



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**REVISIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN PRAGMÁTICA DE  
DOS OBRAS MEXICANAS PARA OBOE SOLO:  
*MARSIAS DE MARIO LAVISTA Y OBOEMIA DE MANUEL ENRÍQUEZ***

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN MÚSICA INTERPRETACIÓN

PRESENTA

**MARÍA DEL CARMEN THIERRY PALOMINO**

TUTOR

**DR. ROBERTO KOLB NEUHAUS (ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA)**

MÉXICO, D. F. JUNIO 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Regina Quetzalli,

a Yaya.

Con profundo agradecimiento a la Mtra. Lucía Álvarez  
por dejar en mí una enseñanza para el resto de la vida.

Y con todo mi cariño a Roberto Kolb, por treinta y dos años de paciencia...

**REVISIÓN EDITORIAL Y  
EDICIÓN PRAGMÁTICA DE  
DOS OBRAS MEXICANAS  
PARA OBOE SOLO:  
*MARSIAS DE MARIO LAVISTA Y  
OBOEMIA DE MANUEL ENRÍQUEZ***

TESIS QUE PARA OBTENER EL  
GRADO DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN  
PRESENTA  
**MARÍA DEL CARMEN THIERRY PALOMINO**

TUTOR:  
**DR. ROBERTO KOLB NEUHAUS**

JURADO:  
**MTRA. EDITH RUIZ ZEPEDA  
DR. MAURICIO RAMOS VITERBO  
DR. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ  
MTRA. LUCÍA ÁLVAREZ VÁZQUEZ**

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	iv
CAPÍTULO I	
BREVE HISTORIA DE LA RELACIÓN COMPOSITOR-INTÉRPRETE .....	1
CAPÍTULO II	
LA PARTITURA COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN: EDICIÓN MUSICAL .....	14
CAPÍTULO III	
EL «NUEVO VIRTUOSISMO» EN EL MUNDO Y EN MÉXICO: SUS CONSECUENCIAS EN LA EDICIÓN MUSICAL .....	24
Las técnicas extendidas en el marco del nuevo virtuosismo .....	26
Los actores del nuevo virtuosismo en México .....	28
El caso del oboe y el desarrollo de su técnica .....	34
El problema de notación y edición que surge a partir del nuevo virtuosismo .....	37
CAPÍTULO IV	
REVISIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN PRAGMÁTICA DE <i>MARSIAS</i> DE MARIO LAVISTA .....	45
La obra .....	46
Revisión editorial de ediciones previas de <i>Marsias</i> .....	47
Hoja de instrucciones .....	68
Edición pragmática de <i>Marsias</i> .....	69
<i>Glissando</i> .....	69
Multifónicos .....	74
Notas con distinto color .....	75
Vibrato .....	76
Quintas .....	76
Armónicos .....	77
Cuartos de tono .....	77
Otras indicaciones .....	77
Articulaciones .....	77
Sobre digitaciones más cómodas .....	78
Sobre el uso de la sordina .....	78
Sobre cómo preparar y ejecutar las copas de cristal .....	79
Considerandos .....	79

CAPÍTULO V	
REVISIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN PRAGMÁTICA DE	
<i>OBOEMIA</i> DE MANUEL ENRÍQUEZ .....	80
La obra .....	80
Revisión editorial de la edición previa de <i>Oboemia</i> .....	82
Edición pragmática de <i>Oboemia</i> .....	90
Multifónicos .....	90
Vibrato .....	96
<i>Glissando</i> .....	96
<i>Flatterzunge</i> .....	100
Apoyaturas aisladas sobre un trino .....	101
Armónicos y notas con distinto color .....	102
<i>Bisbigliando</i> .....	103
Cuartos de tono ascendentes y descendentes .....	103
Trinos normales y dobles trinos .....	104
Otras indicaciones .....	104
Articulaciones .....	104
Doble <i>staccato</i> .....	104
Duración de secuencias indicada en segundos .....	105
CONCLUSIONES .....	107
BIBLIOGRAFIA .....	110
HEMEROTECA .....	112
MANUSCRITOS .....	113
FUENTES DE INTERNET .....	113
ANEXO 1: CD CON LAS PARTITURAS EN PDF	
ANEXO 2: HOJA DE INSTRUCCIONES PREVIA DE <i>MARSIAS</i>	
HOJA DE INSTRUCCIONES CORREGIDA DE <i>MARSIAS</i>	
PARTITURA PREVIA DE <i>MARSIAS</i>	
EDICIÓN PRAGMÁTICA DE <i>MARSIAS</i>	
PARTITURA PREVIA DE <i>OBOEMIA</i>	
EDICIÓN PRAGMÁTICA DE <i>OBOEMIA</i> .	

# REVISIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN PRAGMÁTICA DE DOS OBRAS MEXICANAS PARA OBOE SOLO: *MARSIAS* DE MARIO LAVISTA Y *OBOEMIA* DE MANUEL ENRÍQUEZ

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la música occidental, la relación entre compositor e intérprete ha sido cambiante, con marcadas prominencias entre uno u otro, según la época y el contexto social. Dicha relación puede manifestarse desde el desacuerdo rotundo, -el menosprecio del intérprete por parte del creador o viceversa- hasta una sincera y amistosa colaboración -el compositor que escribe para un intérprete-.

En el siglo xx aparece un fenómeno relativamente nuevo, el del compositor que escribe *con* el intérprete, contribuyendo este último a la creación de la obra en mayor o menor medida. Dos de las obras más importantes para oboe dentro de la música mexicana que reflejan esta dinámica son: *Marsias* (1982) de Mario Lavista y *Oboemia* (1982) de Manuel Enríquez. Ambas fueron dedicadas a Leonora Saavedra, oboísta pionera de la música contemporánea en México. Saavedra trabajó directamente con los compositores durante su composición, muestra de colaboración entre compositor e intérprete que surgió en aquella época como resultado del interés por las nuevas técnicas de ejecución instrumental. Esta colaboración dio por resultado la edición de *Oboemia* en 1982 y la publicación por parte de Ediciones Mexicanas de Música de *Marsias* en 1985.

Como intérprete especializada en técnicas extendidas y después de años de interpretar las obras mencionadas, me he percatado de las carencias de indicaciones de interpretación, así como errores de copiado, por lo que decidí, como tesis de grado de Maestría: primero, avocarme a una revisión para solucionar los problemas de notación y grafía; segundo -y con mayor énfasis-, presentar una edición de propuestas interpretativas a las que decidí llamar «edición pragmática», que servirá como herramienta y facilitará a los intérpretes el conocimiento y ejecución de estas obras. La presente tesis aspira a ofrecer una

mirada a la composición musical desde la perspectiva del intérprete, que es lo que una edición pragmática pretende ser.

En primer lugar presento la edición de *Marsias* de 1985<sup>1</sup>, sobre la cual marcaré las rectificaciones que propuse en colaboración con el compositor para su segunda edición (2005), en la cual también localicé errores de captura gráfica por parte del copista, por lo que del presente trabajo surgirá una tercera edición (2012). A continuación, presento la edición de *Oboemia* de 1982 y sobre ella señalo las correcciones de grafía para la digitalización de una segunda edición (2012).

En las versiones previas de ambas, señalo cada una de las enmiendas editoriales que propongo para lograr mejoras en la notación y grafía. De esta manera, podremos tener una publicación confiable, es decir: una revisión de la partitura del compositor vista desde la perspectiva del intérprete -tesis de este trabajo-, donde propongo comentar las dificultades y exigencias particulares de estas obras ampliadas con sugerencias personales para su resolución, tanto en el sentido técnico-instrumental, como en el estético.

Este trabajo implica la aceptación de un rol participativo y creativo por parte del intérprete -incluso, no simultáneo- con el compositor. Esta posibilidad está fundada en el análisis del papel cambiante entre autor e intérprete; en la *apropiación* del segundo de la partitura, asumiendo un papel sobresaliente por su propio derecho. Una edición pragmática distinguirá entre la partitura y el compositor, pero la modificará y/o complementará con elementos propuestos por el intérprete, respondiendo a sus propios intereses técnicos y estéticos.

En estas dos obras, la contribución del intérprete se plasma en las intervenciones en el plano estético -al influir sobre el contenido musical- y en el plano técnico. En el rubro técnico corresponde realizar una crítica a lo pedido por el compositor, haciendo una propuesta de solución para proceder a hacer algún tipo de modificación, incorporando lo que es técnicamente viable y eliminando lo que no lo es.

Es probable que sea la primera vez que se utilice el término de *edición pragmática*, aportación personal que pretendo efectuar con este trabajo. El concepto se basa en las siguientes definiciones de pragmática: «Disciplina que estudia el lenguaje en relación con el acto de habla, el conocimiento del mundo y uso de los hablantes y las circunstancias de

---

<sup>1</sup> Publicada por Ediciones Mexicanas de Música



la comunicación»<sup>2</sup> y «Disciplina que estudia el lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de la comunicación».<sup>3</sup>

Adecuado a nuestro uso musical, se leería como sigue: «Disciplina que estudia el lenguaje [expresado en la partitura] en relación con el acto de habla [la interpretación y técnica instrumental], el conocimiento del mundo [la música] y uso de los hablantes [los intérpretes musicales] y las circunstancias de la comunicación [el concierto].» O en el caso de la segunda definición: «Disciplina que estudia el lenguaje [plasmado en una partitura] en su relación con los usuarios [intérpretes] y las circunstancias de la comunicación, [el concierto]».

El filósofo J.L. Austin<sup>4</sup> elaboró en los años sesenta una teoría que se conoce como «Teoría de los actos de habla»; en ella propuso que hablar no es solamente «informar» sino también «realizar» algo. La propuesta fue conocida a través de su libro *How to do things with words*.<sup>5</sup> Su postura iba en contra de las aproximaciones más tradicionales que veían al lenguaje en función de la mera transmisión de información. Se centró en el estudio de los verbos que denominó «performativos» o «realizativos» como lo son: prometer, demandar, jurar, acusar, etc. Para justificar mi propuesta expongo brevemente la explicación de su teoría, sustituyendo de nuevo algunos términos y adecuándolos a nuestro caso.

Para Austin, el acto de hablar *-ejecución instrumental-* tiene tres niveles, es decir, se realiza a través de tres actos conjuntos: el acto de locución *-locutivo-*, que consiste simplemente en enunciar la frase en cuestión *-producir el sonido-*; el acto o fuerza de elocución *-elocutivo-*, que consiste en llevar a cabo algo a través de las palabras tales como: prometer, amenazar, jurar, declarar, etc. *-interpretación musical-*; y el acto o efecto obtenido a través de la locución *-perlocutivo-*, que consiste en provocar un cambio en el estado de cosas o una reacción en el interlocutor *-el oyente-*.

Esta idea influyó de modo muy importante en el pensamiento actual, sobre todo lo relacionado con lo *performativo* en la música. Por tradición, la *performance* *-realización,*

---

<sup>2</sup> Wordreference, <http://www.wordreference.com/definicion/pragm%C3%A1tica> (12 de Diciembre de 2012)

<sup>3</sup> Real Academia de la Lengua, [http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=agudo&val\\_aux=&origen=REDRAE](http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=agudo&val_aux=&origen=REDRAE) (12 de Diciembre de 2012)

<sup>4</sup> John Langshaw Austin (1911-1960), filósofo británico, una de las figuras más importantes de lo que se conoce como filosofía del lenguaje.

<sup>5</sup> AUSTIN, John Langshaw, *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962

ejecución- se basaba con toda confianza en la partitura, presunta reproducción del manuscrito original, entendida, a su vez, como la representación de «la voz» o intención del autor. En lo anterior, se percibe al instrumentista como un simple transmisor de la pretensión contenida en la partitura. Una *edición pragmática* busca reconocer la participación significativa del ejecutante: no sólo enunciar la partitura, sino interpretarla desde su perspectiva, experiencia y creatividad personal, agregando a ella algo personal, al revelar aquello que no está determinado en el manuscrito.

Para fundamentar histórica y teóricamente esta propuesta, se introdujeron en el trabajo algunos antecedentes obligados: un recuento de los tipos de relación entre creador e intérprete y de los cambios sufridos en ella a través de las distintas épocas; una discusión sobre la historia de las ediciones musicales, como premisa de una propuesta de edición pragmática; y finalmente, un recuento del surgimiento del interés por las técnicas instrumentales extendidas en México y en el mundo, lo que dio pie a lo que el compositor mexicano Mario Lavista llamó un «nuevo virtuosismo».

# CAPITULO I

## BREVE HISTORIA DE LA RELACIÓN COMPOSITOR-INTÉRPRETE.

La relación entre compositor e intérprete ha variado a lo largo de la historia: por un lado, existen épocas en que la sociedad relegó al compositor al simple papel de artesano, dando más espacio al lucimiento del intérprete; mientras que, en otras, la importancia del intérprete disminuyó frente al compositor, el «verdadero artista», quedando como un simple portavoz a su servicio. Aparecen también, a lo largo de la historia, momentos de equilibrio entre el quehacer del intérprete y el compositor, en que ambos asumen un papel de igual relevancia ante el público. Esta última tendencia se hizo cada vez más presente a partir de la segunda mitad del siglo veinte, y continúa vigente en el siglo XXI.

El texto de Lydia Goehr *Being True to the Work*<sup>6</sup> identifica en qué momento la obra fue apreciada por la sociedad -y por los compositores mismos- como el objetivo central -a expensas de su interpretación-, en contraste a épocas en las que el compositor escribía en función del intérprete, quien fuera el centro de la atención social. Si bien la modernidad no figura en las consideraciones de Goehr, su aportación nos permite entender lo acontecido hacia finales del siglo XX y que nos concierne aquí: reconocer hasta cierto punto, el papel del intérprete como autónomo e imaginativo, y revalorar la dinámica en la relación entre compositor e intérprete durante el proceso creativo, tanto ante los ojos de la sociedad como entre ellos mismos. Esta manifestación será la que nos ocupará de manera central en este trabajo.

Como veremos, las anteriores tensiones por el predominio de la figura del compositor ante la figura del intérprete también se pusieron al descubierto en las ediciones de la música. Cuando la importancia se depositaba en la obra, se ponía énfasis en su fiel representación; cuando el peso caía del lado de la interpretación, la edición muchas veces *traicionó* las intenciones del compositor. En el primer caso, el editor presumía representar

---

<sup>6</sup> GOEHR, Lydia, «Being True to the Work», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989), Blackwell Publishing, 1989, p. 56

más los intereses del compositor que los del intérprete, tal es el caso de las ediciones *Urtext* -el texto primigenio-, presunta representación fiel de la voz del autor. En el segundo caso, el editor menospreciaba la aportación original del autor, modificándola a su voluntad en función de las presuntas necesidades del intérprete,<sup>7</sup> acción que solía darle ciertas ventajas comerciales cuando el intérprete era, al mismo tiempo, el consumidor de la partitura.<sup>8</sup> Como ejemplo figuran las ediciones «simplificadas» que iban dirigidas al gran público aficionado. También, para satisfacer a este público y aumentar las ventas, era común encomendar arreglos para instrumentaciones de tipo popular, reducciones para piano de obras sinfónicas o de cámara.

Hoy día, los editores tienden a buscar un equilibrio entre estas posturas, buscando hacer eco tanto de los intereses del autor como del intérprete. Esto se refleja en las ediciones de música barroca recientes que, sin tratarse de ediciones críticas, procuran reflejar el manuscrito original e incluyen propuestas de ornamentación en beneficio del intérprete inexperto. Detrás de este dilema, el conciliar el espíritu y letra de la obra con su interpretación, se esconden una serie de problemas de raíz. Entre otros, la limitación de la notación musical para representar con exactitud las ideas del compositor, incluso hoy día; la posible incongruencia entre los deseos del compositor y las posibilidades y deseos técnico-expresivos del intérprete. En estos casos surge para el editor la necesidad de preparar una edición que concilie las presuntas intenciones autorales con los intereses y potenciales interpretativos.

Vuelve, así, a hacerse necesaria una edición enfocada a la interpretación, misma que conforma la propuesta principal de esta investigación. Antes, sin embargo, hagamos un recuento de la historia de las tensiones aludidas entre creador y *re-creador*.

En los períodos del Renacimiento y del Barroco, en apego a lo escrito por Donald J. Grout,<sup>9</sup> encontramos una primera hipótesis: cuando el compositor e intérprete no eran la misma persona, prevalecían los intereses del intérprete, mientras que el compositor se desempeñaba, en buena medida, como un simple abastecedor de material musical.

---

<sup>7</sup> Por ejemplo la edición de música antigua para instrumentos como el clavecín en donde agregan toda clase de indicaciones que la hacen tocable en piano, si bien se traiciona la estética del original.

<sup>8</sup> Pensemos en la enorme cantidad de partituras compradas por las clases media y acomodada durante los períodos Barroco, Clásico y Romántico en Europa, que las tocaban para pasar el tiempo. Eso sucedió también en México a fines del siglo XIX e inicios del XX.

<sup>9</sup> GROUT, Donald Jay, *Historia de la música occidental*, Alianza Música, Madrid, 1984, p. 254

Los músicos, intérpretes y compositores, dependían del mecenazgo, interrelación evidente en el ámbito de la aristocracia en que duques, condes y príncipes encargaban a los compositores obras destinadas al lucimiento de solistas cantantes o instrumentistas. Esto era especialmente notorio en el caso de los contratenores y otros cantantes al servicio de la aristocracia. Era muy común que las cadencias, cuando no las improvisaba el solista, se escribieran en colaboración estrecha con el compositor, teniendo en mente la voz y las habilidades del cantante para lucirlas. A la par de los cantantes, había también solistas célebres, sobre todo violinistas, para quienes se escribió una gran cantidad de música concertante. Era evidente que sobresalían los intereses del intérprete, quien, gracias a su destreza, podía gozar de un gran prestigio social.

En el ámbito religioso el protagonismo no estaba permitido. Tanto creador como intérprete estaban al servicio de la iglesia y la música servía a propósitos más espirituales. El lucimiento personal, tanto del compositor como del intérprete -en caso de no ser la misma persona- sería criticado dentro de este contexto donde prevalecía el uso de la voz colectiva sobre la individual, y en el que la expresión sensual debía ceder a la contemplativa y mística. El rigor de las normas compositivas y la escasa relevancia que se daba a la expresión subjetiva y personal del creador caracterizaban la música religiosa del Renacimiento y en el Barroco. Estas normas acercaban al compositor y al intérprete, entendiendo que el intérprete ejecutaba lo escrito por el primero al pie de la letra.

Sin embargo, en la música profana sucedía lo contrario. En aquél entonces se sobreentendía que el intérprete contaba con la información y destreza necesarias para interpretar las partituras, y se esperaba de él una dosis importante de contribuciones personales, sobre todo en el ámbito de la libre ornamentación del material. La información plasmada en la partitura, por tanto, ofrecía apenas lo suficiente para posibilitar la expresión particular de los intérpretes. Esta notación era una especie de «taquigrafía» mediante la cual se evitaba saturar la partitura.<sup>10</sup> Roger Smalley nos dice que una de las primeras libertades interpretativas permitidas al ejecutante era la de decidir la instrumentación,<sup>11</sup> pues el compositor ofrecía flexibilidad en este sentido. No sólo se permitían diferentes instrumentos, sino también un número optativo de los mismos. Por ejemplo, eran usuales

---

<sup>10</sup> Esto también tenía que ver con el ahorro económico ya que el proceso de grabado era lento y complejo.

<sup>11</sup> SMALLEY, Roger, "Some Aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 96 (1969-1970), Taylor & Francis Ltd., London, 1969-1970, p. 73

en la época, sonatas ejecutadas desde un instrumento solo –armónico-, dos y hasta tres instrumentos -dos instrumentos melódicos y un bajo continuo-. También era común la edición de sonatas para instrumento soprano y bajo, con un instrumento soprano adicional si así se deseaba, como en el caso de las sonatas en trío de Michel Corrette *Op. 15*, que permiten agregar o prescindir de un instrumento.<sup>12</sup> Existen sonatas que están escritas para uno u otro instrumento sin distinción.

Quizás en todas las épocas, la *cadenza* ha sido uno de los recursos donde más libertad se permitió al intérprete. Las *cadenze* eran incorporadas cerca del final de los movimientos y aparecían indicadas con un calderón sobre un acorde inconcluso. Eran improvisadas por el intérprete o en ocasiones escritas en colaboración con el compositor; podían ser simples y breves o muy elaboradas, dependiendo de la capacidad virtuosística y creatividad del intérprete en cuestión. Durante el desarrollo de la ópera, en que el virtuosismo vocal se hizo muy popular, la *cadenza* era el momento esperado por el público para disfrutar del lucimiento virtuosístico de las dotes vocales de los cantantes, quienes realizaban *fiorituras* y ornamentaciones brillantes -en ocasiones abusando de ellas- para satisfacer las expectativas de sus simpatizantes.<sup>13</sup>

La ornamentación era otra manera de dar libertad al intérprete, pero siguiendo siempre las reglas de la época. En ciertos géneros la ornamentación solía ser profusa y libre, la podemos entender también como una suerte de improvisación.<sup>14</sup> De hecho, la libertad en la ornamentación constituía el principal recurso para el lucimiento técnico y creativo del intérprete. Tal lucimiento viene a corroborar la importancia del intérprete frente al compositor y queda de manifiesto, por ejemplo, en los movimientos lentos de las sonatas y *concerti*. La melodía anotada por el compositor es apenas un simple bosquejo de lo que habrá de aportar el intérprete. Otro claro ejemplo lo observamos en la escritura del bajo continuo, que cede al intérprete la facultad de «completar» o «rellenar» la armonía con diversos acordes, según su gusto, habilidad y creatividad.<sup>15</sup> Si bien, no al grado del instrumento solista, el bajo continuo puede llegar a ser muy creativo y personal.

---

<sup>12</sup> CORRETTE, Michel, *Sonates en Trio pour Deux Flûtes traversières ou Violon Avec la Basse Continue, Op. 15*, King's Music, Huntingdon

<sup>13</sup> BADURA-SKODA, Eva, Andrew V. Jones, *Cadanza, 2. The Baroque period*, Grove Music Online, Oxford Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023> (14 de Septiembre de 2011).

<sup>14</sup> GROUT, *op. cit.* p. 420

<sup>15</sup> FOSS, Lukas, "The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue", en *Perspective of a New Music*, Vol. 1, No. 2 (Primavera, 1963), pp. 48

En ocasiones algunos ejecutantes se tomaban la libertad de hacer agregados, desaparecer fragmentos o alterar lo escrito por el compositor. Tal flexibilidad permitía al intérprete enriquecer la obra con sus intenciones e ideas personales, haciendo de cada ejecución una nueva obra, única e irrepetible.<sup>16</sup> Así, en las óperas se omitían arias, o se les sustituía por otras, al deseo de los cantantes. Frescobaldi permitía que los organistas fragmentaran sus *toccatas*, o que las terminasen en el punto que desearan. Se daba también por sobreentendido que los intérpretes omitirían a su gusto algunos movimientos en las variaciones, suites y sonatas.<sup>17</sup>

Durante los períodos discutidos, la música tendía a lo funcional para satisfacer necesidades sociales religiosas y civiles.<sup>18</sup> La música religiosa se utilizaba para acompañar servicios dentro y fuera de iglesias y conventos, mientras que la música profana tenía diversas funciones en todos los estratos, desde amenizar eventos sociales de la nobleza hasta coordinar el movimiento de los remos en los navíos y enviar señales militares.

Es importante señalar que en el barroco existía una viva praxis musical entre la sociedad civil: tal es la música de Telemann, quien escribió profusamente para el entretenimiento de los músicos aficionados, reduciendo en ocasiones las dificultades técnicas para motivar que su música la tocara un mayor número de personas.<sup>19</sup>

Durante este período se gesta en los Países Bajos y en lo que hoy es el norte de Europa una nueva clase social, la burguesía, cuya práctica musical no depende ni de la iglesia ni de la corte. Es en buena medida la cultura de esta clase la que fomentará, más tarde, mucha de la música clásica.

A medida que aumentaba el número de ejecutantes profesionales -pero principalmente de aficionados- se escribieron importantes tratados, sobre todo durante el Barroco.<sup>20</sup> Manuales completos de instrucción que enseñaban las convenciones de armonización y ornamentación, fraseo y dinámica apenas insinuados en las partituras de acuerdo a la práctica musical vigente. Con todo lo dicho anteriormente queda de nuevo clara la importancia, a veces incluso el predominio, del intérprete respecto del compositor.

---

<sup>16</sup> GROUT, *op. cit.* pp. 420-421

<sup>17</sup> *ibid.* p. 420

<sup>18</sup> GOEHR, *op. cit.* p. 56

<sup>19</sup> ZOHAN, Steven, *Telemann, Georg Philip*, §5: *Influence and reputation*, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635> (10 de Octubre de 2011)

<sup>20</sup> GROUT, *op. cit.* pp.192, 245

El Clasicismo coincide con la Revolución Francesa, que anuncia la emancipación política y económica de la clase social burguesa. La música trasciende los recintos aristocráticos y la Iglesia. Ahora toma en cuenta a un público en general y no sólo un público selecto y experto, y la música tendrá un recinto civil para ser escuchada: los teatros públicos.<sup>21</sup> No habrá de desaparecer la música religiosa, pero la de concierto -la música pública- crece en importancia, si bien el público tendrá que pagar por escucharla. La revuelta social francesa y la decadencia de la aristocracia en países germanos debilita el sistema de mecenazgo que había protegido -¿o quizás sojuzgado?- a muchos de los compositores e intérpretes durante el Renacimiento y el Barroco. Los cambios en la estructura social, la falta de cobijo social y económico llevará a los intérpretes, pero sobre todo a los compositores -con tal de sobrevivir-, a toda clase de excesos: el virtuosismo en los primeros y la banalización musical en los segundos.

Si bien la eliminación del mecenazgo -abrupta a veces, y gradual en otros casos- condujo a mercantilizar en cierto grado a la música y su interpretación -y con frecuencia, a su degradación artística-, el espíritu de la Revolución y la emancipación del individuo también reivindicó la libertad y autonomía creadora. El concepto de «obra», ya no como producto casi artesanal -emanado de un colectivo en el cual el artista juega un rol relativamente humilde-, transita al de «la obra» como voz cada vez más personal y subjetiva del compositor-individuo. No es de sorprender que el compositor pusiera cada vez más cuidado en defender esta individualidad, ajustando con mayor precisión todos los parámetros de su música. Recurre a un sinfín de información que plasma con detalle en las partituras: dinámicas, articulaciones, *tempi*, carácter, indicaciones de toda índole para que el intérprete no haga aportaciones de carácter personal -salvo la *cadenza*- y que ejecute de manera estricta lo que el compositor señala. El virtuosismo del intérprete era importante, pero tan sólo como un recurso expresivo asociado a la obra en sí, ya no como un recurso personal.

Esto no sólo refleja un cambio en la práctica interpretativa de la época, sino también en la diferencia entre la estética barroca y la clásica. La ornamentación dejó de ser importante. El compositor limitó su uso, y fue reglamentada desde la partitura. Incluso muchas veces los ornamentos eran escritos por el propio compositor, como comenta Eva

---

<sup>21</sup> GRIER, James, *The Critical Editing of Music, History, Method and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, *op. cit.* p. 491



Baruda-Skoda.<sup>22</sup> Tal es el caso de compositores como Mozart, quien prefería escribir las *cadenze* para sus obras antes que dejarlas al gusto del ejecutante, como aún solía hacer Haydn. Existen casos como el del *Quinteto* KV 452 (1784), para alientos y piano, en que el mismo Mozart escribió la *cadenza*. Otro ejemplo es el de Beethoven, quien decidió escribir específicamente sus *cadenze* para *Concierto para piano* No. 5 («Emperador», 1809), y su ejemplo fue adoptado por casi todos los compositores románticos de principio del siglo XIX.<sup>23</sup> Desaparece con ello las aportaciones improvisadas del ejecutante.

Con el contenido expresivo ahora anotado con detalle, los intérpretes sólo tenían la libertad de jugar de manera sutil con el tiempo mediante el uso del *rubato*,<sup>24</sup> y su importancia se valoraba casi de manera exclusiva en base a su capacidad técnica. En la ópera italiana, durante la primera mitad del siglo XIX, se lucían las habilidades de potencia y registro agudo de los cantantes. Otro caso clásico de autonomía interpretativa lo constituyó Nicolo Paganini, quien logró reconocimiento, a más de un *modus vivendi* debido a su velocidad y destreza técnica, así como por sus improvisaciones. Lo anterior tiene poco que ver con la creatividad interpretativa, dando pie a cierta degradación de la aportación del intérprete; al censurarse su contribución creativa, quedó tan sólo el lucimiento de sus habilidades técnicas. En la música de Beethoven encontramos una gran cantidad de indicaciones musicales muy específicas –acentos distintos, señalamientos de pedal, etc.–, puesto que el compositor sabía con exactitud lo que deseaba escuchar y buscó evitar que el intérprete tuviera iniciativa propia.

La Revolución Industrial dio como consecuencia, entre otras cosas, al Romanticismo: expresión máxima del individualismo, de hecho, una protesta a la masificación y «despersonalización» de la gente. También trajo consigo la tecnología mecanizada para la impresión masiva de libros y con ello, de partituras. Esto permitió la comercialización en gran volumen de la música impresa y el surgimiento de un gran número de casas editoras. Ya de lleno en el siglo XIX, los compositores e intérpretes sufren por la ausencia casi total de los mecenazgos del siglo anterior y por la carencia de fuentes de trabajo -había pocas orquestas, y éstas no ofrecían seguridad laboral-. Por lo anterior, entre otras cosas, se popularizaron las ediciones de arreglos musicales, cuyas indicaciones y

---

<sup>22</sup> BADURA-SKODA, *op. cit.*

<sup>23</sup> Aunque aún tan tarde como 1876, Brahms escribe una de las últimas cadenzas libres conocidas en su *Concierto para violín*.

<sup>24</sup> SMALLEY, *op. cit.* p. 74

correcciones eran realizadas pensando en los ejecutantes; aparecen así, álbumes, antologías y colecciones diversas. Las ediciones proporcionaban un provecho comercial que producían grandes ganancias. Se preferían obras que ofrecieran un éxito comercial. Así proliferó la música de salón, ligera en cuanto al contenido musical y de fácil ejecución. Como ejemplo, Liszt escribió una considerable cantidad de transcripciones o arreglos sobre arias operísticas, de canciones de Schubert y de sinfonías de Berlioz y Beethoven.<sup>25</sup>

Era más probable que se publicaran «Hojas de álbum» para algún instrumento -de ser posible, transportadas para ser ejecutadas por varios instrumentos- que una sonata o un concierto, ya que existía un mercado muy amplio para el burgués aficionado. También eran muy populares los arreglos de óperas y de música popular -que con seguridad también proporcionaban un medio de supervivencia al compositor/arreglista-. En contraste, aquellas obras donde proliferaban las dificultades técnicas eran extremadamente atractivas, como es el caso de Paganini, y el de Amilcare Ponchielli, quien solía tomar melodías operísticas de moda y hacer variaciones sobre ellas, contando *a priori* con la certeza de su éxito ante el público.

El auge que tuvieron las ciencias exactas en el siglo XIX, amplió los límites de lo racional, influyendo también en la música. En palabras de Grout<sup>26</sup>:

Los logros más notables del siglo XIX residen en el desarrollo de la técnica armónica y del colorido instrumental. Las armonías cromáticas, la conducción cromática de las voces, las modulaciones remotas, la ambigüedad tonal, los acordes complejos, un empleo más libre de los sonidos no-armónicos y una creciente tendencia a evitar las cadencias nítidas, todo ello obraba a fin de extender y, finalmente, desdibujar los contornos de la tonalidad.

En una expansión permanente por la búsqueda de nuevos timbres y sonoridades se introdujeron instrumentos novedosos a las orquestas<sup>27</sup> y se descubrieron sonoridades inéditas en el piano. Fue una época de progreso y evolución. Wagner llegó a los extremos en la armonía, melodía y densidad orquestal; buscó disolver la tonalidad y dio pie a la evolución y exploración que influenció de manera definitiva a Schoenberg y sus discípulos.

---

<sup>25</sup> GROUT, *op. cit.* p. 623

<sup>26</sup> *ibid.* pp. 598-601

<sup>27</sup> Flauta en *Sol*, oboe de amor, oboe bajo, mandolina, saxofón, entre otros.

A Mahler, con sus indicaciones en extremo detalladas -fraseo, *tempo*, dinámica, carácter y detalles descriptivos-, la notación musical no le fue suficiente y recurrió a anotar sus explicaciones con palabras. Esto último fue un recurso muy usado por los autores alemanes románticos del fin de siglo XIX.

Otro ejemplo de evolución y paradigma fue Debussy, quien, en busca de nuevos colores, logró una orquestación con una sonoridad nebulosa y velada. De igual manera en el piano, obtuvo impresionantes sutilezas por medio de efectos técnicos.<sup>28</sup>

Entre las dos grandes guerras del siglo XX, y a partir del trabajo comenzado en los años veinte por Schoenberg y sus discípulos, la música transita por un desarrollo sin precedentes en cuanto a la exactitud de determinación de cada uno de los parámetros de la textura musical, jerarquizados y estructurados cada vez con mayor precisión y rigor, hasta desembocar, a veces, en grados extremos de complejidad como es el serialismo llevado hasta sus últimas consecuencias. Con los años, se llegó a un grado sin antecedentes en el detalle de la notación y se hizo énfasis en elementos que antes estaban subordinados como: las dinámicas, el timbre, las texturas, la ubicación de las fuentes sonoras, la inflexión de la afinación, las articulaciones, los valores rítmicos -que reemplazaban a las progresiones geométricas usadas hasta entonces- y las técnicas instrumentales extendidas. Estos elementos, antes considerados como complementarios al discurso melódico-armónico, se convirtieron en parte integral del contenido de la música, plantearon retos a la notación y nuevos problemas al ejecutante y estrecharon la distancia entre compositor, partitura e intérprete.

El serialismo llegó a tal grado de rigor regulador, que diversos compositores optaron por un acercamiento más intuitivo hacia a la música e intentaron liberar a los ejecutantes de las restricciones tan estrictas que llegaron a caracterizar a esta música y su notación. A partir de finales de los años cincuenta, la figura del intérprete comienza a asumir una presencia creciente en la concepción de muchas composiciones.

En la misma época, como contraparte a lo riguroso del serialismo, surge una nueva vanguardia que rechaza la precisión, e introduce de manera deliberada la ambigüedad, diversos grados de indeterminación, la libertad de elegir entre diversas

---

<sup>28</sup> GROUT, *op. cit.* p. 716

opciones compositivas o interpretativas, improvisación, y el uso de sonidos «extraños» e impredecibles; se explora también el color y la aleatoriedad.

Desde su primer visita a Europa a mitad del siglo XX, John Cage ejerció una influencia importante en la música de algunos compositores que comenzaron a alejarse del concepto hermético de «la obra» y se abrieron a conceptos más amplios, que incluyen la creación en tiempo real -improvisación, azar-, y que invitan a la participación del papel creador del intérprete. Sus trabajos iniciales en torno a la indeterminación fueron escritos empleando una notación convencional, y fue el material musical en sí, pero sobre todo su distribución, el resultado de las realizaciones al azar.<sup>29</sup> Mientras el serialismo había optado por el camino de un orden establecido, la nueva vanguardia lo hizo por una libertad establecida.<sup>30</sup>

La notación tradicional no bastaba para las nuevas demandas sonoras y conceptos musicales y abrió paso a la creación de nuevos símbolos y procedimientos de escritura musical. Los compositores recurren entonces a usar «gráficas» para transmitir sus ideas, y crean símbolos, líneas, números y otros signos mediante los cuales pretenden dar a entender sus intenciones. Surgen distintos lenguajes gráficos que requieren de un mayor estudio personal para *traducir* las ideas, como cuando se aprende un nuevo idioma. Es por esto que se incluyen «instructivos» que explican los grafismos en cada obra.<sup>31</sup> Algunas de estas nuevas grafías intentan lograr una gran precisión -como el microtonalismo-, pero también surgen compositores que utilizan la notación para dar más libertad al intérprete, crear una nueva actitud de parte de éste hacia la música y permitirle cierta elasticidad y libertad de interpretación, así como una contribución creativa. La imprecisión gráfica intencionada —cuando es el caso— conlleva la libertad interpretativa como práctica interpretativa.

Terence O'Grady manifiesta que la composición por sí sola no es una entidad completa y terminada en su totalidad, sino que requiere de la colaboración del ejecutante para su realización.<sup>32</sup> Vinko Globokar relata este proceso:<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> SMALLEY, *op. cit.* p. 80

<sup>30</sup> FOSS, *op. cit.* p. 52

<sup>31</sup> PERLOVE, Nina, "Transmission, Interpretation, Collaboration-A performer's Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier", *Perspectives of New Music*, Vol. 36, No. 1 (Winter, 1998), p. 44

<sup>32</sup> O'GRADY, Terence J., "Interpretive Freedom and the Composer-Performer Relationship", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 14, No. 2 (Apr., 1980), p. 64

En los años 1950 se opera un viraje que se señala con la aparición de lo aleatorio. La subjetividad del intérprete recupera progresivamente su importancia puesto que se le pide que decida en qué orden ciertos parámetros o inclusive estructuras musicales serán tocadas. Se le propone trabajar con un tiempo subjetivo; él debe vestir los sonidos con timbres o articulaciones de sonido personales; el intérprete traduce a música grafismos, figurativos o abstractos; él interpreta símbolos y signos que describen el empleo de parámetros musicales o crea una música a partir de indicaciones sumarias de comportamiento. Con frecuencia no tiene más que algunas palabras que le indican aquello a lo que debe dirigirse, en qué sentido debe inventar. Nosotros reencontramos actualmente en esta situación de la música, al compositor y al intérprete reunidos de nuevo en una sola persona.

Como consecuencia de esto surge un paralelo interesante: de nuevo, como había sucedido siglos antes, el intérprete interviene como co-creador de la obra. El trabajo conjunto entre compositor e intérprete enriquece el «vocabulario» técnico y expresivo tanto de uno como del otro. Este tipo de colaboración responsabiliza al intérprete tanto como creador como partícipe en la concepción y concreción de una obra. Los ejemplos de este tipo de colaboración son famosos: Karlheinz Stockhausen con los hermanos Kontarsky,<sup>34</sup> John Cage con David E. Tudor,<sup>35</sup> Luciano Berio con Cathy Berberian,<sup>36</sup> Milton Babbitt con Bethany Beardslee,<sup>37</sup> Henri Pousseur y su grupo, entre otros. Con ellos surgió, a partir de los años sesenta del siglo XX, una nueva escuela de ejecutantes que jugaron un papel activo en el desarrollo de la nueva música y de las nuevas técnicas instrumentales asociadas: Heinz Holliger (oboe), Severino Gazzelloni y Aurèle Nicolet (flauta), Alan Hacker (clarinete), Christoph Caskel (percusión), Siegfried Palm (cello), Bertram Turetzky (contrabajo), Siegfried Behrend (guitarra), Carlos Salzedo (arpa) y Vinko Globokar (trombón).

La colaboración entre el compositor y el intérprete en estos casos se debió a partir de un tercer elemento: la exploración del instrumento y de sus posibilidades técnicas y

---

<sup>33</sup> GLOBOKAR, Vinko, "Reflexiones sobre la improvisación", *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, # 2, Abril 1982, México, UAM Iztapalapa, 1982. Págs. 13 y 14

<sup>34</sup> Aloys y Alfons Kontarsky, pianistas alemanes, estrenaron obras de Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luis de Pablo y Bernd Alois Zimmermann

<sup>35</sup> David Eugene Tudor, pianista y compositor estadounidense.

<sup>36</sup> Cathy Berberian, cantante estadounidense, quien fuera esposa de Luciano Berio.

<sup>37</sup> Bethany Beardslee, cantante estadounidense que estrenó obras de los compositores de la Segunda Escuela Vienesa.

sonoras,<sup>38</sup> búsqueda que hacía imprescindible al intérprete. Desde entonces, las posibilidades de cada instrumento musical se vieron enormemente ampliadas. En respuesta a las nuevas demandas de las partituras gráficas -y verbales-, los ejecutantes han descubierto una vasta gama de nuevos recursos instrumentales, y, a su vez, han desarrollado un nuevo medio expresivo para beneficio de los compositores y de la música.

Independientemente de las aportaciones en el terreno de las técnicas instrumentales extendidas, la interrelación entre compositor e intérprete trajo a la luz un antiguo problema: lo que el compositor anota no es leído en los mismos términos por el intérprete o presenta obstáculos para su concreción sonora. En ocasiones el compositor no se percató de todas las implicaciones de su grafía y requiere del ejecutante para «reescribir» la obra, por lo tanto las especificaciones anotadas aparecen como materia prima sin refinar. La colaboración entre compositor e intérprete permite mejorar esta comunicación y desemboca en una grafía más eficaz, afín a las intenciones compositivas, y a su vez, a las posibilidades reales del instrumento y de su intérprete. Aquí, el intérprete, actúa como editor de la obra: de este proceso son testigo un número importante de obras de los años sesenta, en las que se plasma la comunicación y aportación conjunta de compositor e intérprete. La obra es encaminada a permitir la contribución del intérprete, y en muchos casos, las partituras vuelven a ser referencias mínimas: guías para la *co-creación* en las que con frecuencia aparece significativamente la improvisación.

A esta tendencia se le ha dado por llamar: «renacimiento instrumental». El intérprete se convierte en el puente entre el instrumento, el compositor y su obra. En el ámbito del nuevo virtuosismo instrumental,<sup>39</sup> la relación entre compositor e intérprete cambió para encontrar un escenario de cooperación. El cambio de actitud de parte de numerosos compositores en los últimos 50 años, en general, tiende a alejarse en muchos casos de la obsesión por la precisión técnica expresada por una grafía demandante en la partitura, y se acerca a una creación musical más flexible, con una postura de mayor respeto hacia la capacidad propositiva del intérprete.

Un caso excepcional es el de Brian Ferneyhough, quien aún a fechas recientes su música es de una complejidad notable.

---

<sup>38</sup> SMALLEY, *op. cit.* p. 82

<sup>39</sup> Ampliado en el siguiente capítulo.

Por supuesto, no es conveniente dividir de manera tajante y esquemática una época de otra en cuanto al predominio de intérpretes sobre compositores -o viceversa-, ya que se observan en todas las épocas ejemplos de la oposición entre ambos actores. No se debe juzgar el papel que uno u otro juegan en su respectivo tiempo, pues ambos son recipientes de lo que sucedía en su momento, y no dependía de sus habilidades técnicas o creativas, sino del papel que les correspondía desempeñar por tratarse de lo establecido en su propia época.

## **CAPÍTULO II**

### **LA PARTITURA COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN: EDICIÓN MUSICAL**

En el capítulo anterior vimos la manera en que se relacionaron el compositor y el intérprete a través de los siglos por medio de la partitura. La notación musical también evolucionó, por lo que es probable que en la actualidad no sepamos interpretar una partitura con códigos distintos a los actuales. En este sentido, la escritura musical se desarrolló junto con la música misma, adaptándose a sus demandas. Así, un músico en la actualidad sería incapaz de entender en una primera vista una partitura de canto llano; de la misma manera, un músico de aquella época, hipotéticamente, no podría entender una partitura contemporánea.

Para adaptar las partituras de antaño a una notación actual se usan las transcripciones.<sup>40</sup> La notación musical es relativa también en otros sentidos: como se mencionó antes, en épocas tempranas de la notación musical se daba por entendido que el intérprete conocía las reglas para la interpretación musical de ese momento, por lo que no era necesario plasmar en la partitura indicaciones específicas. Es claro que dichos usos interpretativos ya no son conocidos por los intérpretes de hoy, esto hace indispensable recurrir a los tratados de interpretación de la época para informarse y acercarse a lo que, en aquél entonces, dictaban las normas. Incluso hoy día, la interpretación de la notación está supeditada a convenciones, que pueden variar entre instrumentistas y entre diferentes naciones o culturas. Hay que considerar también que las indicaciones nunca serán suficientes ni infalibles. Pensemos por ejemplo en las distintas maneras en que se pueden escribir los acentos y las distintas maneras en que diversos instrumentos los pueden interpretar según sus respectivas posibilidades técnicas.

Por supuesto, la notación es también fallida porque aparecen errores en las partituras. Estos errores pueden ser tan simples como: un error humano -un mal copiado-, algún error mecánico -desgaste de una placa o de un tipo-, algo impredecible -una mancha

---

<sup>40</sup> La palabra transcripción en la música hace referencia a la adaptación de la notación musical para no modificar la esencia de la obra. En este caso, se habla de la transferencia de una pieza antigua a notación moderna de la mano en el proceso de cambio de los valores de las notas, de claves de tonalidad, el agregado de barras de compás y su incorporación al pentagrama.



en el papel-, o errores más graves como una intervención editorial mal hecha -editores sin la suficiente competencia-. Si bien el propósito de la edición musical es el de difundir la música, actualmente también se utiliza, entre otras cosas, para corregir fallas en ediciones anteriores.

El concepto de edición musical en español tiene un doble significado:<sup>41</sup> por un lado se refiere a la producción impresa de un documento como propósito final, por otro lado, la que nos concierne de aquí en adelante, es la intervención que se hace a una partitura con el objetivo de hacerla más accesible a quien la usa, para reconstruir, en la medida de lo posible, las intenciones del compositor, y en su caso, dejarla preparada ya sea para fines de publicación o como material de estudio teórico o práctico. A la persona que realiza la edición se le llama editor e idealmente debe ser una persona con amplios conocimientos musicales especializados y con suficiente ética profesional.

La partitura no es el medio perfecto para la transmisión de una obra musical, pero es el único que tenemos. Luego entonces, debemos conocer el material con el que trabaja el intérprete: la música escrita, las diferentes maneras en que se presenta y los diversos tipos de ediciones a que se puede acceder.

La primera partitura, aquella que ha sido escrita por puño y letra del compositor se llama manuscrito autógrafo. El manuscrito autógrafo es la fuente primaria de una obra y es único. En épocas tempranas no existía la impresión musical mecánica, por lo que las partituras, si se tocaban a partir del original, corrían el riesgo de maltratarse o perderse. Para evitarlo se procedía a hacer copias, también manuscritas, de ese original. Las copias manuscritas eran encargadas a copistas que idealmente se basaban en el manuscrito autógrafo del compositor, o en el caso de no tener acceso a él, en otras copias, por eso es que existen diversas versiones que presentan ligeras diferencias.

Se hacían más de una copia, lo cual aseguraba que la obra se tocaría más de una vez y en más de un lugar. Por tratarse de un trabajo manual, estas copias eran susceptibles de contener errores pues podían estar ligeramente modificadas; además no existía en ese momento el deseo exacerbado de fidelidad a lo escrito por el autor, como acontece en la modernidad. Más adelante, una copia manuscrita hecha con la intención de ser publicada, debía estar muy cuidada, ya que en ésta se basaban los editores para su impresión.

---

<sup>41</sup> En inglés se usan dos palabras distintas: *editing* refiriéndose a la intervención y preparación editorial, y *edition*, refiriéndose también a la publicación.

La edición original, es la primera publicación de la partitura y en épocas tempranas se hacía un tiraje pequeño de ella. Cualquier edición que se publicara, con seguridad no sería definitiva, y en ocasiones existieron reimpressiones de las primeras ediciones, cuando la demanda lo ameritaba; en ese momento se enmendaban errores, dejando en este caso de ser originales. Cuando en estas nuevas impresiones se hacían modificaciones -tal como la corrección de errores-, se publicaba como segunda edición, y así subsecuentemente. Algunos de estos primeros tirajes aún se conservan y son los que se utilizan a la par de los manuscritos autógrafos -cuando éstos han desaparecido- para las conocidas como ediciones facsimilares.

El facsímil es la reproducción exacta, mediante una fotografía u otro procedimiento equivalente, del manuscrito autógrafo, de copias manuscritas o de una edición original de la obra. La importancia de las ediciones facsimilares de un autógrafo radica en que proveen la expresión inalterada más cercana a la intención del compositor ya que se observan las indicaciones originales del manuscrito que, de otra manera, no podrían imprimirse de manera exacta: es por esto que muchos estudiosos e intérpretes prefieren usar estas ediciones. Asimismo, la publicación de ediciones facsimilares permite al usuario acceder a esta fuente primaria, que suele ser de difícil acceso ya que con seguridad se encontrará en un fondo reservado.

Chiantore<sup>42</sup> considera que, si bien el autógrafo es un objeto invaluable que brinda mucha información, hay que tener ciertas reservas en su uso y tomar en cuenta que, en ocasiones, durante el proceso de restauración y conservación, los originales se desmanchan y blanquean para poder imprimir una copia más limpia, y desaparece información valiosa.

Es importante que la publicación de un facsímil conserve los colores originales del autógrafo, ya que muchos compositores usaban colores para hacer ciertos señalamientos. El distinto color o grosor en las tintas también nos puede dar información relativa a cuándo se hicieron las indicaciones.<sup>43</sup>

Una edición facsimilar debe contener un texto adjunto que con la información de la fuente original para saber si es copia del manuscrito autógrafo, de alguna copia manuscrita o de la edición original.

---

<sup>42</sup> Lucca Chiantore, pianista y musicólogo italiano: conferencia *Bethoveen y el piano*, Escuela Nacional de Música de la UNAM, Agosto de 2010.

<sup>43</sup> De aquí surge la Tintología, una nueva disciplina que permite fechar los documentos estudiando la tinta usada en los manuscritos. El musicólogo británico Barry Cooper (1949) es su creador.

El afán de recuperar las fuentes originales y hacerlas del conocimiento general, llevó a la publicación de partituras a adquirir el concepto de *Urtext*. Las ediciones *Urtext*, cuyas traducciones son: «texto original», «primigenio», «el que da origen», son aquellas que pretenden ser *El Texto*, versión impresa que presume reproducir la obra original tan fielmente como sea posible, sin añadir o hacer cambios al material. Chiantore comenta que en estas ediciones aparecidas a finales del siglo XIX, el editor solía basarse en una única edición, sin compararla con otras de la misma obra. Por lo anterior hay que tener cuidado con estas ediciones ya que es relativa su veracidad pues pueden provenir de diversas ediciones. Y en este caso, ¿cuál y cómo se debe elegir?; ¿cómo sabremos si ese *Urtext* es lo que el compositor escribió en realidad?.

Por otro lado, la existencia de un documento primigenio que nos muestre estrictamente el deseo de un compositor es discutible por diversas razones. Si una partitura de la Edad Media se hubiese copiado en su tablatura exactamente igual que el manuscrito original, tendríamos un *Urtext* apegado, en efecto, a lo que el compositor realmente escribió. Si se realizara la transcripción de dicha obra de la tablatura al sistema de notación en el pentagrama y se utilizaran claves al alcance del conocimiento de un ejecutante y de instrumentos modernos, dejaría de ser *Urtext*, por no ser lo que el compositor escribió en primera instancia. James Grier<sup>44</sup> advierte que:

Las objeciones del mundo académico hacia las ediciones *Urtext* se centran en el hecho de que no representan lo que pretenden. No es necesario ir más allá de dos de las declaraciones del principal protagonista del término. Günter Henle,<sup>45</sup> observa que a veces el autógrafo y la primera edición difieren, en cuyo caso el editor debe decidir cuál desea imprimir. Además de no mencionar cómo se habrá de tomar dicha decisión, Henle también deja de señalar que ese texto ya no es un *Urtext*, el texto escrito por el compositor, sino la interpretación por parte del editor.

En efecto, las ediciones *Urtext* son de gran importancia, pero, por lo arriba expuesto, deben utilizarse con cautela. Grier<sup>46</sup> cita a Georg Feder<sup>47</sup>, quien propone que,

---

<sup>44</sup> GRIER, James, *op. cit.* p. 11

<sup>45</sup> Günter Henle (1899-1979) pianista alemán fundador de G. Henle Publishers de ediciones *Urtext*.

<sup>46</sup> GRIER, *op. cit.* p.11

<sup>47</sup> Georg Feder (1927), musicólogo alemán especializado en ediciones de la música de Haydn.

para evitar estos cuestionamientos, las ediciones Urtext deberían ser ediciones críticas para otorgarles credibilidad, es decir: una edición comentada, la cual debe contener un aparato crítico.

La edición crítica de una obra musical supone un trabajo de reconstrucción que pretende devolverlo al estado más cercano al original. En una edición crítica, deben indicarse los criterios utilizados al decidir hacer las intervenciones, cambios y correcciones, y el porqué de ellos. En la opinión de Grier, se debe realizar un análisis exhaustivo de las diferencias y similitudes que presentan las diversas versiones de un mismo manuscrito, estableciendo una genealogía de los textos que cada ejemplar proporciona, para determinar una lectura más justa del material según su antigüedad. Al utilizar una edición crítica, se deben leer primero los comentarios para entender el por qué de las intervenciones que pretenden reconstruir el texto original y acercarse idealmente a lo escrito por el compositor. Las explicaciones en una edición crítica deben ser claras, explícitas y documentadas. Es muy importante que exista la información que nos dirija hacia la fuente o fuentes originales utilizadas y que éstas sean accesibles en la medida de lo posible.

Las ediciones «revisadas» constituyen una versión del texto original con intervenciones editoriales usualmente modificadas para facilitar el estudio o para adaptarse a los intereses de la interpretación de los ejecutantes. El término «revisada» se refiere a que en ocasiones estos cambios -por ejemplo: expresiones musicales, pedales, dinámicas, *tempi*, digitaciones, articulaciones, etc.- y otros, en que se alteran deliberadamente las notas originales o se quitan pasajes completos, fueron hechos por intérpretes famosos<sup>48</sup> que añadían sus anotaciones y correcciones, basándose en su experiencia. En este tipo de ediciones las modificaciones no eran señaladas, al no tratarse de una edición crítica o del tipo *Urtext*, ya que su objetivo no era el de representar la obra autógrafa del compositor.

A lo largo de su historia, la edición musical se ha desarrollado de acuerdo con las prácticas e intereses musicales de sus respectivas épocas así como de los intereses comerciales en su momento. Recordemos que, con la introducción de la imprenta, la facilidad y rapidez de impresión de partituras hizo que existieran un sinnúmero de

---

<sup>48</sup> A finales del siglo XIX y principios del XX muchos intérpretes realizaban ediciones prácticas, entre ellos Bauer, Schnabel, Paderewski, así como Evelyn Rothwell y Leon Goosens en el caso del oboe.

ediciones impresas con la finalidad de vender más ejemplares.<sup>49</sup> En este punto se cometieron grandes excesos y errores que desvirtuaron las ideas originales de los compositores y que llegaron a deformar la música, sobre todo en el siglo XIX.

Por otra parte, comenta Grier que también durante el Romanticismo, con este auge editorial, a mediados del siglo XIX se volcó el interés hacia la música del pasado y aparecieron las ediciones históricas. Con la institución del proyecto Bach-Gesellschaft<sup>50</sup> en 1851 surgieron una serie de ediciones de música de Palestrina, di Lasso, Victoria, des Prez, Machaut, entre otros, cuyo objetivo primordial era que la música impresa de grandes compositores del pasado fuera accesible a un mayor número de personas. A partir de entonces, y en contraparte a las ediciones comerciales, este tipo de ediciones «históricas» y «nacionales» de la segunda mitad del siglo XIX lograron de manera muy seria y con rigor académico la edición de colecciones monumentales importantes. Estas ediciones serían las precursoras de las actuales ediciones críticas. Una de las aportaciones que surgieron de estas nuevas ediciones con respecto a la música antigua fue, entre otras, el uso de la notación moderna en vez de la tablatura: utilizaron el pentagrama y transcribieron la música a claves más accesibles. Regresando al capítulo anterior, vemos aquí la tendencia de pensar en el ejecutante al momento de editar la música.

En las primeras décadas del siglo XX, todavía proliferaban las ediciones revisadas<sup>51</sup> por los intérpretes importantes del momento, quienes reescribían la música de manera que resultara más eficaz desde el punto de vista interpretativo. Los musicólogos comenzaron a quejarse del exceso de «aportaciones» e instrucciones añadidas por los editores en colaboración con ejecutantes famosos, quienes saturaban la partitura de indicaciones de *tempo*, dinámicas, articulaciones, fraseo, digitaciones o pedales que modificaban la notación original, y en las que muy poco esfuerzo, o ninguno, se había hecho para diferenciar entre las indicaciones elegidas por el editor y las de la fuente original. Esta tendencia nos dice al menos dos cosas: que, de algún modo, las ediciones no cumplían cabalmente con las expectativas de los intérpretes, y que éstos asumían como un derecho la adaptación de dichas partituras, desde su perspectiva de intérprete instrumental. No puede

---

<sup>49</sup> BOORMAN, Stanley, *Printing and publishing of music*, "II: Publishing", Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40101> (10 de Septiembre de 2011)

<sup>50</sup> GRIER, James, *Editing, 2.*, "Principles of critical edition", Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08550>

<sup>51</sup> Cuya práctica, muy en boga, comenzó a finales del siglo XIX.

inferirse que esta acción significara una falta de respecto al autor, es más probable que este intento pretendiera enaltecer al compositor con una ejecución más efectiva, entendida desde su personal punto de vista.

Como una directa reacción a estos «excesos» y como un intento de «dignificar la imagen del compositor» hacen su aparición las publicaciones basadas en las fuentes originales. Fue en la última década del siglo XIX que la *Königliche Akademie der Künste* en Berlín<sup>52</sup> comenzó a publicar las ediciones *Urtext*. Grier habla sobre dos musicólogos que durante los primeros años del siglo XX se preocuparon por la fidelidad de las ediciones musicales. Sobre Guido Adler,<sup>53</sup> Grier dice: «si bien hace algunos comentarios estimulantes sobre el papel de estilo en la evaluación de variantes y la necesidad de la valoración crítica de las fuentes, dedica la mayor parte de su atención a cuestiones técnicas tales como la modernización de la notación y los modos de indicar la intervención editorial».

El segundo, Max Friedländer,<sup>54</sup> en su folleto *Ueber musikalische Herausgeberarbeit* (1922) propone el estudio de las fuentes primarias desde una evaluación crítica del estilo para poder decidir entre sus diferentes lecturas.<sup>55</sup> No hubo eco a aquellas primeras propuestas de Adler y Friedländer sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial, en que el pensamiento intelectual cambió drásticamente y surgieron dos vertientes en cuanto a edición musical. La primera, equilibró el criterio que dio lugar a las ediciones *Urtext* y quitó las numerosas instrucciones añadidas por los editores que ocultaban el texto original del compositor; la segunda apoyó las ediciones críticas que, asimismo, podrían ser de utilidad al intérprete.

Vemos entonces, que a partir de los años cincuenta se comienza de nuevo a dar un lugar de importancia al intérprete a la par de -o incluso más que- a la obra o al compositor. Cada edición tiene sus usuarios en su propio contexto: las ediciones históricas y críticas sirven a teóricos y estudiosos de la música desde el punto de visto histórico, y las ediciones interpretativas sirven por igual a ejecutantes profesionales y estudiantes desde el punto de vista de la interpretación instrumental.

---

<sup>52</sup> GRIER, *op cit.* p.2

<sup>53</sup> Guido Adler (1855-1941), musicólogo austriaco autor de diversas publicaciones dedicadas a la práctica musicológica.

<sup>54</sup> Max Friedländer (1852-1934), musicólogo alemán.

<sup>55</sup> GRIER, *op. cit.* p.10

Roland Barthes,<sup>56</sup> en su artículo *La Mort de l'Auteur*,<sup>57</sup> critica la idea romántica de la reconstrucción de la intención del autor a partir del texto -en nuestro caso de la partitura-. Por una parte, el intento de «traducción» desde un texto es, por definición, un empobrecimiento de tal obra *imaginada* dado que ninguna notación es capaz de *captar* totalmente la imaginación del compositor. La partitura sólo es capaz de reproducir determinados parámetros de la obra, pero el mundo del compositor, el contexto cultural y estético al que responde, las condiciones de su composición, si bien implícitos en dicho texto -partitura-, no pueden adivinarse, sobre todo cuando pasa mucho tiempo y el lector de esta partitura pertenece a una cultura y a un momento muy distintos a los del autor.

Por otra parte, la partitura, como eslabón que vincula al autor con el intérprete, concede a éste un punto de partida para ejercer una lectura propia, afín a su propia personalidad y circunstancias, una lectura que renuncia a la fidelidad de la intención autoral, justamente porque ésta no se puede reconstruir. Una vez que el autor plasma la obra imaginada en una representación gráfica -la partitura- «la obra se transforma en texto, es decir, en un tejido forjado a partir de la escritura del autor y de la lectura activa de los lectores, que hacen conexiones de sentido sin tener en cuenta la primera intención de significado. Con ello se perfila la idea de que una obra altera su significado a través del tiempo y el texto cobra protagonismo».<sup>58</sup> Este fenómeno no sólo sucede en la literatura o en la plástica, también en la música. Toda la reconstrucción de la música barroca a principios del siglo XX, y tal vez de finales del XIX, se produjo a partir del estudio de las partituras. Al ignorarse mucho de lo que hoy se sabe acerca de las prácticas interpretativas -e improvisatorias- durante los siglos XVII y XVIII, se generó una práctica totalmente desvirtuada de la música antigua.

La idea de revisar la grafía de una partitura desde la perspectiva del intérprete parte justamente de la aceptación de que la obra imaginada por el autor cambia en el momento que es sintetizada en una partitura, y cambia todavía más a partir del momento en que un intérprete toma dicha partitura y la lee desde su propia experiencia y subjetividad. En lugar de ver esto como una limitación, hay que aprender a verlo como riqueza en potencia, sacudiéndose los prejuicios tan difundidos que sitúan -como en el siglo XIX-, al intérprete a

---

<sup>56</sup> Roland Barthes (1915-1980), filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.

<sup>57</sup> BARTHES, Roland, *La Mort de l'Auteur*, <http://aquileana.wordpress.com/2011/06/22/roland-barthes-la-muerte-del-autor-la-mort-de-l-auteur/> (14 de Julio de 2012)

<sup>58</sup> BARTHES, *op. cit.*

modo de un portavoz-esclavo de una presunta traducción autoral. Al ser asumida por el intérprete, el resultado cambia sin remedio respecto a lo imaginado por el autor, no obstante el cuidado y detalle que se ponga al hacerlo. Éste es, precisamente, el caso de las ediciones «revisadas», que solían irritar a los compositores, si bien tal revisión no se hacía desde una posición de superioridad presuntuosa.

Si concluimos que las partituras no son la obra *per se*, sí la representan en gran parte: en tal caso ha cabida para que el intérprete contribuya en el sentido de la obra, de preferencia de acuerdo con el autor. El compositor crea con la imaginación y sus conocimientos; el intérprete, a través de su sensibilidad, con su cuerpo y con pleno conocimiento de su instrumento, y consiguen juntos un producto nuevo.

Sin duda alguna es en los años sesenta del siglo XX, con la búsqueda de nuevos recursos sonoros, donde coinciden la comunicación y aportación del compositor y del intérprete. La obra es receptora tanto de las ideas del autor como del ejecutante; se enriquecen la búsqueda de nuevos sonidos y recursos con la aportación de ambos.

En cuanto a la notación pueden suceder dos cosas: en algunos casos es más libre y abierta, encaminada a permitir la contribución del intérprete, las partituras son referencias mínimas, guías para la co-creación; en otros, puede ocurrir que una partitura sea mucho más precisa en cuanto a la notación instrumental, porque estuvo vigilada por la experiencia del intérprete. También, aflora significativamente la improvisación, la cual puede ser conciliada o no por el propio compositor. Todo esto conlleva a una nueva edición revisada por el intérprete en conjunto con el autor y no a sus espaldas, siendo él mismo co-creador, contribuyendo con su experiencia y conocimientos a enriquecer la obra y a plasmarla gráficamente lo más cercano posible a los deseos del compositor.

Una nueva notación musical surge a base de símbolos, figuras no mensurales, gráficas, en general acompañadas de un instructivo de interpretación, es decir, para indicar la intención del compositor. Puede decirse que, en cierto modo, el intérprete realiza una «edición» al ejecutar una obra. El editor la plasma con notación escrita, y el intérprete, produciendo sonidos. Finalmente, como opina Grier, hay que enfatizar la similitud entre estas dos actividades, la editorial y la práctica: la interpretación y comunicación de la música por dos vías, la notación gráfica y el sonido. No es de sorprender que, en la música reciente, intérprete y editor terminan siendo la misma persona. Es el caso, precisamente, en



los proyectos de *edición pragmática* que ocupan esta tesis: una edición *instruída por las intenciones del autor*.<sup>59</sup>

Una gran ventaja que se tiene en pleno siglo XX es que el compositor es contemporáneo del intérprete y pueden tener comunicación personal. Es por esto que las interpretaciones sonoras de los ejecutantes contemporáneos a los compositores, pueden llegar a ser más fidedignas que cualquier edición gráfica.

Desde siempre, la mayoría de las ediciones buscan fidelidad a las intenciones del autor, pero si nuestro mundo y nuestra experiencia son distintos de las del autor ¿tendrá sentido hablar de la edición veraz de una partitura? Y si a esto añadimos que los propios compositores, cuando eran ellos mismos los intérpretes o directores, hacían cambios todavía en el momento mismo del concierto, y que aún en nuestro tiempo, cada vez que se interpreta una pieza el resultado es una obra única e irrepetible, ¿existirá realmente una versión definitiva?

Este trabajo propone justificar la idea de una *Edición pragmática* moderna que implica la aceptación de que el intérprete, sin desestimar el sentido implícito en una composición, crea poder *descubrirlo* con una notación más enfocada y adecuada al idioma de su instrumento. En este sentido una *Edición pragmática* responsable se basa en la idea de que una partitura es siempre una representación parcial e inacabada de las ideas de un compositor, que refleja muchas veces insuficiencia en el conocimiento de las propiedades y potencial del instrumento, carencia que puede ser subsanada por el intérprete. Esta propuesta de edición pragmática pretende alentar el diálogo -vivo o imaginado- entre el intérprete y el compositor, para reescribir su música, de modo que las ideas ahí contenidas se expresen a través de los instrumentos con mayor veracidad y eficacia.

---

<sup>59</sup> GRIER, *op. cit.* p.3

### CAPÍTULO III

## EL «NUEVO VIRTUOSIMO» EN EL MUNDO Y EN MÉXICO: SUS CONSECUENCIAS EN LA EDICIÓN MUSICAL

Los lenguajes musicales del siglo XX requirieron de instrumentistas y cantantes con la capacidad de satisfacer las nuevas demandas técnicas de la música y sus cambios profundos, como en la relación entre compositor e intérprete. Una *nueva* música necesitaba de músicos especializados, en un papel protagónico, que tuvieran el interés y la curiosidad de explorar, experimentar, el atrevimiento de producir nuevos sonidos, y que, además, dominaran sus instrumentos de manera *extra-ordinaria* para ejecutar con destreza las técnicas recién adquiridas -y fuera de lo común- que alteraban el viejo orden; en conclusión, virtuosos de una nueva música. Solían ser intérpretes independientes, separados de los tradicionales entornos sinfónicos o catedráticos, para quienes de manera particular componían los compositores. Estos músicos buscaron nuevas formas de expresión, sin imaginar en aquél momento las dimensiones y la trascendencia que habría de tener su labor en la cultura musical subsecuente. Al respecto Gianfranco Leli y Stefano Scodanibbio<sup>60</sup> comentan (1982):

La práctica instrumental contemporánea procede de una investigación sobre las posibilidades sonoras del instrumento para reinventarlo a través de una técnica nueva y de una conciencia teórica de la música, entendida como materia a tratar analíticamente. En cuanto cae la barrera entre notas y ruido, el sonido ya no aparece narcisísticamente saboreado, sino estudiado, analizado, seccionado, para luego ser recompuesto en construcciones nuevas y siempre cambiantes. La mente del compositor, estrechamente ligada a la naturaleza instrumental, se origina en la relación entre intérprete e instrumento, concretizándose en partituras al límite de la ejecución y en las que el virtuosismo del intérprete no se entiende como una ostentación de habilidad, como una superación debatida con el obstáculo, sino como una tensión al límite, como un acrecentamiento, un forzar las facultades humanas, reencontrando en una perspectiva renovada, el sentido del medio, su

---

<sup>60</sup> Gianfranco Leli, poeta y autor italiano de relatos.  
Stefano Scodanibbio, contrabajista italiano, fue de los más importantes representantes del «nuevo virtuosismo».

verdadero origen, el concepto de «virtud». Esto significa que la unión entre intérprete y compositor nos conduce a los orígenes del virtuosismo. Todo aquél que participa en la producción musical contemporánea, adquiere no sólo una experiencia instrumental, sino además un oficio como compositor. En ese sentido, el instrumento constituye un fragmento del lenguaje: participa de una gramática, de una sintaxis y está condicionado históricamente, aunque puede evolucionar.<sup>61</sup>

En 1983, Mario Lavista vislumbra las nuevas tendencias: «Las recientes investigaciones no sólo muestran la existencia de nuevos y ricos mundos sonoros, sino que anuncian el comienzo de un nuevo “virtuosismo”, de un renacimiento instrumental del que no es posible sustraerse.»<sup>62</sup>

El mismo Lavista, un año después, en la presentación hecha para el número extraordinario de la revista *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical* «Nuevas técnicas instrumentales»<sup>63</sup> advierte que:

Las recientes investigaciones y la sorprendente y formidable renovación técnica y expresiva de los instrumentos tradicionales anuncian el comienzo de un renacimiento instrumental del que no podemos ni debemos sustraernos. Los cambios sustanciales que ha sufrido su técnica ha convertido a los instrumentos en una fuente sonora de posibilidades expresivas inimaginables hasta hace algunos años. De esta manera los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados a través de una nueva técnica que propone otra manera de concebir, es decir, de escuchar la música.

Hoy resulta evidente el hecho de que la definición tradicional de los instrumentos contempla solamente un número limitado de sonoridades, por tanto es posible y necesario explorar los innumerables recursos que nos ofrecen los instrumentos. Esta nueva práctica instrumental les otorga una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional

Las nuevas técnicas instrumentales inciden directamente y en forma definitiva en el pensamiento musical de nuestro tiempo. A partir de ellas tendrá que reconsiderarse seriamente la educación profesional del músico. Cuando los instrumentistas dominen

---

<sup>61</sup> LELI, Gianfranco, Stefano Scodanibbio, “Una prolongación del cuerpo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 4, UAM Iztapalapa, México, 1982, pp. 92-93

<sup>62</sup> LAVISTA, Mario, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 5, UAM Iztapalapa, México, 1983, p. 3

<sup>63</sup> LAVISTA, Mario, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Nuevas técnicas instrumentales, UAM Iztapalapa, México, 1984, pp. 3-4

estas técnicas, surgirán nuevos y fascinantes problemas de orquestación. Además será imprescindible una más estrecha colaboración entre el instrumentista y el compositor.

Esto permitirá no sólo establecer una relación más profunda entre el instrumentista y su instrumento, sino que, como lo ha señalado Gianfranco Leli, nos conducirá a los orígenes del virtuosismo, entendiendo este término no como una mera ostentación de habilidad circense, sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hará reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*.<sup>64</sup>

Me atrevo a afirmar que son reflexiones que surgieron de los intérpretes y compositores para señalar el «nuevo virtuosismo» y, por lo tanto, al «nuevo virtuoso», que es aquél intérprete capaz de llegar a los límites, no de sus propias habilidades, sino de las posibilidades sonoras de su instrumento.

### **Las técnicas extendidas en el marco del nuevo virtuosismo**

Los años sesenta y setenta del siglo pasado fueron años de experimentación de las -en su momento- «nuevas» posibilidades técnicas de los instrumentos. Fue a partir de ello que la relación entre el compositor y los intérpretes se volvió estrechamente íntima, pues se escribió no sólo para el instrumento sino para una persona con intereses y capacidades muy particulares. Algunos de los instrumentistas que coincidieron en esta etapa de experimentación de nuevos recursos fueron, entre otros: Heinz Holliger en el oboe, Aurèle Nicolet y Roberto Fabricciani en la flauta, Vinko Globokar en el trombón, Siegfried Behrend en la guitarra, Bertram Turetzky en el contrabajo y la cantante Cathy Berberian; fueron ellos quienes exploraron y desarrollaron las técnicas que ahora denominamos «extendidas»<sup>65</sup>: técnicas instrumentales que permiten ampliar las propiedades acústicas de un instrumento, técnicas que aumentan la cantidad total de alturas producidas, que modifican la duración y la articulación del sonido, que modifican el

---

<sup>64</sup> Virtud: valor, actividad o fuerza de las cosas para producir o causar sus efectos (Diccionario de la Lengua Española de la RAE).

<sup>65</sup> Refiriéndose a aumentar, ampliar.

color o timbre del sonido, o que modifican la cantidad de sonidos producidos simultáneamente.<sup>66</sup>

En ese momento, surge para los compositores la necesidad de escribir la obra al lado del intérprete, y poder, así, explorar a profundidad los recursos del instrumento en particular. Esta colaboración fructífera entre compositor e intérprete fomentó no sólo que el ejecutante instruyera al compositor, sino que impulsó que aflorara su propia labor creativa. Aquí inicia un trabajo de co-creación en el cual el intérprete participa de manera importante en la acción de hacer música. A partir de esta nueva forma de crear música, es comprensible que la partitura surja no sólo del compositor, sino también de las aportaciones del intérprete.

La nueva colaboración surgida de ese «renacimiento» instrumental que condujo al nuevo virtuosismo, logró la revalorización del oficio del intérprete, que había sido menospreciado al grado de simple suplemento del compositor durante el siglo XIX e inicio del siglo XX. El nuevo virtuoso deja de ser herramienta de la partitura, se reconoce su capacidad de contribuir al contenido musical, de incidir sobre el proceso creativo, de ser indispensable para el creador: un ser capaz de generar ideas por sí mismo, en beneficio de la obra musical.

Surgieron intérpretes virtuosos en todos los instrumentos. El teclado del piano se tocaba con los puños; entre las cuerdas del piano o instrumentos de cuerda se insertaron trozos de metal, madera o papel con el fin de alterar su timbre; en los instrumentos de aliento se buscó producir sonidos simultáneos, alturas extremas y microtonos; las percusiones se enriquecieron y se crearon efectos especiales, nacieron distintos instrumentos y se experimentó con nuevos materiales; los cantantes extendieron sus voces desde el susurro hasta el grito, pasando por gemidos y siseos. Es un hecho irrefutable que la mayoría de estas aportaciones fueron ideas de los intérpretes.

---

<sup>66</sup> SAAVEDRA, Leonora, «El oboe contemporáneo», *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 2, UAM Iztapalapa, México, 1982, pp. 70-86

## Los actores del nuevo virtuosismo en México

La tendencia en la ampliación de recursos sonoros en la composición y la técnica instrumental trascendió el ámbito occidental, su lugar de origen, y así, encontramos ejemplos significativos en México; vale la pena recorrer algunos.

En 1975 el percusionista Julio Viguera crea la *Orquesta de Percusiones de la UNAM* con la cual, en los años ochentas, estrenó en México música de cámara de Edgar Varèse, Amadeo Roldán, John Cage, Iannis Xenakis y Olivier Messiaen; en el marco de muchos conciertos interpretó la música para percusiones más importante escrita hasta el momento en México y en el mundo. Estrenaron más de 150 obras a nivel nacional, entre ellas varias dedicadas a la agrupación, que grabó cuatro discos. Compositores como Rodolfo Halffter, Manuel Enríquez, Francisco Núñez y Federico Ibarra escribieron música para ellos. Fue un grupo imprescindible en los festivales más importantes del país. A la fecha la orquesta continúa con esta misma labor bajo la dirección del Dr. Alfredo Bringas.

En los años setenta, siendo Héctor Quintanar director del Departamento de Música de la UNAM, se impulsó y apoyó a los compositores mexicanos, se crearon concursos y se difundió ampliamente esta música. Gracias a ello se fomentó el vínculo de los compositores e intérpretes, en especial por parte de Manuel Enríquez, Mario Lavista, Julio Estrada y Manuel de Elías.

En 1979 Manuel Enríquez crea el *Foro Internacional de Música Nueva*, en él se interpreta el repertorio internacional y nacional más reciente. Después de más de treinta años de creación, continúa su labor<sup>67</sup> y es el espacio ideal para la actuación de los intérpretes, ya sea por sí mismos o en colaboración con los compositores.

A finales de los años setenta existió, por sólo un par de años, otro foro para la difusión de la música contemporánea, la *Retrospectiva del Siglo XX*, coordinada por la pianista y compositora Alicia Urreta.

Al mismo tiempo, aunque tan sólo por cuatro años, la Universidad Autónoma Metropolitana (campus Iztapalapa) realizó las *Jornadas de Música Contemporánea*, donde se enfatizaba el estreno de composiciones con técnicas extendidas.

---

<sup>67</sup> Actualmente bajo el nombre de Foro Internacional de Música Nueva “Manuel Enríquez” en homenaje al compositor después de su muerte.

En 1982, siendo Coordinador de Extensión Universitaria en la Universidad Autónoma Metropolitana Ignacio Toscano, se funda el *Cuarteto Da Capo* y el *Dúo Castañón-Bañuelos* y aparece por iniciativa de Mario Lavista la revista *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*. Se construyó el Teatro del Fuego Nuevo, sede para las jornadas y los grupos de cámara de la UAM. Estos grupos fueron, sin lugar a duda, el motor del movimiento del nuevo virtuosismo musical en México. Estos ensambles se dedicaron no sólo a interpretar la música escrita hasta el momento para sus distintas dotaciones, sino que, parte fundamental de sus objetivos era comisionar obra nueva a los compositores mexicanos. El *Cuarteto Da Capo* estuvo conformado por María Elena Arizpe en la flauta, Leonora Saavedra en el oboe, Álvaro Bitrán en el violonchelo y Lilia Vázquez en el piano, y el *Dúo Castañón-Bañuelos* con Margarita Castañón y Federico Bañuelos en las guitarras; fueron los principales protagonistas de la entonces nueva música en México.

En 1983 los hermanos Álvaro Bitrán y Arón Bitrán regresan a México después de realizar sus estudios en el extranjero y conocen al violinista uruguayo Jorge Risi, quien planeaba crear un cuarteto de cuerdas. Los hermanos Bitrán, de origen chileno, habían tenido un grupo así entre 1971 y 1981, el *Cuarteto Bitrán*, junto con su hermano menor Saúl y su padre, Daniel.<sup>68</sup> En 1983, Jorge Risi, decide dar vida a su idea y junto con el violista mexicano Javier Montiel crean el *Cuarteto de cuerdas Latinoamericano*, llamado así en parte por las distintas nacionalidades de sus integrantes y en parte porque uno de sus objetivos era hacer énfasis en la música de Latinoamérica.<sup>69</sup> Posteriormente se conocería simplemente como *Cuarteto Latinoamericano*. En 1986 Jorge Risi decide regresar a Uruguay, siendo sustituido por Saúl Bitrán. En ocasiones, el cuarteto tocaba con el pianista Edison Quintana y con el clarinetista Luis Humberto Ramos, y en 1984 crearon la *Sociedad Camerística de la Ciudad de México*, ensamble que no duraría mucho. *Da Capo* y el *Cuarteto Latinoamericano*, por su parte, colaboraban con frecuencia, lo cual aumentaba la dotación y permitía que se ampliara el repertorio.

*Da Capo* y el *Dúo Castañón-Bañuelos* grabarían entre 1982 y 1984 tres discos con la música de Mario Lavista, Manuel Enríquez, Federico Ibarra, Daniel Catán,

---

<sup>68</sup> CARREDANO, Consuelo, *Cuerdas revueltas: Cuarteto Latinoamericano, veinte años de música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 17

<sup>69</sup> *ibid.* p. 13

Joaquín Gutiérrez Heras, Rodolfo Halffter, Stephen Montague, Lilia Vázquez y George Crumb. Más tarde, a raíz de la contratación del *Cuarteto Latinoamericano* por parte de la Universidad de Pittsburgh, *Da Capo* renovó a sus miembros: Roberto Kolb sustituyó a Leonora Saavedra, Alberto Cruzprieto a Lilia Vázquez y Boszena Slawinska a Alvaro Bitrán. Una nueva administración en la UAM Iztapalapa decide desligarse de *Da Capo* y *Pauta*. La revista es rescatada por el INBA, canalizada al CENIDIM y posteriormente a la Coordinación Nacional de Música y Ópera<sup>70</sup>, mientras que el grupo *Da Capo* desaparece un par de años después.

En 1986, Luis Humberto Ramos y la fagotista Wendy Holdaway fundan el *Quinteto de Alientos de la Ciudad de México*, grupo que, aunque con cambios en sus miembros al paso de los años, es uno de los protagonistas de la difusión de la creación musical contemporánea en México. El quinteto ha grabado cuatro discos compactos con música mexicana, latinoamericana y norteamericana de los siglos XX y XXI. El repertorio del quinteto abarca una enorme cantidad de obras latinoamericanas, muchas de ellas dedicadas a ellos. Es indiscutible que el *Quinteto de Alientos de la Ciudad de México* es uno de los grupos musicales más representativos de México.

A la par del quinteto de alientos, Luis Humberto Ramos, Wendy Holdaway y la pianista Ana María Tradatti crean el *Trío Neos*, agrupación que, a casi treinta años de su fundación, se consolida como uno de los grupos más importantes dentro de la música mexicana de los últimos tiempos, contando con cinco discos compactos y un repertorio con más de veinte obras comisionadas por ellos mismos. El trío mantiene su configuración, excepto por Luis Humberto Ramos, quien fue sustituido por Fernando Domínguez.

En 1988 el flautista Guillermo Portillo regresó de Francia tras haberse especializado en las técnicas extendidas y creó la *Camerata de la Escuela Nacional de Música* con apoyo de esta institución. El grupo tenía como objetivo primordial apoyar el quehacer académico de los compositores de la escuela, y fue así que, al pasar de los años, interpretó música representativa del siglo XX, así como numerosos estrenos mundiales de jóvenes compositores mexicanos. La *Camerata de la Escuela Nacional de Música* funcionó como una excelente herramienta de apoyo a la cátedra de

---

<sup>70</sup> *Pauta* cumplió ya 30 años de ser editada ininterrumpidamente.



composición ya que se organizaban lecturas de obras en proceso que permitió a los jóvenes escuchar el resultado de sus trabajos. Al paso de los años sus miembros fueron cambiando, por lo que dotación instrumental era distinta y podía abarcar distinto repertorio.

También en 1988, con una visión mucho más ambiciosa, Roberto Kolb funda la *Camerata de las Américas* -antes *La Camerata*-, un ensamble versátil que agrupa a instrumentistas de gran prestigio, dando al grupo una calidad musical de excelencia y un gran reconocimiento dentro de la música. Varios son sus objetivos principales, entre los cuales destacan fomentar la creación y estreno de música nueva, el rescate de música olvidada, su difusión a través de distintos medios, y en ocasiones, la grabación de la misma. La *Camerata de las Américas* ha grabado una veintena de discos, en su gran mayoría de música mexicana.

En 1990 se crea el *Cuarteto Entente* con Guillermo Portillo en la flauta, Carmen Thierry en el oboe, Edgardo Espinosa en el violonchelo y Gustavo Pimentel en el piano. El objetivo del grupo era rescatar las obras dedicadas en su momento al *Cuarteto Da Capo* así como el encargo de nueva obra a compositores mexicanos. El grupo no duró el tiempo que esperaban; aún así, estrenaron algunas obras comisionadas por ellos mismos.

En 1992 Luis Humberto Ramos produce el concepto de *Cameristas de México*, un grupo versátil y cambiante, con quienes a la fecha ha grabado seis discos compactos, así como uno de clarinete y piano.

En 1993 surge el cuarteto de percusiones *Tambuco*, integrado por Ricardo Gallardo, Alfredo Bringas, Raúl Tudón e Iván Manzanilla, este último reemplazado por Miguel González. A lo largo de estos veinte años, *Tambuco* es uno de los ensambles de percusiones más importantes del mundo. Galardonado con numerosos premios, distinciones, reconocimientos, y nominaciones, a la par con el *Cuarteto Latinoamericano*, son los grupos musicales mexicanos más reconocidos en el mundo. *Tambuco* tiene en su haber diez discos compactos, algunos de ellos con música de los más importantes compositores mexicanos.

En 1995, el flautista y artista plástico Alejandro Sánchez Escuer funda el grupo *Onix, Nuevo Ensamble de México*: flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano. Al

paso de los años están integrados de la siguiente forma: el propio Sánchez Escuer como flautista y director, Fernando Domínguez, clarinetista; Abel Romero, violinista; Edgardo Espinosa, violonchelista y Edith Ruiz Zepeda, pianista. La labor generadora y entusiasta de Sánchez Escuer ha dado lugar a que el grupo *Onix* sea uno de los grupos protagónicos del quehacer musical en México. El grupo ha realizado cinco discos compactos, y cuatro donde Sánchez Escuer es solista.

Lo que en un inicio fue un proyecto amistoso para hacer música, dio vida, en 1996, a la *Sinfonietta Ventus*, octeto de alientos ahora conformado por Eleanor Weingartner y Maryilyn Nije, clarinetes, Marcia Yount y Miguel Salazar, oboes, Gerardo Ledezma y David Ball, fagotes, y Jon Gustely y Elizabeth Rising, cornos. Este grupo tiene tres discos compactos que incluyen, entre otra, música mexicana comisionada por ellos mismos.

Como puede verse, el dinamismo de la creación musical en México se encuentra ligado, en modo muy significativo, a la iniciativa, no tanto de los compositores, sino de los intérpretes, que actúan como actores autónomos, y que, lejos de limitarse al papel de meros portavoces de los compositores, son a su vez, promotores de la creación al comisionar e interpretar la nueva música. Muchas veces inciden directamente en la esencia de la obra mediante un trabajo de colaboración con el compositor.

Casi todos estos músicos resultan galardonados con apoyos económicos de instituciones culturales debido a su labor en el ámbito instrumental. Fundan ensambles, proponen conciertos, organizan festivales, encuentros, concursos, dictan conferencias, enseñan; también se ocupan de asuntos como la producción de grabaciones y realizan edición musical desde la perspectiva del ejecutante. Son protagonistas de su propio quehacer musical, y algunos también son compositores-ejecutantes.

La lista de intérpretes mexicanos con este perfil propositivo continúa hacia finales del siglo XX. En 1996 aparece el *Ensamble Cello Alterno*, con Iracema de Andrade y Edgardo Espinosa en los violonchelos y Gustavo Pimentel al piano -este último reemplazado por la pianista Edith Ruiz- con el propósito de fomentar la creación e interpretación de música nueva para su dotación. En 1997 el flautista Oscar Romano funda el grupo *Signos*, flauta, clarinete, violín, violonchelo y contrabajo; a la

fecha tienen cinco discos compactos, uno de ellos exclusivamente con música mexicana dedicada a ellos. Ese mismo año, Teodoro Gálvez y Patricia Hernández crean el *Trío Coghlan*, violín, viola y violonchelo -actualmente con Luz María Frenk-, y graban dos discos compactos con música mexicana. En 1999 las arpistas Mercedes Gómez y Janet Paulus crean el dúo *SonDos*, con el cual graban tres discos compactos que incluyen obras mexicanas. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) auspicia la *Orquesta de Cámara del Centro Nacional de las Artes* bajo la dirección de Roberto Beltrán, propuesta autónoma que motivó a jóvenes estudiantes instrumentistas de la Escuela Superior de Música del INBA y que dió un gran impulso a nuevos compositores jóvenes de la misma institución.

En los albores del siglo XXI, Salvador Torre, Mauricio Náder y Fernando Domínguez crean el *Ensamble 3*, que en poco tiempo se convirtió en un grupo imprescindible de la música contemporánea en México. A la fecha llevan grabados seis discos compactos.

En pleno siglo XXI, siguen apareciendo nuevos grupos como *Generación Espontánea*, el dúo *Duplum*, *Liminar*, el *Ensamble Nuevo de México*, el *Cuarteto Ión*; iniciativas como el *Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea*, y apoyos, como el reciente *Proyectos de Inversión en la Producción de Música Nacional* (CONACULTA-INBA) que generó la aparición de nuevos grupos como el cuarteto *Da Capo al Fine* fundado por Carmen Thierry en 2013.

Pero muchos de los protagonistas nombrados no sólo han destacado por crear o ser parte de grupos; muchos de ellos son intérpretes que también trabajan de manera independiente como solistas, tales son los casos de los flautistas de pico Horacio Franco y Mónica López Lau; los flautistas María Elena Arizpe, Wilfrido Terrazas, Guillermo Portillo, Salvador Torre, Alejandro Sánchez Escuer, Miguel Ángel Villanueva, Evangelina Reyes y David Ramírez; los oboístas Roberto Kolb, Carmen Thierry, Alejandro Tello y Natalia Morelos; los clarinetistas Luis Humberto Ramos, Fernando Domínguez, Javier Vinasco, Luis Mora y Alejandro Moreno; la fagotista Wendy Holdaway; los violistas Omar Hernández-Hidago (†) y Alexander Bruck; los violonchelistas Iracema de Andrade y Jorge Amador; los contrabajistas Valeria Thierry y Luis Antonio Rojas; los trombonistas Gustavo Rosales y Marcia Medrano;

los percusionistas Javier Nandayapa, Raúl Tudón, Iván Manzanilla; las arpistas Lidia Tamayo, Mercedes Gómez y Janet Paulus; los pianistas Alberto Cruzprieto, Ana María Tradatti, Mauricio Náder, Carlos Adriel Salmerón y Mauricio Ramos Viterbo; los guitarristas Juan Carlos Laguna, Roberto Limón, Gonzalo Salazar y Pablo Gómez; y las cantantes Lourdes Ambriz y María Teresa Navarro.

### El caso del oboe y el desarrollo de su técnica

Entre las primeras técnicas extendidas requeridas en la música escrita para el oboe -y que se consideraba «imposible» de ejecutar en su época-, está *La Consagración de la Primavera* (1913) de Igor Stravinsky, quien exige al oboe una serie de notas con *Flutterzunge*<sup>71</sup> y *staccato* al mismo tiempo:



Introducción, tercer compás del número de ensayo 10.<sup>72</sup>

También pide un *Sol*<sup>7</sup>, quizás la nota más aguda escrita para el oboe hasta ese momento:

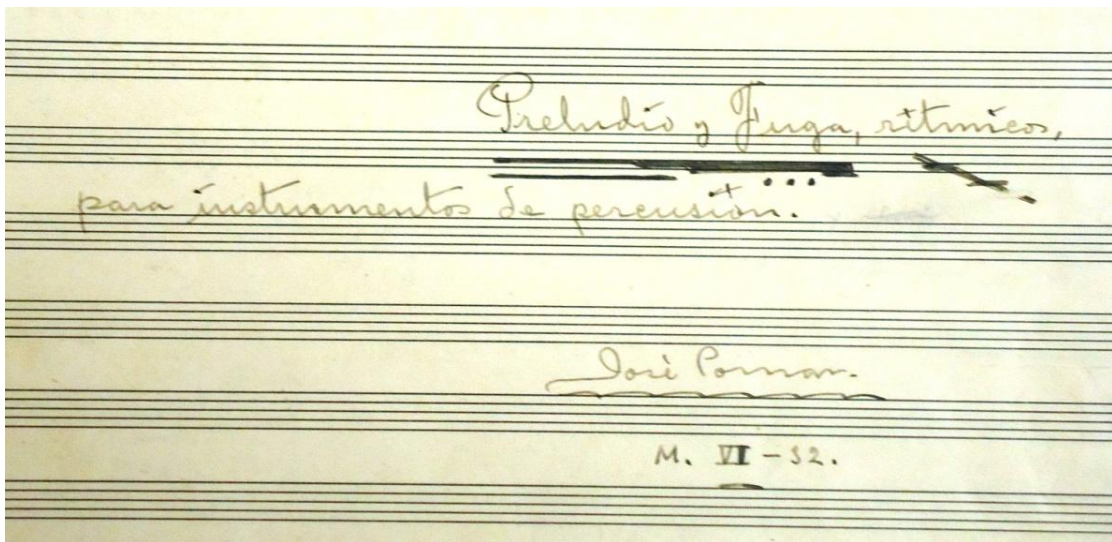
<sup>71</sup> *Flutter-tonguing*, *Flutterzunge* o *frullato*: «lengua agitada o sacudida», un tipo de articulación pedida por algunos compositores del siglo XX en el que el instrumentista pronuncia la letra «r» en la punta de la lengua durante la producción del sonido, Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09904>, (18 de Marzo 2013)

<sup>72</sup> STRAVINSKY, Igor, *The Rite of Spring*, Dover, New York, 1989



Segundo compás del número de ensayo 201.<sup>73</sup>

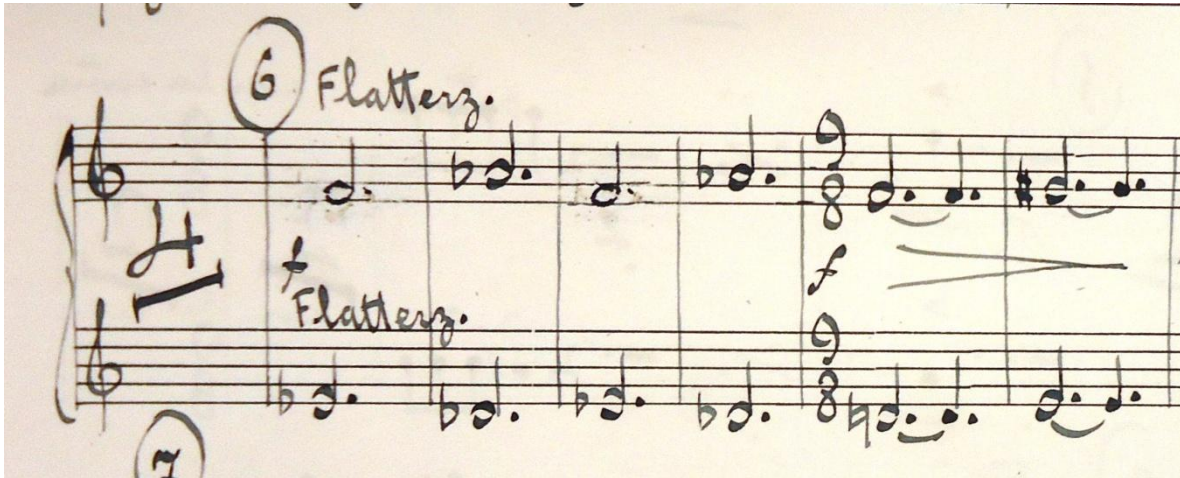
En México, José Pomar (1880-1961) en su *Preludio y fuga rítmicos* (1932) para percusiones y conjunto instrumental pide al oboe *flutterzunge*, *glissando* y tocar con la caña sola. Este es el ejemplo más temprano de técnicas extendidas para oboe en la música mexicana.



Portada del manuscrito *Preludio y fuga rítmicos* de José Pomar con fecha de 1932.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> *ibid.*

<sup>74</sup> POMAR, José, *Preludio y fuga rítmicos*, manuscrito, *Archivo de Músicos Mexicanos Disidentes*, cortesía del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1932



Compás 6 la de parte de los oboes en donde aparece la indicación *Flatterz.*<sup>75</sup>



Séptimo y octavos compases antes del número de ensayo 2 de la parte de los oboes en donde aparece la indicación de tocar con la caña sola y terminar con *glissando*.<sup>76</sup>

Richard Strauss, al inicio de su *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor, Op. 144, TrV 292* (1945), escribió una melodía ininterrumpida de casi tres minutos, difícil de tocar sin fragmentarla para respirar. El mismo pasaje se facilita al realizar respiración continua, que consiste en respirar al mismo tiempo que se toca. En la actualidad, cualquier buen oboísta debe dominar esta técnica, y puede considerarse una técnica extendida, ya que va más allá de las técnicas convencionales exigidas al ejecutante.

<sup>75</sup>POMAR, *op. cit.*

<sup>76</sup>POMAR, *op. cit.*

El desarrollo de la técnica del oboe puede observarse al comparar los viejos manuales de técnica tradicionales con las prácticas actuales. Como ejemplo, Evelyn Rothwell,<sup>77</sup> en su libro *The Oboe Technique*,<sup>78</sup> publicado en 1953 y actualizado en 1962, niega cualquier intento -y éxito- de ejecución de las hoy llamadas técnicas extendidas; ella dice, entre otras cosas, que en el oboe no es posible articular con doble *staccato*, que no es posible tocar mas allá de un Fa sobreagudo -y éste con dificultad- y que no es posible realizar respiración circular o continúa. En la actualidad, se espera que todo oboísta las domine.<sup>79</sup>

Para hablar del caso del oboe contemporáneo se debe tomar como punto de referencia al oboísta Heinz Holliger, quién nació en 1939 y constituye un parteaguas entre las técnicas tradicionales y las extendidas en la ejecución del oboe. Alrededor de sus veinte años, Holliger comenzó a tocar y a componer utilizando nuevos lenguajes musicales. La interpretación tradicional quedaba atrás y todos aquellos sonidos resultaron deseables; se comenzó a buscarles con sumo interés por parte de intérpretes y compositores -como ya hemos comentado-. Holliger es definitivamente el protagonista del nuevo virtuosismo en el oboe. Actualmente los intérpretes más importantes dentro de las técnicas extendidas han sido alumnos de Holliger.<sup>80</sup>

### **El problema de notación y edición que surge a partir del nuevo virtuosismo**

La expresión de la música -al menos de la música «culta», ya que la característica de la música popular o tradicional es la de ser transmitida oralmente- necesita de su escritura para leerse y comunicarse; esto es, depende, las más de las veces, de una edición manuscrita. Hoy día, sin embargo, hay consenso en cuanto a que, una partitura no es capaz

---

<sup>77</sup> Lady Evelyn Rothwell (1911-2008), oboísta inglesa quien fuera esposa de Sir John Barbirolli.

<sup>78</sup> ROTHWELL, Evelyn, *The Oboe Technique*, Oxford University Press, London, 1962

<sup>79</sup> En la tesis de licenciatura que presenté para titularme de Licenciada en la Escuela Nacional de Música en 1988, opté por la traducción del libro citado. El libro de Rothwell era hasta ese momento el único libro especializado en el oboe, hablando de las técnicas del instrumento sin profundizar en la historia del mismo. Para el trabajo que realicé no sólo quise hacer la traducción literal de la obra, sino aportar algo más, actualizándola agregando mis comentarios, entre los cuales menciono que, sí es posible articular con doble y triple *staccato*, que el registro se ha ampliado hasta inclusive un *Do* sobreagudo y que la respiración circular es de lo más común, entre muchos otros nuevos recursos.

<sup>80</sup> Por citar algunos, los oboístas: Thomas Indermühle, principal de la Orquesta de Cámara Holandesa y de la Filarmónica de Rotterdam, así como profesor de la Escuela Superior de Música de Karlsruhe; Ernest Rombout, profesor del Conservatorio de Utrecht; Peter Veale, miembro de los ensambles Recherche y MusikFabrik.

de cifrar una idea musical más que de modo parcial, y que, por eso, toda interpretación que derive de una lectura de tal fuente, desembocará en una expresión cambiante e individual. Esta nueva convicción, tan contrastante con la visión decimonónica, se manifiesta en lo que, al respecto, declara Donald Grout:<sup>81</sup>

Los problemas de interpretación y de edición existían desde la música antigua y fueron acompañándose a lo largo de la historia de la música. La *composición*, en el sentido de la existencia de una obra musical al margen de cualquier ejecución en particular, ha dejado su lugar, en algunos sectores, a una improvisación controlada -que constituía la práctica en la Antigüedad y en la Alta Edad Media-. En cuanto a la *notación*, en muchos casos la partitura ya no es una serie definitiva de instrucciones; el intérprete, en lugar de ser sólo un mediador entre el compositor y el público, se ha convertido él mismo, en gran medida, en compositor -una vez más, como en la Alta Edad Media-. Los *principios del orden* han cambiado, de una manera discutible, pero el cambio es mayor que cualquiera que se haya producido durante los ocho últimos siglos íntegros; y, si pensamos en la indeterminación total, los principios de orden han cesado, lisa y llanamente, de existir.

Si la notación tradicional resultaba insuficiente para plasmar íntegra y precisamente una idea musical, con la introducción de nuevas sonoridades, no supeditadas a parámetros de tesitura, surgió un severo problema de notación, y por ende, de edición. Había que diseñar, que inventar un nuevo lenguaje para ilustrar, para explicar, para dar a entender todos esos nuevos sonidos. No es difícil concluir que la creación de nuevos sistemas de notación sólo agrandó el problema: la incapacidad de un código gráfico para representar de manera fidedigna una expresión sonora, más aun, cuando ésta es del orden del «ruido» o de efectos especiales.

Dado que cada compositor creó su propia notación, no sorprende que existan casi tantas escrituras como compositores, con los consecuentes problemas de edición y publicación.<sup>82</sup> Surgieron distintos sistemas de notación gráfica que variaban desde una serie de símbolos hasta los usados tradicionalmente. Esta situación dificultaba la interpretación directa de la obra, ya que no existían hasta ese momento convenciones en torno a los

---

<sup>81</sup> GROUT, *op. cit.* pp. 794-795

<sup>82</sup> Como ejemplo los estudios Pro Musica Nova, *Studien zum Spielen Neuer Musik*, recopilados por Heinz Holliger, en que encontramos diferentes recursos anotados de tantas maneras distintas como los distintos autores.



símbolos o signos utilizados, por lo que se hizo necesario un texto explicativo, y posteriormente, la estandarización de la grafía para bien de los intérpretes. Esto se logró a lo largo de los años, en que los ejecutantes aceptaron las notaciones o rechazaron aquellas que no demostraron ser funcionales.

Hoy día, no existe una notación convencional definitiva como tal, pero se ha avanzado enormemente debido a la facilidad de comunicación e intercambio entre intérpretes experimentados con compositores y editores, y el hecho de que, el desarrollo de las técnicas extendidas es un proceso histórico ya concluído. Para lograrlo, son fundamentales las publicaciones al respecto ya que llevan implícito un trabajo de revisión en cuanto a notación se refiere, también en cuanto a la solución de problemas específicos de la ejecución de las técnicas extendidas.

La historia del desarrollo de nuevas técnicas instrumentales, y por consecuencia de su notación –en un inicio innovadora y arbitraria, después, más estandarizada-, se manifiesta en una serie de publicaciones que reseñan e ilustran este fenómeno. En el caso del oboe, a tan sólo 5 años de que Evelyn Rothwell negara de manera rotunda la idea de las técnicas extendidas en *The Oboe Technique*,<sup>83</sup> el compositor Bruno Bartolozzi publica -en 1967- su libro *New Sounds for Woodwinds*,<sup>84</sup> -originalmente escrito en italiano: *Nuovi suoni per i legni*-,<sup>85</sup> en el cual habla de ellas como un hecho consumado. El libro de Bartolozzi es precursor y de importancia fundamental para las investigaciones sobre las técnicas extendidas.

En 1972 Heinz Holliger edita una serie de estudios bajo el título *Pro Musica Nova, Studien zum Spielen Neuer Musik*<sup>86</sup> con obras de Jürg Wyttenbach, Makoto Shinohara, Luciano Berio, Edison Denissow, Lehmann, Franco Donatoni, Jacques Wildberger, Gilbert Amy, Hans Ulrich Engelmann, Heinz Holliger, Vinko Globokar y Günther Becker, en los que se incluye un apéndice en distintos idiomas -alemán, inglés y francés- con observaciones y explicaciones, y en donde propone soluciones de estudio y ejecución para las mismas. Las obras fueron escritas para Holliger con su colaboración. Él mismo nos dice en su prefacio:

---

<sup>83</sup> ROTHWELL, *op. cit.*

<sup>84</sup> BARTOLOZZI, Bruno, *New sounds for Woodwinds*, Oxford University Press, London, 1967

<sup>85</sup> Publicado por Edizioni Suvini Zerboni, Milán.

<sup>86</sup> HOLLIGER, Heinz, *Pro Musica Nova, Studien zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1972

En vista del casi inestimable número de composiciones que requieren nuevas técnicas de ejecución, incluso por parte del oboe, cuya técnica hasta recientemente se consideraba conservadora e inmutable, pienso que la presente *Colección de estudios para interpretar música de vanguardia* responde a una necesidad urgente para todos los oboístas.

Estas contribuciones de doce diferentes compositores ofrecen un conjunto de los más importantes problemas técnicos y musicales, así como de los nuevos métodos de notación, que enfrentan los solistas, estudiantes y atrilistas de hoy.

A pesar de que cada composición está basada en problemas técnicos muy específicos, ninguna de ellas explota los actuales «trucos» instrumentales populares. Más bien, cada compositor trata los problemas técnicos en conjunto con los retos compositivos, y muestra que la expansión de la técnica instrumental es resultado, no de un exhibicionismo, sino de un pensamiento musical lógico.

Casi sin excepción, estos doce estudios demandan una considerable capacidad técnica por parte del intérprete. Por tanto, no fueron organizados de acuerdo al grado de dificultad, sino a sus aspectos musicales, formales y técnicos.

Me esforcé por acompañar cada estudio con consejos sobre el mejor acercamiento a estos nuevos y múltiples retos, y en cómo adquirir las bases de las nuevas técnicas, con ayuda de ejercicios preparatorios muy simples. Mis comentarios deberán incentivar a los estudiantes a desarrollar sus propios ejercicios preliminares, concebidos para resolver dificultades particulares.

Tras estudiar las obras de este volumen, quizás algunos estudiantes se sientan inspirados para continuar buscando en la dirección sugerida, descubriendo fenómenos sonoros completamente nuevos. Estos estudios sólo brindan una pequeña e incompleta investigación de un proceso en constante evolución, cuyo fin aún no podemos ver.<sup>87</sup>

En 1978, en la República Democrática Alemana, Burkhard Glaetzner<sup>88</sup> publica *Spielmöglichkeiten und Notationsvorschläge*, en donde menciona de manera general las nuevas posibilidades técnicas del instrumento y de su notación. Ese mismo año, el mismo Glaetzner edita *Oboe 1*,<sup>89</sup> una compilación de obras para oboe solo, del grupo

---

<sup>87</sup> Traducción de Carmen Thierry

<sup>88</sup> Burkhard Glaetzner (1943), oboísta nacido en Alemania del este.

<sup>89</sup> GLAETZNER, Burkhard, *Oboe 1*, Verlag Neue Musik Berlin, Berlin, 1978

de la RDA *Neue Musik Hanns Eisler*, con obras de Friedrich Schenker, Helge Jung, Gerhard Rosenfeld, Friedrich Goldmann, Karl Ottomar Treibmann, Reiner Bredemeyer y Paul-Heinz Dittrich. Al final ofrece breves instrucciones para su ejecución.

En 1980, Bartolozzi coordina y publica una serie de métodos para los instrumentos de aliento madera: *Nuova tecnica per strumenti a fiato di legno*, en donde, gracias a la colaboración de los instrumentistas pioneros en los nuevos recursos de su época Sergio Penazzi (fagot), Lawrence Singer (oboe), Pierluigi Mencarelli (flauta) y Detalmo Corneti (clarinete), se recopilaron y documentaron los resultados de diversas investigaciones formales y sistemáticas. Su *Metodo per Oboe*<sup>90</sup> estuvo a cargo de su discípulo, el oboísta Lawrence Singer, y es en sí, el primer compendio integral de posibilidades técnicas extendidas.<sup>91</sup> La publicación está escrita en italiano y en inglés.

En 1982, por primera vez en México, y en el idioma español, la revista *Pauta* publica tres artículos relacionados con las técnicas extendidas del oboe: *El oboe contemporáneo* de Leonora Saavedra, y las traducciones de *Multifónicos en el oboe*, de Nora Post y de *Nuevos conceptos sobre el oboe*, de Lawrence Singer. Dos años después, en 1984, *Pauta* publica bajo el nombre *Nuevas técnicas instrumentales*, un número especial, en donde compila los artículos íntegros publicados hasta el momento sobre técnicas extendidas<sup>92</sup>, aparecen artículos sobre la flauta, oboe, clarinete, arpa, cuerdas, contrabajo y guitarra, con textos de María Elena Arizpe, (flauta), Lidia Tamayo (arpa), Margarita Castañón y Federico Bañuelos (guitarra), entre los ya citados.

En el año de 1994, un compendio con los resultados de los trabajos de Peter Veale, Claus-Steffen Mahnkopf, Wolfgang Motz y Thomas Hummel<sup>93</sup>, se publica como *Die Spieltechnik der Oboe*<sup>94</sup>, bajo la supervisión de Heinz Holliger, y que es la

---

<sup>90</sup> SINGER, Lawrence, *Metodo per Oboe*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1980

<sup>91</sup> El método para clarinete corrió a cargo de Giuseppe Garbarino, los demás a cargo de los ya mencionados.

<sup>92</sup> *Pauta*, op. cit.

<sup>93</sup> Peter Veale, oboísta neozelandés discípulo de Heinz Holliger, especialista en técnicas extendidas y editor de la serie de publicaciones *Contemporary music for oboe*; Claus-Steffen Mahnkopf, compositor y editor musical alemán; Wolfgang Motz, compositor alemán; Thomas Hummel, compositor, investigador acústico y especialista en computación alemán.

<sup>94</sup> VEALE, Peter, Claus-Steffen Mahnkopf, Wolfgang Motz, Thomas Hummel, *Die Spieltechnik der Oboe*, Barëreiter, Kassel, 1994

compilación más completa de las técnicas extendidas de ejecución para el oboe hasta el momento.<sup>95</sup> La publicación está escrita en tres idiomas: alemán, inglés y francés.

En 2004 encontramos una nueva publicación, *Oboe Unbound: Contemporary Techniques*<sup>96</sup>, de Libby van Cleve, síntesis de las técnicas extendidas, en lengua inglesa, la cual, a comparación de la antes nombrada, no hace mayor aportación, pero sin embargo, es una edición fácil de adquirir y consultar.

Para la presente propuesta de una edición pragmática es de vital interés el caso de la *Sequenza VII*<sup>97</sup> de Luciano Berio (1925-2003). A lo largo de su carrera, Luciano Berio escribió una serie de obras para instrumentos solos llamadas *Sequenza*: catorce obras escritas entre 1958 y 2002. Cada una de las *Sequenza* tuvo en mente al intérprete para quien fue escrita, el cual colaboró con el compositor para su creación. La *Sequenza VII* está dedicada a Heinz Holliger y escrita con su intervención. Si bien la edición tiene una serie de instrucciones aportadas por el mismo Holliger -que explican los recursos utilizados y la manera en que se producen-, la obra no tiene indicaciones de compás sino indicaciones de tiempo en segundos por lo que su notación es proporcional.

El problema, en este caso, es que se trata de segundos de fracciones de segundos: 2.7, 1.8, 1.5 y 1.3 segundos, lo cual dificulta ejecutarla con exactitud ya que el intérprete no está habituado a medir el tiempo de esa manera; con estos señalamientos, la interpretación resulta no ser precisa. La oboísta norteamericana Jacqueline Leclair<sup>98</sup>, propuso una nueva forma de abordar la obra: insertó indicaciones de compás y sustituyó la grafía original con valores rítmicos para lograr que la rítmica y proporciones fueran comprensibles y precisas, es decir: hizo una transcripción de la notación no mensural para facilitar su lectura. De esta manera 2.7 segundos equivalen a 11/16, 1.8 segundos a 7/16, 1.5 segundos a 3/8 y 1.3 segundos a 4/tresillos de octavo. Si Berio omitió la notación métrica tradicional, es probable que fuera con la intención de que no hubiese notas más importantes que otras por su colocación dentro del compás, y por lo tanto, la sensación de temporalidad sería menos estructurada.

---

<sup>95</sup> Los análisis y mediciones se realizaron en el estudio electrónico del Institut für *Neue Musik de la Musikhochschule Freiburg*, en Alemania.

<sup>96</sup> VAN CLEVE, Libby, *Oboe Unbound, Contemporary Techniques*, The New Instrumentation Series, No. 8, The Scarecrow Press, Oxford, 2004

<sup>97</sup> BERIO, Luciano, *Sequenza VII for oboe solo*, Universal Editions, Basel, 1969

<sup>98</sup> Jacqueline Leclair, oboísta estadounidense especialista en técnicas extendidas, profesora en la McGill University's Schulich School of Music, autora de la revisión a la *Sequenza VII* de Berio

Leclair se entrevistó con Berio<sup>99</sup> para sugerirle estos cambios, a lo cual él accedió. Habría que cuestionar si al hacer estos cambios la obra ganaba o perdía. Es aconsejable que la edición Leclair se utilice sólo como estudio, porque la «metrización» empobrece el sentido de temporalidad de la obra, aunque sea más fácil entenderla. La nueva edición de la obra consta de: la edición original por un lado, y la edición suplementaria de Leclair en el lado posterior. En la edición revisada, Leclair hace los siguientes comentarios sobre la ejecución:<sup>100</sup>

Las siguientes notas interpretativas tienen la intención de ser sugerencias para ejecutar las técnicas utilizadas en la *Sequenza VII*. Se debe hacer notar que estas sugerencias tienen diversos niveles de aplicación, dependiendo del instrumento, la caña y la escuela específicos empleados por el oboísta. Por ejemplo, los dobles armónicos se producen con mayor facilidad en algunos instrumentos que en otros. Por lo tanto, los oboístas pueden resultar beneficiados al sustituir digitaciones o usar técnicas similares. La *Sequenza VII* tiene la intención de ser tocada como una proeza de virtuosismo. Cada oboísta debería seleccionar digitaciones y aproximarse a las técnicas que constituirán su propia exitosa y personal interpretación de la obra.<sup>101</sup>

En México, en el año 1982, junto con la revista *Pauta* y la creación del *Cuarteto Da Capo*, compositores como Mario Lavista, Manuel Enríquez, Rodolfo Halffter, y Daniel Catán escribieron obras para la oboísta Leonora Saavedra. *Marsias* de Lavista (1982) y *Oboemia* (1982) de Enríquez son las primeras obras mexicanas para oboe que utilizan técnicas extendidas.<sup>102</sup> Saavedra trabajó directamente con los compositores, asesorándoles, experimentando y buscando notaciones adecuadas a la música. El resultado de este trabajo, *Marsias* y *Oboemia*, conforman el *corpus* de las obras que nos ocupan en este trabajo, revaloradas desde una nueva perspectiva interpretativa.

---

<sup>99</sup> ALESSANDRINI, PATRICIA, "A Dress or a Strajghjacket? Facing the Problems of Structure and Periodicity Posed by the Notation of Berio's *Sequenza VII* for oboe", *Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*, Ashgate Publishing Limited, Burlington, 1988, p.81

<sup>100</sup> BERIO, Luciano, *Sequenza VIIa for oboe solo*, Universal Editions, Basel, 1969 rev. 2000 por Jacqueline Leclair

<sup>101</sup> Este último párrafo sintetiza la intención de una edición pragmática.

<sup>102</sup> *Marsias* editada por Ediciones Mexicanas de Música (1985) y *Oboemia* en copia del original (1982)

Estas dos obras, escritas hace poco más de treinta años, y publicadas poco tiempo después, requieren de correcciones editoriales y de una edición *pragmática* que las transforme en partituras accesibles, veraces y de utilidad para los ejecutantes de hoy.

## CAPITULO IV

### REVISIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN PRAGMÁTICA DE *MARSIAS, DE MARIO LAVISTA*

*Marsias* de Mario Lavista (1982) es una obra para oboe solo y ocho copas de cristal, dedicada a Leonora Saavedra: la publicación de la obra está a cargo de Ediciones Mexicanas de Música.

A lo largo de años de interpretarla en trabajo conjunto con Mario Lavista, llegamos a la conclusión de que, si bien la notación musical es correcta, las indicaciones sugiriendo digitaciones para producir ciertos timbres, multifónicos y armónicos no son claras, están equivocadas, o no funcionan para todos los modelos de oboe. A menos que el intérprete sea una persona experimentada en las nuevas técnicas de ejecución del oboe, es difícil comprender las sugerencias escritas en la versión original. Basándome en la primera edición de 1985, pretendo indicar los cambios realizados y el por qué de ellos. Las correcciones hechas resuelven problemas de notación que causan confusión, y las sugerencias de ejecución, desde la perspectiva del intérprete, dan por resultado el objetivo del presente trabajo: una serie de correcciones y una edición práctica desde mi punto de vista y experiencia.

En cuanto a las sugerencias prácticas, se refieren a una versión personal,<sup>103</sup> la cual fue consultada y explorada en colaboración con el compositor Mario Lavista antes de decidir utilizarlas en las enmiendas editoriales. Hay que tomar en cuenta que en la práctica, los distintos modelos de oboes pueden producir resultados distintos. En caso de que el oboe usado no permita producir alguna de las sugerencias, será totalmente válido buscar opciones que sí lo logren y se puede considerar como una aportación alternativa del intérprete a la obra.

Se anexan copia de la edición original y copia de la edición revisada y corregida en donde se enumeran las sugerencias interpretativas.

---

<sup>103</sup> Y a las posibilidades del instrumento que utilizo: oboe *Dupin*, modelo conservatorio semiautomático.

## LA OBRA

Para escribir esta obra, Lavista se basó en un relato de Luis Cernuda del mismo nombre: *Marsias*. Marsias fue un sátiro que se atrevió a retar al dios de la música, Apolo, a una competencia. Las Musas fungieron como jurado, y aunque Marsias tocó mejor que el mismo Apolo, el triunfo tenía que ser dado al dios y Marsias ser castigado. El campo armónico que crean los sonidos de las copas en ocasiones entonan quintas justas, el intervalo perfecto, esto nos remite a la esfera celestial de las divinidades del Olimpo, mientras que el oboe es el al aulos de Marsias.<sup>104</sup>

Previo al estudio de la obra se deben leer las indicaciones que aparecen en la parte posterior de la partitura en donde se explica de manera concisa la notación utilizada a lo largo de ella.<sup>105</sup> *Marsias* consta de nueve secciones que son indicadas por el carácter y la unidad de *tempo* y velocidad. Está escrita sin compás, es decir, no tiene indicaciones de métrica, por lo que no existen notas entendidas como principales o de paso -según el lugar en que se encontraran, si hubiese compases-, dando lugar a que la intención del discurso musical sea rítmicamente flexible y libre. Arriba del pentagrama del oboe aparece otro un poco más pequeño -en su mayor parte fragmentado-, en el que se indican las copas que deben estar sonando en ese momento.

La obra está dibujada en una sola hoja y carece de compases, por lo que se hizo referencia a las distintas secciones y sistemas, y se apuntaron mediante números los lugares críticos.

Primero se hizo una revisión editorial crítica de las ediciones previas de la obra, para, posteriormente, asentar las sugerencias de ejecución, que convierten esta versión en una edición pragmática.

---


<sup>104</sup> ALONSO MINUTTI, Ana Ruth, *Espacios imaginarios: Aspectos de colaboración en Marsias y Reflejos de la noche*, de Mario Lavista, proyecto de investigación doctoral de la University of California (31 de Julio de 2012)

<sup>105</sup> En vista de que el objetivo del presente trabajo no prevé la explicación detallada de las técnicas extendidas sugiero para mayor información consultar las obras especializadas enlistadas en la bibliografía. Es pertinente aclarar que, al decir «acordes», nos referimos a multifónicos, término convencional para nombrar sonidos producidos simultáneamente en los instrumentos de aliento.



## REVISIÓN EDITORIAL DE EDICIONES PREVIAS DE *MARSIAS*

### PRIMER SISTEMA

**Sección LENTO, con malinconia.** (  =ca. 52) **Sempre molto p, come un ecco**

1.- La palabra LENTO está escrita con mayúsculas. Sugiero que aparezca sólo con mayúscula la primera letra, para mayor congruencia con como aparece en el resto de la obra.

⇒ Cambiar por *Lento*.

2.-Las indicaciones de carácter están en italiano por lo que, tratándose de palabras en idiomas extranjeros, deben escribirse con cursiva. En la partitura aparecen con caracteres redondos durante toda la obra. Sugiero cambiar por cursivas las palabras en idioma extranjero a lo largo de ella.

⇒ Con cursivas *Lento, con malinconia.* (  =ca. 52) *Sempre molto p, come un ecco.*

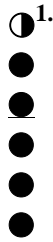
3.- El primer diagrama que aparece se refiere a un cambio de timbre y tiene las indicaciones «3<sup>a</sup> oct.» y «(1<sup>a</sup>)». Efectivamente, para lograr este efecto se puede utilizar la llave de tercera octava o la de primera octava, no es necesario utilizar ambas al mismo tiempo.<sup>106</sup> En vista de que no todos los modelos de oboes tienen la llave de la tercera octava, sugiero únicamente usar la indicación de llave de la primera octava, que tienen todos los oboes. Sin embargo, no encuentro una diferencia significativa en el cambio del timbre entre el uso de una u otra llave.

⇒ Quitar la indicación «3<sup>a</sup>» oct. y usar la indicación «1.»<sup>107</sup>:

---

<sup>106</sup> Por eso la segunda aparece entre paréntesis.

<sup>107</sup> Si bien se puede utilizar la indicación original «1<sup>st</sup>», prefiero utilizar «1.»

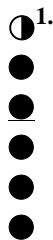


4.- Entre el *mi* y el primer *do* que aparece hay una línea recta diagonal que las une - interpretada como un *glissando*-, sobre ella está la indicación “port.” (*portamento*)<sup>108</sup>. En este caso, en acuerdo con el compositor se decidió dejar la indicación de *glissando* -la línea diagonal- por tratarse de un concepto convencional.

⇒ Quitar “port.” y dejar solamente la línea de *glissando* que une a las dos notas.

5.- El diagrama siguiente sugiere un cambio de timbre en el *re* con valor de mitad, sucede lo mismo que en el inciso 3, pero no aparece la alternativa de usar la llave de la primera octava. Por lo antes dicho, sugiero utilizar la llave de la primera octava, y nuevamente, si el oboe cuenta con la llave de la tercera octava se podría utilizar si se desea.

⇒ Quitar la indicación «3ª oct.» y usar la indicación «1.»:

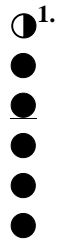


6.- En el tresillo con notas *re*, la segunda nota tiene un diagrama con la indicación «C#». A primera vista la indicación está colocada en el lugar equivocado. Debería estar del lado izquierdo y en la parte baja del diagrama.<sup>109</sup> Al experimentar junto con el compositor, esto no fue de su agrado, así que decidimos utilizar la misma digitación que se utilizó para el *re*, es decir, las digitaciones corregidas en los incisos 3 y 5.

<sup>108</sup> *Portamento*: es la transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro. *Glissando*: es un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave para escuchar todos los sonidos intermedios posibles según las características del instrumento. En la práctica instrumental ambas palabras significan lo mismo, no así en la práctica vocal.

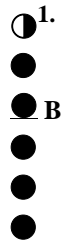
<sup>109</sup> Correspondiente al lugar en donde está la llave en el instrumento visto de frente.

⇒ Quitar la indicación «C#» y agregar la indicación «1.»:



7.- En el mismo tresillo con notas *re*, la tercera nota aparece con cambio de timbre tiene una indicación de llave de primera octava y primer orificio cerrado. Al experimentar junto con el compositor, nos dimos cuenta de que esta digitación no altera considerablemente el timbre, así que, decidimos utilizar otra digitación con el primer orificio a la mitad y usar la llave de *si grave* (B).

⇒ Corregir el diagrama para que aparezca como el siguiente:

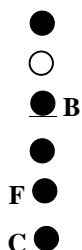


8.- Entre la primera y segunda notas del tresillo hay una ligadura punteada. Una línea de fraseo punteada equivale a una sugerencia que puede, o no, acatarse. En el contexto del tresillo en cuestión no tiene sentido, pues la frase dentro de la que se encuentra ya está en sí ligada. En este caso el tresillo está compuesto por tres notas «iguales» con diferente timbre, por lo que sí es posible ligarlas. Si fueran tres notas con igual timbre, tendrían que articularse.

⇒ Poner una ligadura con línea continua.

9.- La penúltima digitación de esta sección no produjo un sonido multifónico. Se sugirió un multifónico alternativo <sup>110</sup> que agradó al compositor.

⇒ Cambiar el diagrama por el siguiente:



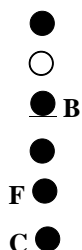
10.- En este mismo punto, la escritura original del multifónico indica la nota inferior con afinación ligeramente alta –recuadro con flecha sobre becuadro hacia arriba-.

Al decidir utilizar el multifónico sugerido, el compositor cambió esta indicación por una afinación ligeramente baja -flecha sola hacia abajo-.

⇒ Cambiar la flecha sola hacia abajo.

11.- El último multifónico de esta sección no tiene digitación. Es útil que la digitación se indique siempre, aún en el caso de ser la misma del multifónico anterior.

⇒ Colocar el diagrama siguiente:



---

<sup>110</sup> Si bien aparece un multifónico con notas específicas, el resultado sonoro no es lo que está escrito. No es que esto sea erróneo, sino que hay variantes que dependen del modelo de instrumento, del tipo de caña utilizada, del individuo y del manual utilizado para ilustrar el multifónico. En el caso de *Marsias*, la oboísta Leonora Saavedra y Mario Lavista se basaron en el *Método de Oboe* de Lawrence Singer. Para efecto de la edición que nos atañe Lavista y yo decidimos no hacer cambios al respecto, por lo que sugiero no se intente buscar producir las notas escritas porque es un trabajo infructuoso y sin sentido, ya que los sonidos producidos con la digitación corregida es lo que decidió el compositor.

12.- No existe la alteración de cortesía ( $\flat$ ) en el  $do^6$ . No es necesaria en este caso en especial, pero a lo largo del resto de la obra siempre aparece, por lo que es adecuado añadirla.

⇒ Añadir la alteración de cortesía ( $\flat$ ) en el  $do^6$ .

## SEGUNDO SISTEMA

Sección **Molto piú mosso** (  =ca. 128)

13.- La escritura de la sección aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Molto piú mosso*.

14.- Aparece la indicación «nervoso».

⇒ Cambiar por *nervoso*.

15.- Aparece la indicación «meno *f*»

⇒ Cambiar por *meno f*.

16.- La penúltima nota de esta sección es un  $re^6$  que aparece como una nota convencional, pero la digitación indica un cambio de timbre. En la obra el compositor usa la cabeza de las notas cuadradas para indicar cambios de timbre.

⇒ Cambiar la cabeza de la nota, debe ser cuadrada.

17.- El último multifónico de esta sección, aunque se genera a partir de la nota anterior, requiere de una digitación específica.

⇒ Agregar el diagrama siguiente:



Sección **ANDANTE** (  $\text{♩} = \text{ca. } 60$ )

**18.-** La palabra **ANDANTE** está escrita en mayúsculas. Sugiero comience sólo con mayúscula para mayor congruencia con el resto de la obra. Asimismo está escrita en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Andante*.

**19.-** Aparece la indicación «subito»

⇒ Debe ser *subito*.

**20.-** La ligadura punteada entre ambos *mi*, sugiere ser opcional. Si se prescinde de ella se tendría que articular el segundo *mi*, que no es lo que se desea, de otra manera no se hubiera colocado a ambos dentro de una ligadura de expresión.

⇒ Poner una ligadura con una línea continua.

**21.-** Con la primera nota que aparece con cambio de timbre sucede lo mismo que en la del inciso 3 que ya he explicado. Dejar únicamente la indicación de «1.»

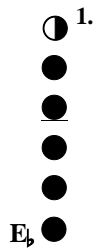
⇒ Usar la indicación «1.».

22.- Pide hacer la nota en la dinámica de *p subito*. En realidad, la digitación en el diagrama no permite hacer un *piano*, sino un *ppp*. De acuerdo con el compositor se cambió la dinámica.

⇒ Cambiar la indicación de dinámica a *ppp*.

23.- El indica el uso de la llave de *mi<sub>b</sub>* al mismo tiempo que la de *do*. Tiene asimismo la indicación de accionar la llave de *re*. La llave de *mi<sub>b</sub>* y la de *do* se accionan con el mismo dedo (el meñique de la mano derecha), por lo que si bien no imposible, es sumamente incómodo, y definitivamente no producen un *mi<sub>b</sub>*<sup>6</sup>, sino un sonido indefinido. Por otro lado, propone usar la llave de *re* que ya está siendo accionada.

⇒ Corregir el diagrama como el siguiente:



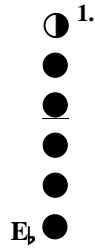
### TERCER SISTEMA

24.- La nota *mi<sub>b</sub>* está colocada al principio del tercer sistema de la obra, lo que la desvincula totalmente de la frase a la cual pertenece.

⇒ Para que haya congruencia visual, colocar el *mi<sub>b</sub>* y el silencio que lo precede al final del segundo sistema.

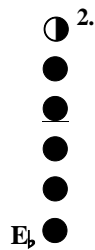
25.- El diagrama sugiere en el mismo *mi<sub>b</sub>* una digitación no convencional, pero el resultado es un sonido convencional. La digitación propuesta no produce un cambio de timbre.

⇒ Utilizar la digitación convencional del  $mi^5$  y conservar el uso la llave de primera octava:

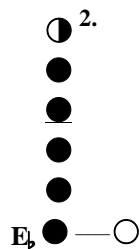


26.- Los digitaciones mostradas no producen las «quintas» que se piden. Sugiero corregir las digitaciones.

⇒ Usar los siguientes diagramas:



y a continuación:





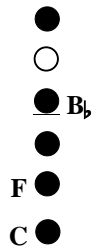
**Sección Andante** ♩ = ca. 66

27.- La palabra ANDANTE está escrita con mayúsculas. Sugiero sólo la primera nota mayúscula para mayor congruencia con el resto de la obra. Asimismo, está escrita en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Andante*.

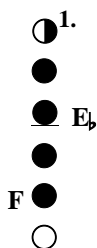
28.- Se omitió el diagrama del multifónico. Al ser una digitación no convencional es difícil asociarla a la escritura de la nota y realizarla automáticamente. A simple vista se facilita la colocación de los dedos si el diagrama se coloca debajo de su multifónico.

⇒ Agregar el diagrama:



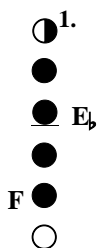
29.- Con esta digitación alterna para el  $fa^4$  resulta complicado -si bien no imposible- accionar el  $mi_b$  con el dedo meñique derecho, ya que los dedos meñique y anular -al moverse juntos- en esta posición quedan muy alejados y tensan la mano-. Es más fácil y cómodo utilizar la llave de  $mi_b$  izquierda que se acciona con el meñique izquierdo para.

⇒ Cambiar en el diagrama la indicación del  $mi_b$  ( $E_b$ ) y ponerla a la derecha, arriba de la línea divisoria, de la siguiente manera:



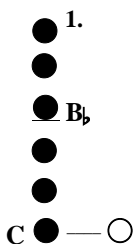
30.- El diagrama pide utilizar la primera opción para el  $fa^5$  más la primera llave de octava y la nota es cuadrada, es decir, un cambio de timbre. Lo anterior es una digitación convencional y por lo tanto, el resultado es un sonido natural. Para lograr un cambio de timbre hay que cambiar de digitación.

⇒ Agregar la llave de  $mi_b$  ( $E_b$ ) que se colocará a la derecha y arriba de la línea divisoria para indicar accionarla con el meñique izquierdo, de la siguiente manera:



31.- El diagrama apunta una digitación para producir el armónico de  $fa^5$ . La digitación no produce el armónico deseado. Se propone usar la digitación que sí produce ese armónico.

⇒ El diagrama debe tener escrito la llave de  $do$  (C) del lado izquierdo inferior:

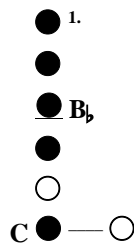


32.- En el diagrama aparece la indicación «tr». En el pentagrama ya está indicada la acción de trinar, por lo que la indicación escrita no es necesaria.

⇒ Quitar la indicación *tr* en el diagrama.

33.- El diagrama sugiere una digitación para producir el armónico de  $fa^5$  medio tono alto de afinación. La digitación propuesta no produce el armónico deseado. Aconsejo utilizar la digitación que sí produce el armónico.

⇒ El diagrama debe tener también escrito la llave de *do* (C) del lado izquierdo inferior:



34.- En el diagrama aparece la indicación «tr». En el pentagrama ya está indicada la acción de trinar, por lo que la indicación escrita no es necesaria.

⇒ Quitar la indicación *tr* en el diagrama.

35.- La cabeza de la nota generadora del armónico aparece con figura de mitad cuando debería ser un cuarto.

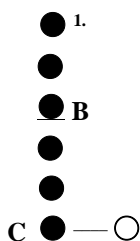
⇒ Cambiar la cabeza de la nota inferior por un cuarto.

36.- La indicación «poco» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *poco*.

37.- El diagrama propone una digitación para producir el armónico de  $fa_{\sharp}^5$ . La digitación indicada no produce el armónico deseado. Utilizar la digitación que produce el armónico deseado.

⇒ El diagrama debe tener también escrito la llave de *do* (C) del lado izquierdo inferior, de la siguiente manera:



38.- En el diagrama está la indicación «*tr*», como en el diagrama ya está indicada la acción de trinar, esta indicación escrita no es necesaria.

⇒ Quitar la indicación *tr*.

39.- La nota *do* aparece como una nota convencional, sin embargo, tiene escrito un diagrama debajo. El compositor en realidad quiere una nota con distinto timbre, por lo que la nota debería ser cuadrada.

⇒ Poner la cabeza de la nota cuadrada.

40.- La nota *do* con cambio de timbre está situada debajo del final de la línea de trino. Esta nota ya no debe tener trino, pero parece tenerlo por encontrarse al final de la línea del trino.

⇒ Acortar la línea ondulada de trino.

41.- A partir de la siguiente sección se pide el uso de sordina. Esta indicación está al principio del cuarto sistema. Para colocar la sordina se necesitan algunos segundos. Al aparecer la indicación en el inicio de esta sección -que coincide con el cambio de sistema-

nos toma desprevenidos. Por esta razón, de acuerdo con el compositor, se aumentaron dos segundos más al espacio de silencio anterior que marcaba cuatro segundos.

⇒ Colocar la indicación de uso de sordina al final del tercer sistema y poner entre los corchetes (6').

## CUARTO SISTEMA

### Sección Tranquillo, ma espressivo e poco rubato (♩ = ca. 56)

42.- La escritura de la sección aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Tranquillo, ma espressivo e poco rubato*.

43.- La indicación de «sordina» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *sordina*.

44.- La línea de *glissando* tiene la abreviatura *port*. Si ya se indicó el glissando por medio de la línea, la indicación *port*. sobra.

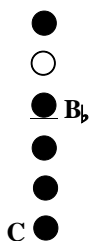
⇒ Quitar la indicación *port*.

45.- Al principio de la sección aparece la indicación «Sempre p» en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Sempre p*.

46.- La nota propuesta por el diagrama es la nota *si*, sin embargo, la nota que en realidad se produce es otra. Utilizar la digitación correcta para producir un *si*.

⇒ Corregir el diagrama:



47.- Sobre el  $fa\sharp^5$  se encuentra una indicación «*senza sord.*» La duración del de cuarto con calderón no es suficiente para quitar la sordina con discreción y continuar con la siguiente sección. Si se utiliza la sordina después, se logra con facilidad la indicación de *il piú piano possibile*. De acuerdo con el compositor decidimos dejar puesta la sordina durante todo el pasaje.

⇒ Quitar la indicación «*senza sord.*».

**Sección Molto lento**  = ca. 69

48.- La escritura de la sección aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Molto lento*.

49.- La indicación «*il piú p possibile*» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *il piú p possibile*.

**Sección Piú mosso**  = ca. 63

50.- La escritura de la sección aparece en redondas, debe ir en cursivas

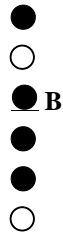
⇒ Cambiar por *Piú mosso*.

51.- A partir de este punto ya no es necesaria la sordina.

⇒ Poner la indicación *senza sordina*.

52.- El diagrama indica un multifónico. Sin embargo, la digitación propuesta no produce un multifónico. De acuerdo con el compositor usamos otra digitación para producir un multifónico.

⇒ Agregar el diagrama:



## QUINTO SISTEMA

53.- Las primeras cinco notas están muy cercanas entre sí.

⇒ Dar amplitud al espacio entre las notas.

54.- Al principio del pentagrama, sobre el *glissando*, aparece la indicación «port.» probablemente refiriéndose a *portamento*.

⇒ Quitar la indicación port.

55.- En el diagrama aparece la indicación «tr». En el diagrama ya está indicada la acción de trinar, la indicación escrita no es necesaria.

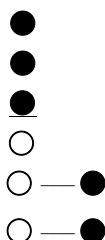
⇒ Quitar la indicación *tr*.

56.- En el diagrama aparece la indicación «tr». En el diagrama ya está indicada la acción de trinar, la indicación escrita no es necesaria.

⇒ Quitar la indicación *tr*.

57.- En el diagrama se pide trinar únicamente con la llave de *re*, lo cual no produce el efecto deseado. Sugiero trinar también con la llave de *mi*.

⇒ Añadir en el diagrama trinar también con llave de *mi*:

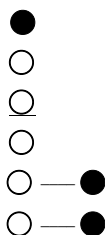


58.- En el diagrama aparece la indicación «*tr*». En el diagrama ya está indicada la acción de trinar, por lo que la indicación escrita no es necesaria.

⇒ Quitar la indicación *tr*.

59.- Se indica trinar con la llave de *mi<sub>b</sub>* (*E<sub>b</sub>*). En esta digitación trinar con la llave de *mi<sub>b</sub>* no produce el efecto deseado. Se aconseja trinar simultáneamente con las llaves de *re* y de *mi*.

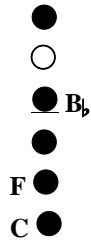
⇒ Añadir las indicaciones de trinar con las llaves de *re* (*D*) y de *mi* (*E*):



60.- Falta el diagrama del multifónico. Al ser digitaciones no convencionales es difícil realizarlas automáticamente y asociarlas a la escritura de las notas. Sugiero un multifónico.

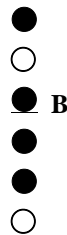
⇒ Agregar el siguiente multifónico:





**61.-** Se omitió el diagrama del multifónico. Al ser digitaciones no convencionales es difícil realizarlas automáticamente y asociarlas a la escritura de las notas. A la vista se facilita la colocación de los dedos cuando se coloca el diagrama debajo de su multifónico.

⇒ Poner el diagrama:



**62.-** En el diagrama y en la nota *la* aparece la indicación de «tr». En el diagrama ya está indicada la acción de trinar, por lo que la indicación escrita no es necesaria. Igualmente aparece sobre la nota *la*, lo cual no es necesario.

⇒ Quitar la indicación *tr* del diagrama y de la nota *la*.

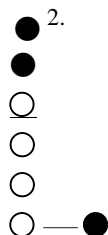
**63.-** En el mismo diagrama se sugiere trinar con la llave de *fa*. Trinar con la llave de *fa* no produce el efecto deseado.

⇒ Añadir la indicación de trinar con la llave de *re* (E).

**64.-** El diagrama apunta la primera octava, pero entre paréntesis indica la segunda octava. Esto causa confusión, porque al accionar la segunda octava se cierra automáticamente la primera. De hecho, al accionar la segunda octava cerramos manualmente la primera, para no perder el equilibrio del instrumento ya que la segunda se oprime con la primera falange del dedo índice izquierdo, el resultado es una posición inestable que desbalancea el

instrumento. Al oprimir la primera octava, que de por sí ya está cerrada, se reestablece el equilibrio. Sugiero indicar el uso de la segunda y quitar la de primera octava.

⇒ Quitar la indicación «1<sup>a</sup>» y dejar «2<sup>a</sup>» sin paréntesis:



65.- La nota *la* tiene una dinámica de *mp*. El compositor decidió añadir un *diminuendo* sobre el *la*, nota que comienza en *mp* y termina en *ppp*.

⇒ Sustituir por *diminuendo* a *ppp*.

66- Esta sección carece de indicaciones de dinámica. En acuerdo con el compositor se decidió añadir un *crescendo* sobre toda la sección para llegar a un *mf* sobre el *fa*<sup>5</sup>.

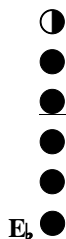
⇒ Añadir *crescendo* hasta *mf*.

67.- El diagrama pide el uso de la llave de *mi*<sub>b</sub> (E<sub>b</sub>) al mismo tiempo que la de *do* (C).

Tiene, asimismo, la indicación de accionar la llave de *re* (D). La llave de *mi*<sub>b</sub> (E<sub>b</sub>) y la de *do* (C) se activan con el mismo dedo (el meñique de la mano derecha), por lo que si bien no imposible, es muy incómodo, y no producen un *mi*<sub>b</sub><sup>6</sup>, sino un sonido de tesitura indefinida.

Por otro lado, propone usar la llave de *re* (D) que ya está activada.

⇒ Usar la siguiente digitación convencional para el *mi*<sub>b</sub>:



68.- Entre las dos notas *mi* aparece una línea punteada. En realidad el compositor quiere una ligadura

⇒ Poner una ligadura con una línea continua.

69.- A partir de la siguiente sección se pide el uso de sordina. La indicación para ello aparece al principio del cuarto sistema. Como ya se dijo en el inicio de esta sección -que coincide con el cambio de sistema-, nos toma desprevenidos, por lo tanto es conveniente avisar con anticipación para colocar la sordina.

⇒ Escribir la indicación *sordina* al final del quinto sistema.

## SEXTO SISTEMA

### Sección Lento con malinconia ♩ = ca. 60

70.- La indicación de carácter aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Lento con malinconia*.

71.- La indicación «espressivo» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *espressivo*.

72.- La indicación «poco» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *poco*.

73.- Hay una indicación «*senza sord.*» debajo de la coma de respiración con indicación «corto». Es una incongruencia, ya que si es corto no hay tiempo de quitar la sordina. En acuerdo con el compositor se decidió dejar la sordina hasta el final de la obra pues ayuda a mantener la dinámica *p* hasta *niente* con que termina.

⇒ Quitar la indicación «*senza sord.*».

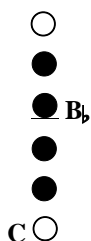
## Sección Più lento

74.- la indicación de carácter aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *Piú lento*.

75.- Se pide un *do*<sup>6</sup> con distinto timbre. El diagrama escrito no produce un *do*. Poner una digitación que sí produzca una nota *do*.

⇒ Corregir el diagrama:



76.- Entre el *do* con timbre distinto y el *do* del multifónico aparece una ligadura punteada.

Una línea punteada es una sugerencia de hacer o no lo que se indica. Ambas notas se encuentran debajo de una ligadura de expresión y las digitaciones usadas permiten cómodamente ligar ambas sin interrupción. Corregir como antes se indicó.

⇒ Poner una ligadura con línea continua.

77.- La indicación «il piú p possibile» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *il piú p possibile*.

78.- La indicación «lunga» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *lunga*.

79.- En el diagrama se omitió el uso de la primera octava.

⇒ Añadir la indicación «1.».

80.- La indicación «molto lunga» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *molto lunga*.

81.- La indicación «niente» aparece en redondas, debe ir en cursivas.

⇒ Cambiar por *niente*.

82.- La indicación final entre corchetes para las copas es de tres segundos. El compositor cambió esta indicación por seis segundos, lo cual permite escuchar por más tiempo a las copas.

⇒ Poner entre los corchetes «6''».

## HOJA DE INSTRUCCIONES

La hoja de instrucciones tiene errores que se deben corregir.

1.- En el texto aparece la palabra «acordes», es decir, multifónicos, que es la palabra usada convencionalmente.

⇒ Sustituir por «multifónicos».

2.- En el texto dice «Multiple sonorities», debe decir «multiphonics» que es la palabra usada convencionalmente.

⇒ Sustituir por «*multiphonics*».

3.- En el texto dice «sonority», debe decir «chord» que es la palabra correcta.

⇒ Sustituir por «*chord*».

4.- Sugiero poner un número a las notas –y a sus respectivas copas- según el momento de su aparición, para facilitar su identificación al director, quedando de la siguiente manera:

*Re* - 1

*La* - 2

*Mi<sub>b</sub>* - 3

*La<sub>b</sub>* - 4

*Do* - 5

*Fa* - 6

*Fa<sub>#</sub>* - 7

*Si* - 8

5.- Es necesario corregir problemas ortográficos y de sintaxis en el texto en inglés.

⇒ Sustituir: «hava» por «have»; «cup's» por «cups'»; «acustic» por «acoustics»; «tunning» por «tuning»; «rim» por «ring» y, donde dice «will be modified» por «should not be modified».

6.- Se deben añadir instrucciones sobre la notación de las llaves de octava y trinos.

## EDICIÓN PRAGMÁTICA DE *MARSIAS*

### Esta sección debe consultarse con la edición revisada (2012)

El siguiente texto tiene como objetivo ayudar al ejecutante a resolver dudas de carácter técnico y de interpretación, a partir de mi experiencia y perspectiva personal. Cabe mencionar con brevedad las distintas técnicas extendidas que se usan en la obra.<sup>111</sup>

### *Glissando*

El uso del *glissando* en el oboe no es efectivo en todos los intervalos. En la gran mayoría es imposible hacer una transición continua de un sonido a otro para lograr que se escuchen todos los sonidos intermedios. Lo que se puede hacer en este caso, y que es técnicamente viable, es un *glissando* «aparente» que consiste en variar la afinación de la nota inicial - hacia arriba o hacia abajo, dependiendo de lo que se pida- y con rapidez producir la última nota del intervalo más alta o más baja -según el caso- y afinar con exactitud la nota final. El proceso debe ser muy rápido para poder engañar al oído.

El *glissando* real es posible en ciertos intervalos del oboe. Se logra al deslizar los dedos muy despacio liberando poco a poco la llave que se acciona. En ocasiones, al liberar el orificio central de las llaves que lo tienen se logra un *glissando* efectivo. Aún así, el proceso debe ser lento y controlado.

#### **1.- *glissando* descendente de *mi* a *do***

*Glissando* aparente descendente de *mi* a *do*: Desde la afinación correcta bajar un poco el *mi*, producir el *do* ligeramente alto y bajar hasta su afinación correcta.

#### **2.- *glissando* ascendente de *fa*<sub>#</sub> a *la*<sub>b</sub>**

*Glissando* real ascendente: Desde la afinación correcta subir un poco el *fa*<sub>#</sub>, producir el *la*<sub>b</sub> ligeramente bajo y subir hasta su afinación correcta.

---

<sup>111</sup> Para información más amplia consultar la bibliografía donde aparecen los métodos especializados.

#### 4.- *glissando* de *do* a *do*<sub>♭</sub>(cuarto de tono bajo)

Realizar el *glissando* mientras se abre la mandíbula para que la afinación baje.

#### 17.- sección de *glissandi*

Primera frase con *glissandi*:

- *do*<sub>♯</sub> a *mi*<sub>♭</sub>, *glissando* aparente ascendente: Desde la afinación correcta subir un poco el *do*<sub>♯</sub>, producir el *mi*<sub>♭</sub> (con la llave izquierda) ligeramente bajo y subirlo hasta la afinación correcta.
- *mi*<sub>♭</sub> a *re*, *glissando* real descendente: Levantar el dedo meñique izquierdo muy despacio.
- *re* a *si*<sub>♭</sub>, *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *re* y producir el *si*<sub>♭</sub> ligeramente alto y bajar hasta la afinación correcta.
- *si*<sub>♭</sub> a *do*, *glissando* real ascendente: Levantar muy despacio la llave de *la* (dedo medio izquierdo).
- *do* a *sol*, *glissando* aparente descendente: A partir de su afinación correcta bajar el *do*, producir el *sol* ligeramente alto y subirlo hasta la afinación correcta.
- *sol* a *mi*, *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *sol*, producir el *mi* ligeramente alto y subir hasta la afinación correcta.
- *mi* a *sol*<sub>♭</sub>, *glissando* real ascendente: Levantar muy despacio la llave del *mi* (dedo medio derecho).
- *sol*<sub>♭</sub> al *si*<sub>♭</sub>, *glissando* real ascendente: Deslizar con suavidad el dedo índice izquierdo y



levantar la llave, continuar con el dedo anular izquierdo, descubrir primero el orificio de la llave y después levantar la llave. Continuar moviendo el dedo medio izquierdo deslizando hasta que sólo se descubra el orificio, sin levantar la llave.

Segunda frase con *glissandi*:

→ *la* a *mi*, *glissando* aparente ascendente: Desde la afinación correcta subir un poco el *la*, producir el *mi* (con digitación de horquilla más llave izquierda) ligeramente bajo y subirlo hasta la afinación correcta.

→ *mi* al *fa*, *glissando* real ascendente: Levantar muy lento la llave de *mi* (dedo medio derecho).

→ *fa* a *si*, *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *fa*, producir el *si* ligeramente alto y bajarlo hasta la afinación correcta.

→ *si* al *sol*, *glissando* real descendente: Bajar muy despacio la llave de *la* (dedo medio izquierdo), a continuación bajar la llave de *sol* (dedo anular izquierdo) y cuidar que quede destapado el orificio.

→ *sol* al *si*, *glissando* real ascendente: Levantar muy despacio la llave de *sol* (dedo anular derecho), continuar lentamente con la llave de *la* (dedo medio izquierdo) hasta levantar la llave por completo.

Tercera frase con *glissandi*:

→ *la* al *si*, *glissando* real ascendente: Deslizar con suavidad el dedo medio izquierdo hasta sólo dejar destapado el orificio de la llave de *la*.

→ *si* a *mi*, *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *si*, tocar el *mi* ligeramente alto y subirlo hasta la afinación correcta.

- *mi* a *do*, *glissando* aparente ascendente: Desde la afinación correcta subir un poco el *mi*, tocar el *do* ligeramente bajo y subirlo hasta la afinación correcta.
- *do* a *si*, *glissando* real descendente: Levantar poco a poco la llave de *fa* $\sharp$  (dedo índice derecho).

Cuarta frase con *glissandi*:

- *fa* a *mi* $\flat$ , *glissando* real descendente: Digital el *fa* de horquilla con la llave de *mi* $\flat$  derecha (dedo meñique derecho), bajar poco a poco la llave de *mi* (dedo medio derecho).
- *mi* $\flat$  a *sol*, *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *mi* $\flat$ , tocar el *sol* ligeramente alto y bajarlo hasta la afinación correcta.
- *sol* a *si*, *glissando* real ascendente: Levantar muy lento la llave de *sol* (dedo anular izquierdo), continuar levantando la llave de *la* (dedo medio izquierdo) también muy despacio.
- *si* a *mi*, *glissando* real descendente: Bajar muy lento la llave de *la* (dedo medio izquierdo), continuar bajando muy despacio la llave de *sol* (dedo anular izquierdo), continuar bajando muy lentamente la llave de *fa* $\sharp$  (dedo índice derecho), continuar bajando poco a poco la llave de *mi* (dedo medio derecho).

## 20.- sección de *glissandi*

- *la* a *do*, *glissando* real ascendente: Levantar poco a poco la llave de *la* (dedo medio izquierdo), continuar bajando despacio la llave de *fa* $\sharp$ .
- *do* a *la* $\flat$ , *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *do*, producir el *la* $\flat$  ligeramente alto (digitación alterna: dedo índice y medio izquierdos y la mitad del anular izquierdo) y bajarlo hasta la afinación correcta.

→ *la<sub>b</sub>* a *mi*, *glissando* real descendente: Cubrir muy despacio el orificio de la llave de *sol* (dedo anular izquierdo), continuar bajando poco a poco la llave de *fa<sub>#</sub>* (dedo índice derecho), continuar bajando despacio la llave de *mi* (dedo medio derecho).

→ *mi* a *fa<sub>#</sub>*, *glissando* real ascendente: Levantar poco a poco la llave de *mi* (dedo medio derecho).

## **22.- *glissandi***

→ *do* a *la<sub>b</sub>*, *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *do*, tocar el *la<sub>b</sub>* ligeramente alto y bajarlo hasta su afinación correcta.

→ *la<sub>b</sub>* a *mi*, *glissando* aparente ascendente: Desde la afinación correcta subir un poco el *la<sub>b</sub>*, tocar el *mi* ligeramente bajo y subir hasta su afinación correcta.

→ *mi* a *do*, *glissando* aparente descendente: Desde la afinación correcta bajar un poco el *mi*, tocar el *do* ligeramente alto y subir hasta su afinación correcta.

→ *do* a *fa<sub>#</sub>*, *glissando* aparente ascendente: Desde la afinación correcta subir un poco el *do*, tocar el *fa<sub>#</sub>* ligeramente bajo y subir hasta su afinación correcta.

## **23.- *glissandi***

→ *la* a *do*, *glissando* real ascendente: Levantar muy despacio la llave de *la* (dedo medio izquierdo), continuar bajando lentamente la llave de *fa<sub>#</sub>* (dedo índice derecho).

→ *do* a *la*, *glissando* real descendente: Levantar despacio la llave de *fa<sub>#</sub>* (dedo índice derecho), continuar bajando lentamente la llave de *la* (dedo medio izquierdo).

## **24.- *glissando***

*Glissando* real ascendente de *sol<sub>#</sub>* a *si<sub>b</sub>*. Se sugiere producir el *sol<sub>#</sub>* con la digitación alterna:

dedos índice y medio izquierdos y anular izquierdo a la mitad. Deslizar con suavidad el dedo anular izquierdo levantando la llave, continuar moviendo el dedo medio izquierdo deslizándolo hasta que sólo descubra el orificio, sin levantar la llave.

#### **26.- *glissando de fa a fa con cambio de timbre***

Se aconseja utilizar el primer *fa* en posición de horquilla para poder hacer el *glissando* al levantar la primera falange del dedo anular derecho, sin levantar la llave y dejar abierto el orificio central.

#### **28.- *glissando de fa a fa con cambio de timbre***

Utilizar el primer *fa* en posición de horquilla para poder hacer el *glissando* al levantar la primera falange del dedo anular derecho, sin levantar la llave y dejar abierto el orificio central.

### **Multifónicos**

En la partitura de *Marsias* aparecen digitaciones sugeridas para los multifónicos, que, si bien aparecen las notas de los acordes, no siempre se escuchan esos sonidos; es sólo una aproximación. Las alternativas que se ofrecen para los multifónicos son una versión personal, de acuerdo con el compositor. Es importante que otros intérpretes aporten nuevas ideas. En el caso de los multifónicos hay que buscar sonoridades que estén de acuerdo al carácter, dinámica y contexto en el que se utiliza en esta obra.

Los multifónicos no resultan sólo por las digitaciones; hay que experimentar con la presión ejercida en la embocadura y con el apoyo de la columna de aire para lograr diversos acordes, sonoridades, texturas y dinámicas.

Hay que recordar que el tipo de modelo -automático o semiautomático- del oboe afecta al resultado de los multifónicos, así, las mismas digitaciones en distintos oboes no dan los mismos resultados sonoros. En este caso se utilizó un oboe modelo Conservatorio semiautomático marca *Dupin*.

### **7.- final de la sección *Molto piú mosso*, re<sup>6</sup> con cambio de timbre seguido por multifónico**

Relajar la embocadura para generar el multifónico, al mismo tiempo, colocar los dedos de la nueva digitación.

### **12.- multifónico inicial de la sección *Andante***

Relajar con exageración la embocadura, sin soltar la caña, para facilitar la producción del multifónico.

### **19.- serie de tres multifónicos repetidos**

En esta parte los valores de las notas deben ser muy largos. El compositor quiere una sonoridad estática, por lo que tampoco debe usarse expresividad, ni *vibrato*.

### **21.- último multifónico del cuarto sistema**

Relajar la embocadura para facilitar la producción del multifónico.

### **25.- segundo multifónico del sexto sistema**

Relajar la embocadura para facilitar la producción del multifónico en *p*.

### **27.- último multifónico de la pieza, que se genera desde la nota anterior**

Relajar la embocadura al mismo tiempo que se apoya más la columna de aire para facilitar la generación del multifónico a partir de la nota anterior.

## **Notas con distinto color**

En el oboe es posible tocar una misma nota con distinto color, existen muchas y diferentes sonoridades y hay notas que tienen hasta quince timbres distintos. El cambio de color se logra con distintas digitaciones. En *Marsias*, lo que el compositor propone es un cambio de color e indicó la dinámica. Sin embargo, nos encontramos con colores que llevan implícita una dinámica, por lo tanto, se debe experimentar con ellos.

### **8.- *sol* con cambio de color**

La digitación alternativa para el *sol* tiene una sonoridad muy poco audible. Relajar la embocadura para facilitar la producción del sonido.

### **14.- serie de notas *fa* repetidas con cambio de color**

Hay que ser muy cuidadoso con las diferentes articulaciones de cada nota para crear un verdadero contraste, no sólo de color y dinámica, como se pide, sino de duración y articulación.

## ***Vibrato***

El uso del *vibrato* nos permite dar expresividad a la música. En el caso de *Marsias* se emplea de diversas maneras, se puede variar su velocidad, amplitud y su dinámica. Estas combinaciones pueden dar distintas sensaciones, desde una gran calma hasta momentos muy dramáticos.

### **6.- último multifónico de la primera sección con *vibrato***

Hacer un *vibrato* muy rápido y amplio para crear una atmósfera dramática y acentuar el *ff*.

### **9.- *re* último del segundo sistema con *vibrato***

Hacer un *vibrato* rápido y cerrado.

### **10.- *mi*, penúltimo del segundo sistema con *vibrato***Hacer un *vibrato* lento y amplio.

## **Quintas**

En el caso de los armónicos con intervalos de quintas, cabe mencionar que su sonoridad es apenas audible, precisamente lo que el compositor busca; el sonido del oboe se mezcla con los armónicos de las copas sin cubrirlas.

### **11.- Tercer sistema, trino en «quintas»**

Estos sonidos son muy poco audibles. Relajar la embocadura para facilitar la producción del multifónico.

### **Armónicos**

Los armónicos en el oboe se producen por medio de digitaciones alteradas de las notas generadoras. Esto nos da un timbre más tenue.

### **15.- armónico de *fa*♯ (cuarto de tono arriba)**

La digitación no afina el cuarto de tono que se pide, es mejor morder la caña un poco para subir la afinación.

### **Cuartos de tono**

Los cuartos de tono en el oboe se pueden lograr de dos maneras: por digitación y por cambio de embocadura. En el caso de *Marsias* encontramos ambos casos.

### **16.- *si*♯ (cuarto de tono arriba)**

Relajar la embocadura en esta nota para facilitar su producción.

### **Otras indicaciones**

Sin ser propiamente técnicas extendidas hago sugerencias al respecto.

### **Articulaciones**

### **13.- *apoggiatura con staccato***

Utilizar doble *staccato*.

### **18.- serie de notas *fa* repetidas**

Ser cuidadoso con las distintas articulaciones de cada nota.

### **Sobre digitaciones más cómodas**

#### **3.- *mi*, después de la *apoggiatura* de *do***

Usar la llave de *mi*, izquierdo para poder realizar la digitación siguiente.

#### **5.- *mi*, después de *apoggiatura* de *do*<sup>6</sup>**

Usar la llave de *mi*, izquierdo para poder realizar la digitación siguiente.

### **Sobre el uso de la sordina**

Como sordina, el compositor sugiere utilizar un pedazo de tela de algodón, aunque un simple pedazo de algodón funciona de igual manera. Hay que cuidar que la sordina no entre demasiado en la campana del instrumento para que no obture los orificios cercanos y en lugar de cambiar el timbre anule el sonido de las notas más graves.

El uso de la sordina en el oboe es relativo. El sonido del instrumento no sale únicamente por la parte de abajo (campana), sino por los orificios abiertos a lo largo de todo el instrumento. Cuando se utiliza sordina, el aire continúa saliendo por los orificios que se encuentren destapados, sin afectar de manera importante al volumen o color; sólo afecta al timbre del sonido cuando se digitan notas graves que son las que cierran casi en su totalidad los orificios del instrumento. Por lo anterior, el efecto de sordina se limita a un pequeño rango de tesitura en que las llaves correspondientes a la región de las notas graves son accionadas, de manera que sólo uno o dos orificios quedan abiertos. En este trabajo, se eliminaron las indicaciones de sordina que carecen de efecto y se decidió utilizarla únicamente cuando el resultado es evidente.



## Sobre cómo preparar y ejecutar las copas de cristal

Las copas contienen agua hasta cierta medida para afinarlas. Para lograr la exacta afinación de las copas un gotero que permita quitar o agregar pequeñas cantidades de agua.

Para producir el sonido, se desliza de manera continua sobre el borde de la copa un dedo humedecido, sin hacer demasiada presión. Las copas se colocan sobre alguna superficie de tela, cartón o espuma plástica -el llamado *fomi*<sup>112</sup>- para evitar vibraciones del cristal contra la superficie de la mesa. La copa debe sostenerse por la base y no por el pie – pedestal-.

### Considerandos

Es necesario contar con un director para coordinar las *entradas* y *salidas* de los ejecutantes de copas, que deben ser al menos seis personas.

Hay que tomar en cuenta que, para interpretar la obra, se necesita contar con una mesa en donde colocar las copas. Cada copa debe colocarse sobre el pedazo de *fomi*.

Se necesita un afinador electrónico para poder ajustar la entonación de las copas. Conviene también llevar unos letreros que indiquen la afinación de cada copa para facilitar su identificación al director. La persona que toca la copa de *re* también toca, en su momento, la copa de *si*; la persona que toca la copa de *fa#* también toca la copa de *la*.

Hay que considerar llevar recipientes con al menos dos litros de agua, por si en el lugar no existe una llave de agua a la mano.

Ante la posibilidad de que se rompa alguna copa es prudente contar con una o dos copas extras.

Sobre el tipo de copas a usar, no existe una regla: hay que experimentar con copas de distinto tamaño, calidad y grosor hasta encontrar la copa que proporcione la afinación buscada.

---

<sup>112</sup> En inglés llamada *foamy*.

## CAPITULO V

### REVISIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN PRAGMÁTICA DE *OBOEMIA* de Manuel Enríquez

*Oboemia*, es una obra para oboe solo escrita por Manuel Enríquez en 1982 durante su residencia como artista distinguido en Berlín Occidental, auspiciado por el Servicio Alemán de Intercambio académico (DAAD) y está dedicada a la oboísta Leonora Saavedra.

A lo largo de años de interpretarla, me dí cuenta que la edición tiene muchos errores de escritura musical. Entre ellos, los multifónicos que pide no tienen sugerencia de digitación. Por lo anterior, urgía una nueva impresión corregida y una revisión interpretativa enfocada a su interpretación, sobre todo para aquellos oboístas que no tienen experiencia en técnicas extendidas.

Primero, se enumeran las correcciones que contribuyen a resolver los problemas de notación de la edición previa de *Oboemia* para, posteriormente, continuar con sugerencias interpretativas. Estas indicaciones reflejan un personal punto de vista, así como la experiencia interpretativa de la obra por muchos años. Se hará referencia de los lugares donde se debe hacer una corrección; se indicará la página, el número de pentagrama y también el número asignado a estos puntos críticos.

La obra está escrita en varias hojas grandes que dificultan voltear las páginas, por lo tanto, uno de los objetivos de esta edición, en particular, consiste, en reducir el número de páginas para evitar tener que voltearlas.

Se anexa copia de la edición original y una segunda copia corregida.

## LA OBRA

Previo al estudio de la obra se deben leer las indicaciones que aparecen en una hoja anexa a la partitura. La obra está escrita en siete secciones contrastantes entre sí, con un carácter distintivo. La primera sección, *Con fantasia (ma flessibile)*, es de carácter nervioso; involucra grupos de valores irregulares, en ocasiones incompletos. Se observan grupos de

tresillos, de dieciseisavos, de treintaidosavos, quintillos, y seisillos. Si bien la anotación de compás aparece indicada, en ocasiones la escritura asume una notación espacial, y por tanto no rigurosamente regida por aquella. Hay multifónicos con posiciones diversas que dan cierto sentido estático a esta sección.

Sección **A**. Esta segunda sección se caracteriza por la aparición de pasajes rápidos con repeticiones de notas o multifónicos, algunos con doble *staccato*, otros con trinos y otros acentuados irregularmente. Aunque continúa la indicación estricta de compás, la notación es no mensural casi en su totalidad.

Sección **B**, *Lento, molto espressivo*. Está caracterizada por un carácter expresivo dominado por notas largas y *glissandi* que dan una sensación de languidez. En esta sección no aparecen las indicaciones de compás sino los segundos que debe durar en su totalidad.

Sección **C**, *Nervoso*. Reminiscencia del inicio de la obra con grupos de notas sincopadas. En esta sección las indicaciones de compás y su notación son estrictas. Aunque está escrita, en los últimos compases la notación no es estricta de acuerdo a la métrica y en el último aparece en segundos.

Sección **D**, *Tranquilo, come echo*. Sección *cantabile* que comienza con una melodía de armónicos que da una sensación de tranquilidad.

Sección **E** (Sin indicación de carácter). Compuesta por pequeños eventos -con excepción de uno de ellos que es más largo- que deben tocarse de forma aleatoria. Todos estos eventos son de carácter nervioso y muy virtuoso.

Sección **F** (Sin indicación de carácter). Semejante al inicio, justo a la mitad cambia de carácter, volviéndose expresiva y cada vez más tranquila hasta terminar en un *morendo*.

## REVISIÓN EDITORIAL DE LA EDICIÓN PREVIA DE *OBOEMIA*

### PÁGINA UNO

#### PRIMER SISTEMA

1.- Tercer compás, falta un puntillo en el  $si_{\frac{7}{4}}$  de mitad para completar los 5/4.

⇒ Agregar el puntillo.

#### SEGUNDO SISTEMA

2.- Agregar una nota de cortesía en la primera nota de la segunda línea ( $si_{\frac{7}{4}}$ ) que viene ligada de la primera línea, ya que existe un salto visual muy grande.

⇒ Agregar nota de cortesía en el  $si_{\frac{7}{4}}$ .

#### TERCER SISTEMA

3.- Tercer compás: la indicación de valores en los seisillos es confusa, aparecen como dieciseisavos pero están atravesados por una línea como si fuese un trémolo. A su vez, sobre cada nota aparecen dos puntos, uno al lado del otro. Cada seisillo ocupa el espacio equivalente a un cuarto, por lo que deben interpretarse como treintaidosavos; pero, los dos puntos indican que deben ser articulados con doble *staccato*, lo cual los convierte en 64avos. Al respetar la indicación gráfica del compositor de articular con doble *staccato*, los seisillos se convierten en treintaidosavos y consigue el mismo resultado.

⇒ Poner seisillos de treintaidosavos.

4.- Cuarto y quinto compás: sobra un puntillo en sus últimas notas ( $mi$ ).

⇒ Quitar los puntillos que sobran.

## CUARTO SISTEMA

5.- Primer compás: falta un puntillo en el cuarto (*mi*) para completar el compás.

⇒ Agregar el puntillo que falta en el *mi*.

## SECCION A

6.- Segundo compás: aquí comienza la sección A; falta poner doble barra.

⇒ Poner doble barra al final del compás.

7.- Cuarto compás, última nota: sobra el punto en la mitad (*fa#*).

⇒ Quitar el puntillo de la mitad.

## QUINTO SISTEMA

8.- Segundo compás: arriba del trino de multifónicos está escrito el texto «(*multiphonics si possibile*)» y debajo de éste, las líneas que utiliza el compositor para indicar los multifónicos. Quitar el texto ya que es posible producir multifónicos en este contexto.

⇒ Quitar el texto.

9.- En el mismo compás de trino con multifónicos las notas están anotadas con rombos blancos. Poner con rombos negros por tratarse de valores cortos, así se logra uniformidad a lo largo de lo obra.

⇒ Anotar las notas con rombos negros.

## SEXTO SISTEMA

10.- Sexta línea, segundo compás: está escrito el texto «(*double tr*)» y arriba y debajo de la nota aparece la indicación de *tr*. De la misma forma, aparece la doble línea ondulada que sugiere un doble trino. Utilizar una sola indicación, en este caso la de doble *tr* con sus dobles líneas, ya que así se indican los trinos a lo largo de la obra -con el *tr* y la línea ondulada-.

⇒ Quitar el texto *double tr* y colocar de manera correcta el doble *tr*.

## SEPTIMO SISTEMA

### SECCIÓN B

11.- Está indicada una duración de 25 segundos y una indicación de carácter *Lento, molto espressivo*.

⇒ Poner la indicación de metrónomo: cuarto igual a 40. Al tratarse de una sugerencia del editor debe ir entre corchetes.

12.- La línea del *glissando* del *sol* debe ir hacia arriba.

⇒ Subir la línea hacia el final.

13.- La línea del *glissando* del *fa#* debe ir hacia abajo.

⇒ Bajar la línea hacia el final.

14.- La línea del *glissando* del siguiente *sol* debe ir hacia abajo.

⇒ Bajar la línea hacia el final.

15.- La línea del *glissando* del último *fa*<sub>#</sub> debe ir hacia abajo.

⇒ Bajar la línea hacia el final.

### OCTAVO SISTEMA

16.- La línea de *glissando* del primer *si* natural debe ir hacia abajo.

⇒ Bajar la línea hacia el final.

## PÁGINA DOS

### PRIMER SISTEMA

17.- Primer compás (que ocupa todo el pentagrama): es el final de la sección anterior. Este compás debe estar en la página anterior.

⇒ Pasar el compás a la página anterior.

### SEGUNDO SISTEMA

## SECCIÓN C

18.- Primer compás: sobra un puntillo en el primer *fa*.

⇒ Quitar el puntillo del *fa*.

19.- El *mi* natural con doble trino que se liga del segundo al tercer compás tiene una línea ondulada de más. Poner sólo una ligadura.

⇒ Quitar la línea ondulada y poner ligadura entre ambas notas.

### TERCER SISTEMA

20.- Segundo compás, la nota con trino debería estar escrita con un rombo blanco, no negro, por ser una nota larga.

⇒ Poner la nota con rombo blanco.

### CUARTO SISTEMA

21.- Segundo compás, tiene anotado una duración de 24 segundos. Al hacer la cuenta exacta de valores rítmicos el resultado es de 10 segundos.

⇒ Cambiar la duración a 10 segundos. Al tratarse de una sugerencia del editor ponerlo entre corchetes.

### QUINTO SISTEMA

#### SECCIÓN D

22.- Segundo y tercer compás. Poner alteración de cortesía en las notas *do*.

⇒ Poner sostenido de cortesía en las notas *do* del segundo y tercer compás.

23.- Esta sección es una melodía de armónicos. Si bien no todas las notas usadas pueden producirse por armónicos, sí se pueden producir con un distinto color, que tal vez es lo que el compositor buscaba. Las notas que no se pueden producir con armónico se indican con rombo para buscar una sonoridad distinta.

⇒ En el tercer compás, poner los *do*<sub>7</sub> en rombo, en el cuarto compás el *mi* en rombo, en el quinto compás el *mi* en rombo, en el sexto compás poner todas las notas en rombo y quitar la indicación «*nat...*».



24.- En el cuarto compás la nota *la* no tiene indicación alguna, debe ser un armónico ya que el *la*, sí se puede producir con un armónico.

⇒ Poner la indicación de armónico sobre la nota *la*.

### SEXTO SISTEMA

25.- Primer compás: acomodar este compás en el pentagrama anterior, ya que es el final de la melodía con armónicos.

⇒ Subir el compás al pentagrama anterior.

26.- Los tres primeros compases con una melodía de multifónicos, en ella se aprecian notas largas y notas cortas en rombos blancos. Poner las corcheas y cuartos en rombos negros.

⇒ Poner las corcheas y cuartos en rombos negros.

### SÉPTIMO SISTEMA

27.- El primer compás es el final de la melodía anterior. Subirlo al pentagrama anterior.

⇒ Subir el compás al pentagrama anterior.

28.- En el primer compás del *flutterzunge* no se ve con claridad el puntillo del cuarto. Anotarlo con claridad.

⇒ Anotar correctamente el puntillo del cuarto.

29.- Cuarto compás: aparece la indicación *naturale* sobre el multifónico. Si es un multifónico entonces no tiene por qué decir *naturale*, debe ser un error.

⇒ Quitar la indicación de *naturale*.

## TERCERA PÁGINA

### EVENTOS AL AZAR

#### SECCIÓN E

30.- Si se acomodan de forma diferente, se puede poner esta sección en la página anterior.

⇒ Acomodar los eventos al azar de la Sección E en la misma página.

31.- Tercer evento al azar. Poner la nota en blanco por ser una nota larga.

⇒ Poner la nota en blanco.

32.- Quinto evento al azar: los acentos sobre el *flatterzunge* aparecen sobre la línea ondulada. Mejor ponerlos debajo de la línea ondulada como aparecen en el evento anterior, para dar uniformidad.

⇒ Poner los acentos debajo de la línea ondulada.

33.- Sexto evento al azar: sugiero poner la nota en blanco por tratarse de una nota larga.

⇒ Poner la nota en blanco.

34.- En el séptimo evento sugiero poner alteraciones de cortesía en los *do<sub>#</sub>* y *fa<sub>#</sub>*.

⇒ Poner alteraciones de cortesía en el *do<sub>#</sub>* y *fa<sub>#</sub>*.

35.- Al final del último evento aparece de nuevo el patrón de dieciseisavos con doble *staccato* como al principio de la obra. Poner treintaidosavos para mayor claridad.

⇒ Poner treintaidosavos.

## SECCIÓN F

**36.-** Cuarto compás: sugiero poner la nota en blanco por tratarse de una nota larga.

⇒ Poner la nota en blanco.

**37.-** Sexto compás: la indicación de *glissando* va del  $la_{\frac{7}{4}}$  al  $si_{\frac{7}{4}}$  y pasa sobre el silencio. Poner la línea de *glissando* sólo al  $la_{\frac{7}{4}}$ .

⇒ Poner la línea de *glissando* sólo al  $la$ .

**38.-** Séptimo compás: las notas *si* aparecen con dos tipos de articulaciones: *staccato* y acento, unos arriba y otros abajo de la nota. Esto dificulta su lectura. Mejor ponerlos juntos.

⇒ Poner juntos los acentos y los *staccati*.

**39.-** Octavo compás: cambiar los dos silencios de octavo por uno de cuarto.

⇒ Cambiar los dos silencios de octavo por uno de cuarto.

## EDICIÓN PRÁGMATICA DE *OBOEMIA*

### Esta sección debe consultarse con la edición revisada (2012)

A continuación, se explica con brevedad la naturaleza de cada técnica extendida antes de proponer las sugerencias de interpretación.

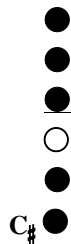
### Multifónicos

En el caso de *Oboemia* las notas en rombo siempre están asociadas a los multifónicos e indican las notas generadoras del acorde. En la obra no se piden multifónicos precisos, sólo se sugiere el número de notas que deben contener y se indican posiciones *ad libitum*. Enríquez señala por medio de puntos seguidos de líneas, la cantidad de sonidos que quiere: Ej. ● —. De esta manera encontramos indicados multifónicos de tres y de cuatro sonidos. Esto en realidad es muy subjetivo, ya que la cantidad de sonidos que contiene un multifónico es numerosa y no se pueden contar con precisión. Hay que experimentar con diversas posiciones para encontrar un resultado cuya sonoridad sea satisfactoria, equilibrada y musicalmente coherente con el entorno.

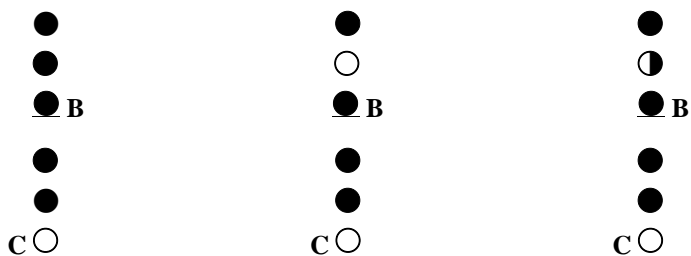
Las alternativas que ofrezco para los multifónicos son una versión personal y es totalmente válido que otros intérpretes aporten nuevas ideas. En el caso de los multifónicos hay que buscar sonoridades que se ajusten al carácter, dinámica y contexto en el que se utilizan. Los multifónicos no se reducen sólo a las digitaciones, se debe experimentar con la presión ejercida en la embocadura y por el apoyo de la columna de aire, para lograr diversos acordes, sonoridades, texturas y dinámicas.

Hay que recordar que el modelo del oboe (automático o semiautomático) afecta el resultado de los multifónicos, por lo que las mismas digitaciones en distintos oboes no darán los mismos resultados sonoros. En este caso se utilizó un oboe modelo Conservatorio semiautomático marca *Dupin*.

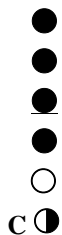
1.- Inicio, segundo compás, multifónico:



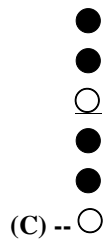
5.- Inicio, octavo compás, serie de tres multifónicos:



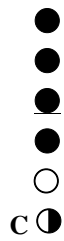
9.- Sección A, segundo compás, multifónico:



10.- Sección A, cuarto compás, trino de multifónicos:



11.- Sección A, quinto compás, multifónico:

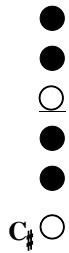


21.- Sección B, tercera línea, treinta segundos, serie de cinco multifónicos:

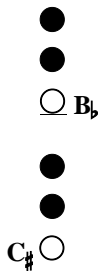
Primer multifónico



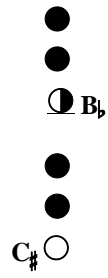
Segundo multifónico



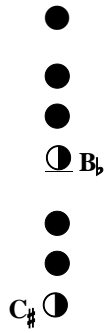
Tercer multifónico



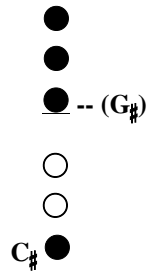
Cuarto multifónico



Quinto multifónico



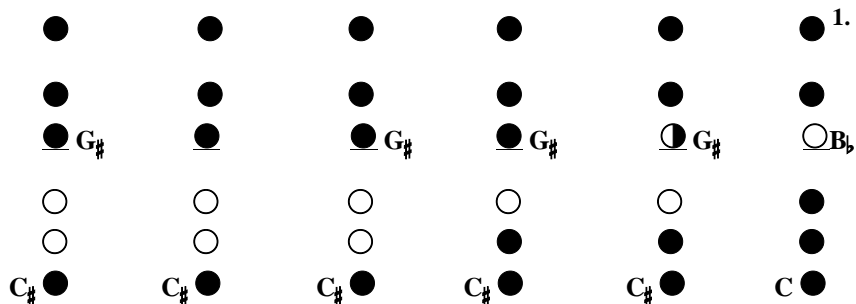
26.- Sección C, quinto compás, trino de multifónico:



33.- Sección D: compases octavo, noveno y décimo, melodía con multifónicos

Donde se lee:  $la_b^5$        $sol^6$        $la_b^5$        $si_b^5$        $mi_b^6$        $la^5$

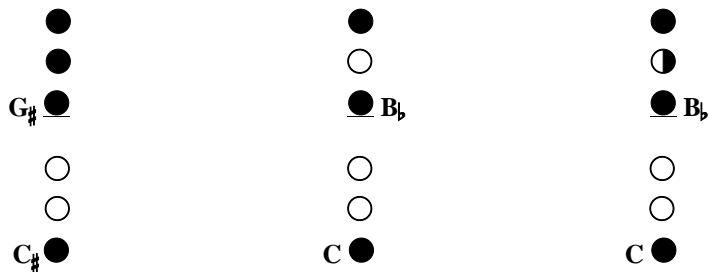
Se digita:



37.- Sección D: compases décimo sexto, décimo séptimo y décimo octavo, serie de tres multifónicos:

Donde se lee:  $sol^5_{#}$        $mi^5$        $re^5_{#}$

Se digita:





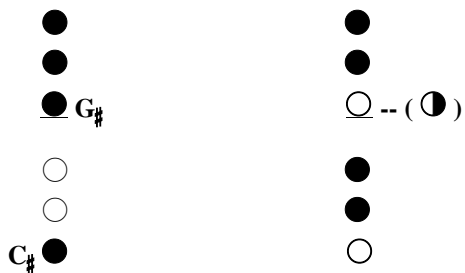
40.- Sección E, eventos al azar, cuarto evento, multifónicos

Donde se lee:

*sol<sub>#</sub><sup>5</sup>*

*si<sub>b</sub><sup>5</sup>*

Se digita:

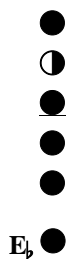


49.- Sección F, séptimo compás, multifónico:

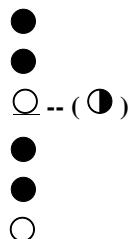
Donde se lee:

*mi<sub>b</sub><sup>5</sup>*

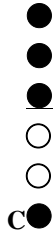
Se digita:



50.- Sección F, octavo compás, trino de multifónicos:



53.- Sección F, vigésimo primero compás, multifónico:



### ***Vibrato***

El uso del *vibrato* nos permite dar expresividad a la música. En el caso de *Oboemia* el compositor señala claramente lo que desea.

39.- Sección E, tercer evento al azar: *vibrato* de frecuencia irregular.

El efecto se logra al relajar y tensar la embocadura según se requiera pero respetando la gráfica.

47.- Sección F, cuarto compás, *vibrato* irregular:

El efecto se logra al relajar y tensar la embocadura según se requiera pero respetando la gráfica.

### ***Glissando***

***Glissando.-*** Respecto al uso del *glissando* en el oboe, no es efectivo en todos los intervalos: en la gran mayoría de ellos es imposible realizar una transición continua de un sonido a otro para lograr que se escuchen todos los sonidos intermedios. Lo que se puede hacer en este caso y que es técnicamente viable, es un *glissando* «aparente» que consiste en variar un poco la afinación de la nota inicial -hacia arriba o hacia abajo dependiendo de lo que se pida-, producir la última nota del intervalo más alta o más baja -según el caso- y después afinar correctamente la nota final. El proceso debe ser muy rápido para lograr engañar al oído.

El *glissando* real sólo es posible en ciertos intervalos del oboe. Se logra al deslizar los dedos lentamente, liberando poco a poco la llave que se acciona. En ocasiones, con liberar el orificio central de las llaves que lo tienen se logra un *glissando* efectivo. Aún así, el proceso debe ser lento y controlado.

En *Oboemia* también se piden *glissandi* irregulares, que se producen con la embocadura.

**12.-** Sección A, sexto compás, *glissando*:

Hacer un *glissando* aparente de *mi*<sup>6</sup> a *fa*<sup>5</sup>; relajar la embocadura poco a poco para bajar la afinación lo más posible.

**14.-** Sección A, octavo compás, *glissando*:

*Glissando* real de *sol*<sup>6</sup> a *la*<sup>6</sup>, deslizar suave y lentamente el dedo anular izquierdo sobre la llave hasta destaparla sólo a la mitad y luego levantar el dedo muy despacio.

**15.-** Sección A, noveno compás, *glissando*:

Digitación de *si*<sup>6</sup> más dedo medio izquierdo a la mitad. Deslizar el dedo medio izquierdo suave y muy lento, hasta tapar por completo la llave de *la*, al mismo tiempo, colocar el dedo anular izquierdo en la orilla de la llave de *sol* y deslizar suave y lentamente hasta cubrir la mitad dejando libre el orificio central.

**16.-** Sección A, décimo compás, *glissandi* y *bend note*:

Digitación de *sol*<sup>6</sup> más dedo anular derecho sobre la llave de *re*, bajar suave y lento el dedo índice derecho completamente estirado (acostado, usando la primera falange<sup>113</sup>), de manera que cierre poco a poco la llave de *fa*<sub>#</sub>. Subir suave y despacio, de manera que destape la misma llave. Al llegar de nuevo al *sol*<sup>6</sup> relajar la embocadura para producir una desafinación descendente rápida (*bend note*) y regresar al punto de inicio.

---

<sup>113</sup> También llamada falange proximal por ser la más cercana a la palma de la mano.

**18.-** Sección B, primer compás, 25 segundos, *glissandi*:

Primer evento, digitación normal de *sol*<sup>6</sup>, deslizar suave y lento el dedo anular izquierdo hasta dejarlo a la mitad. Regresar deslizando el dedo anular izquierdo suave y poco a poco, hasta tapar por completo la llave de *sol*.

Segundo evento, *fa*<sup>6</sup> normal y *glissando* aparente, relajar la embocadura despacio para bajar la afinación lo más posible.

Tercer evento, digitación de *la*<sup>5</sup> y dedo anular izquierdo a la mitad, deslizarlo suave y muy lento hasta tapar por completo la llave de *sol*, bajar suave y muy despacio el dedo anular derecho estirado (acostado, usando el punto entre la segunda y tercera falanges<sup>114</sup>), hasta tapar por completo la llave de *re*.

Cuarto evento, digitación de *fa*<sup>5</sup> normal, bajar suave y muy lento el dedo anular derecho estirado (acostado, usando el punto entre la segunda y tercera falanges), hasta tapar por completo la llave de *re*.

**19.-** Sección B, segunda línea, 30 segundos, *glissandi* y *bisbigliando*<sup>115</sup>:

Primer evento, *si*<sup>6</sup> normal y *glissando* aparente, relajar la embocadura poco a poco para bajar la afinación lo más posible.

Segundo evento: digitación de *la*<sup>6</sup> más dedo anular izquierdo tapando la mitad de la llave de *sol*, deslizar suave y muy lento el dedo anular izquierdo hasta destapar la llave por completo y luego levantarlo suave y poco a poco hasta liberar la llave. Deslizar el dedo medio izquierdo suave y muy despacio hasta destapar a la mitad la llave del *la*.

Tercer evento: Digitación de *re*<sup>5</sup> normal pero con el dedo anular derecho estirado (acostado, usar el punto entre la segunda y tercera falanges), levantar poco a poco suave y muy lento

---

<sup>114</sup> Es decir, justo donde se encuentra el doblez del dedo.

<sup>115</sup> *Bisbigliando*, un trino que alterna diversos timbres sobre una misma nota. [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40450?q=bisbigliando&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40450?q=bisbigliando&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit). (28 de Febrero de 2013).

el dedo anular derecho y muy pegado al dedo medio derecho para poder controlar la velocidad, destapar la llave de *re*. Bajar poco a poco suave y despacio el dedo anular derecho dejándolo pegado al dedo medio derecho para controlar la velocidad hasta tapar por completo la llave de *re*.

**23.-** Sección C, primer compás, *bend note*:

La *bend note* es una nota que modifica su afinación hacia arriba o hacia abajo, según la indicación. En este caso hay que relajar la embocadura para producir una desafinación descendente rápida y después regresar al punto de inicio.

**25.-** Sección C, tercer compás, *glissando*:

Aquí se debe usar un *glissando* aparente. Comenzar con una embocadura relajada para subir al *si*<sup>6</sup>.

**27.-** Sección C, sexto compás, *glissando*:

Hacer un *glissando* aparente desde *fa*<sup>7</sup>, relajar la embocadura para bajar la afinación lo más posible.

**31.-** Sección D, tercer compás, *glissando*:

De la digitación normal del *do*<sup>6</sup>, quitar el dedo índice izquierdo al mismo tiempo en que se ponen los dedos medio y anular izquierdos, después ayudar a bajar la afinación con la embocadura.

**34.-** Sección D, onceavo compás, *glissando*:

Digitación normal de *do*<sup>7</sup> más la llave de extensión del *si*<sup>116</sup>, quitar suave y muy lento el dedo índice derecho y deslizarlo entre la segunda y tercera falange.

**42.-** Sección E, eventos al azar, sexto evento, *glissando*:

Aquí se debe usar un *glissando* aparente, comenzar con una embocadura relajada para subir al *sol*<sup>7</sup>.

---

<sup>116</sup> La pequeña llave que se oprime con la punta del dedo índice izquierdo.

**48.-** Sección F, sexto compás, *glissando*:

Hacer un *glissando* aparente desde el *la*<sup>6</sup>, relajar la embocadura con rapidez para bajar la afinación lo más posible.

**51.-** Sección F, décimo noveno compás, *glissando*:

Digitación normal de *mi*<sub>b</sub><sup>6</sup> pero con *mi*<sub>b</sub> izquierdo, quitar suave y muy despacio el dedo meñique izquierdo, resbalándolo por su falange.

**52.-** Sección F, vigésimo compás, *glissando*:

Desde la digitación normal de *re*<sup>5</sup>, bajar suave y despacio el dedo meñique derecho por su falange hacia la llave de *do*.

### ***Flutterzunge***

El *flutterzunge* o *fluttersong* significa «lengua agitada», y describe literalmente el efecto deseado. Se agita la lengua simulando pronunciar “TRRRRR” muy cerca de los labios, sin llegar a tocar el carrizo de la caña, esto ocasiona que el aire que acciona las lengüetas de la caña se interrumpa regularmente para crear el efecto buscado.

**2.-** Inicio, cuarto compás, *flutterzunge*:

Para producir el efecto en este registro (el más grave) es necesario pronunciar la «rrr» con exageración hacia la punta de la caña.

**22.-** Sección C, primer compás *flutterzunge*:

Pronunciar la rrr con exageración hacia la punta de la caña.

**36.-** Sección D, décimo cuarto compás, *flutterzunge*:

Pronunciar la «rrr» hacia la punta de la caña.

**41.-** Sección E, quinto evento al azar:

Pronunciar la «rrr» hacia la punta de la caña.

**46.-** Sección F, tercer compás, *flatterzunge*:

Pronunciar la «rrr» hacia la punta de la caña.

### **Apoyaturas aisladas sobre un trino**

Las encontramos dentro de su uso normal, es decir, antes de una nota, pero también en un contexto muy interesante, es decir, como notas aisladas en intervalos muy grandes con respecto a la nota de la que surgen. En este caso, se deben buscar digitaciones alternativas que produzcan la nota de la apoyatura sin tener que cambiar la digitación de la nota principal del trino.

**3.-** Inicio, compases sexto y séptimo: trinos aislados sobre un trino de  $mi^6_{\sharp}$ :

Buscar las digitaciones más sencillas para cada nota, que involucren menos dedos para no interferir con el trino de  $mi^6$  y  $fa^6$ :

$si^6$  digitación normal

$fa^5$  digitación con la llave de  $fa$  izquierda

$re^6_{\sharp}$  digitación normal

$re^5$  digitación normal

$do^6_{\sharp}$  digitación normal

$si^5_{\flat}$  digitación normal

$mi^5_{\flat}$  digitación de con la llave de  $mi_{\flat}$  izquierda

**13.-** Sección A, séptimo compás, apoyaturas aisladas sobre un doble trino de  $fa^5_{\sharp}$ :

Usar la siguiente digitación:

$sol^6$  normal

$si_b^6$ , normal

$do^5$  normal

$re^7$  dedos medio y anular izquierdos

$fa^7$  dedos índice izquierdo,  $sol_\#$  derecho y llave de tercera octava

$do^7$  normal

$sol_\#^6$  normal

#### 43.- Sección E, octavo evento al azar:

En este caso, se pueden utilizar las digitaciones normales de las notas aisladas.

### Armónicos y notas con distinto color

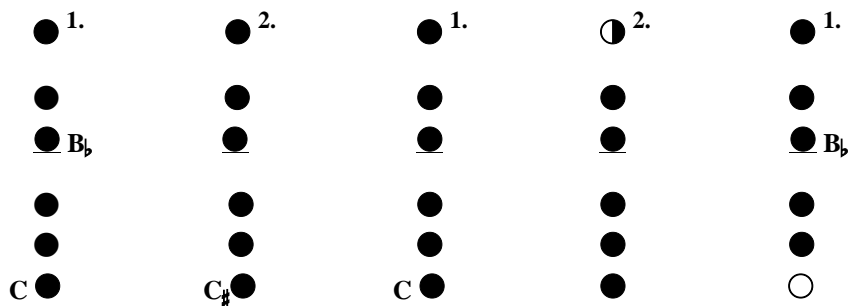
Si bien en el presente caso no todas las notas usadas pueden producirse por armónicos, sí lo pueden hacer con un distinto color, que es lo que suponemos buscaba el autor. Se aconseja que las notas que no se producen con armónico estén indicadas con un rombo para buscar una sonoridad distinta.

#### 32.- Sección D, tercer compás, melodía con armónicos y notas con distinto color:

Primer evento

Donde se lee:  $fa^6$        $la_b^6$        $sol^6$        $la^6$        $mi^6$

Se digita:

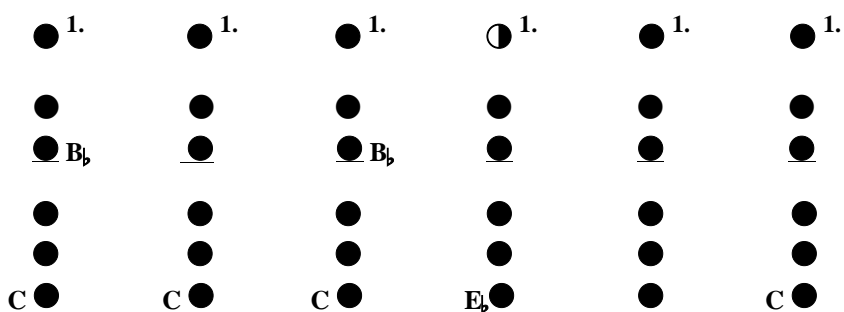




Segundo evento, quinto compás

Donde se lee:  $fa\sharp^6$        $sol^6$        $fa^6$        $mi\flat^6$        $mi^6$        $re$

Se digita:



### ***Bisbigliando***

El *bisbigliando* es un trino de color, es decir, se alterna un sonido convencional con otro de timbre distinto. Esto se logra al utilizar armónicos que dan la misma nota, o al accionar alguna llave que distorsione un poco el timbre convencional o estándar.

6.- Inicio, onceavo compás, *bisbigliando*:

Trinar con la llave de  $si^4$  natural.

20.- Sección B, final de la segunda línea, *bisbigliando*, digitación normal de  $re^5$  trinar con la llave de  $si\flat^4$ .

### **Cuartos de tono, ascendentes y descendentes**

Los cuartos de tono en el oboe se pueden lograr de dos maneras: por digitación y por cambio de embocadura. En el caso particular de *Oboemia*, las indicaciones de microtonos están indicadas por flechas pequeñas, que señalan si la afinación debe subir o bajar. También aparecen las *bending notes* que son microtonos que deben tocarse muy rápido.

Están señaladas con U y se producen con un movimiento rápido de la embocadura para distorsionar la nota hacia arriba o hacia abajo según se indique.

8.- Sección A, primer compás, cuarto de tono:

Usar dedos medio y anular derechos y llave de *do*.

## **Trinos normales y dobles trinos**

Según la hoja de instrucciones, todos los trinos son de medio tono. En el caso de que alguno resulte incómodo, en las instrucciones se indica que puede cambiarse a un tono. En realidad, todos los trinos pedidos son posibles. El mecanismo del oboe tiene llaves duplicadas que pueden accionarse con una u otra mano. Esto permite producir trinos muy rápidos, al alternar con velocidad los dedos de ambas manos. Estos trinos se conocen como trinos dobles. No todos los trinos pueden ser dobles, sin embargo los utilizados en *Oboemia* sí lo son.

24.- Sección C, segundo compás, trino doble:

El trino doble sobre el *re* se logra alternando con rapidez las llaves de *mi*<sub>2</sub> normal con *mi*<sub>2</sub> izquierdo rápidamente.

45.- Sección F, segundo compás, trino doble:

El trino doble sobre el *mi* se logra alternando con rapidez las llaves de *fa* normal con *fa* izquierdo.

## **Otras indicaciones**

### **Articulaciones**

#### **Doble *staccato***

4.- Inicio, séptimo compás: 64avos:

Articular con doble *staccato*.

7.- Sección A, primer compás, cuarto de tono:

Articular con doble *staccato* en el *accelerando*.

28.- Letra C, sexto compás, 64avos:

Comenzar la serie de 64avos con doble *staccato* bajando la velocidad según se pide.

30.- Letra C, séptimo compás, 64avos:

Articular con doble *staccato*.

38.- Sección E, eventos al azar, segundo evento, 64avos:

Comenzar la serie de sesentaycuatroavos con doble *staccato* bajando la velocidad según se pide y retomándola después.

44.- Sección E, eventos al azar, octavo evento, 64avos:

Articular con doble *staccato*.

## Duración de secuencias indicada en segundos

Al principio del compás se indica, dentro de un cuadro, el número de segundos que debe durar la secuencia.

17.- Está escrita una duración de 25 segundos y un carácter *Lento, molto espressivo*. Si se apunta  $\text{♩} = 40$ , la duración será de 25 segundos.<sup>117</sup>

⇒ Poner la indicación  $\text{♩} = 40$  entre corchetes por tratarse de una sugerencia del editor.

28.- Segundo compás, se pide una duración de 24 segundos. Si se continúa con  $\text{♩} = 60$  como se pide en la letra C, *Nervoso*, la duración resultante será de 10 segundos, que se pueden ajustar a 24 con el calderón que sigue a continuación, pero sería una nota final

---

<sup>117</sup> Si no se pone una indicación de tiempo exacta la duración en segundos variará constantemente. Para respetar la duración de 25 segundos indicada por el compositor sí se necesita tener una referencia. El cuarto igual a 40 ajusta a la perfección la duración total.

muy larga. Si se pide el cuarto más lento, se pierde el carácter nervioso con que debe terminar esta sección. Para obtener el carácter que pide el autor, es mejor cambiar la duración de 24 a 10 segundos.<sup>118</sup>

⇒ Cambiar la duración a 10 segundos y ponerlo entre corchetes para indicar que es sugerencia del editor.

**34.-** Para mayor comodidad, después del *re* usar la llave de la *mi*, izquierdo.

---

<sup>118</sup> Caso contrario es cuando hay que ajustar la música y el carácter a la duración indicada por el autor. Aquí hay que respetar el carácter del evento, la única solución es reducir la duración en segundos (10) para concluir con el carácter *nervoso*, de otra forma se produce un anticlímax.

## CONCLUSIONES

Una conclusión fundamental que surge del presente trabajo, es que la partitura es imperfecta, y sin embargo, prevalece hasta nuestros días como medio para plasmar las ideas musicales en la música formal de Occidente. Aún cuando el compositor haya puesto gran cuidado en ser muy claro y plasmar con detalle su sentir, la partitura nunca será idónea ni suficiente, ya que no es capaz de expresar todos los parámetros que constituyen a la música. Esta limitación es obvia: la falta de precisión de la escritura hace inevitable que todas las interpretaciones sean distintas —asunto que causó malestar a más de un compositor en el siglo XIX—.

No obstante, esta circunstancia puede aprovecharse y considerarse como un ámbito de libertad para el intérprete: un espacio que le permite una contribución personal creativa. Esto fue apreciado, sobre todo, entre los compositores de la segunda mitad del siglo XX y evoca la independencia interpretativa del Renacimiento y del Barroco.

La ambigüedad de una partitura puede aminorarse -o eliminarse- por medio de la comunicación directa con el autor, sin embargo, no en el caso de un compositor fallecido. El trabajo en *Marsias* alude al primer caso, el de *Oboemia* al segundo.

En cuanto a la música de tiempos pasados, el ejecutante intenta expresar lo que *cree* que el compositor trató de decir, con fundamento en su propia experiencia, formación e información. Para ésto, es deseable que el intérprete conozca acerca del entorno histórico y las prácticas musicales de tiempos del autor. En la actualidad hay muchas maneras de acceder a dicha información: existen publicaciones de los tratados de las distintas épocas, diccionarios, enciclopedias, revistas y libros especializados, grabaciones y videos de artistas versados que dedican su vida a ello; todo lo anterior con acceso vía internet. Este acercamiento a la época del compositor nos permite conocerle mejor para lograr una interpretación más fiel a sus intenciones. Aún así, con toda esta información de fondo, se ha tenido que aceptar que la interpretación «correcta» de la música antigua sigue siendo motivo para extraviarse entre hipótesis que carecen de bases reales, en gran medida, por lo imperfecto de la escritura musical.

Tal intento de *corrección* interpretativa fue un anhelo predominante en el siglo XIX y en la modernidad de la primera mitad del siglo XX. La partitura pretendía una

representación *verídica* de los deseos del autor, pero relegaba al ejecutante al simple papel de una herramienta a su servicio. Por el contrario, la inexactitud de la escritura renacentista y barroca en muchos casos fue intencional: se daba gran importancia a la subjetividad del intérprete y hasta se le elogiaba por ello.

En la segunda mitad del siglo XX, se revalorizó el quehacer interpretativo, se reconoció en el ejecutante la capacidad creativa y se le convocó a descifrar el texto desde su punto de vista personal. Lo anterior equivale a *traducir* a una visión propia, a *explicar* una partitura desde la experiencia personal. Se trata de un proceso ineludible que confiere un nuevo significado a la música y que, por lo tanto, es deseable. Cada intérprete siente y expresa la música de manera distinta —a partir de sus propias vivencias e historia—, lo cual abre un abanico de opciones para la creación de *nueva* música, ya que, cada vez que se ejecuta una pieza musical, es distinta e irreplicable. Algo equivalente sucede con el oyente: cada vez que escucha una música, la relaciona con su propia historia y la percibe siempre de manera cambiante. Esto es uno de los grandes valores del arte, que siempre se puede gozar como si fuese por primera vez; que se puede vincular a las vivencias personales, asumiendo en todo momento, y en cada persona, una pertinencia sumamente estimulante, intelectual y emocionalmente.

La conciencia subjetiva del creador, intérprete y escucha, ha conducido a un nuevo acercamiento entre ellos. El intérprete ya no será más un simple *re-creador* que repite las indicaciones de la partitura de manera mecánica: la cercanía al compositor lo convierte también en *co-creador*. Este el caso de *Marsias*, como el de muchas otras composiciones que asumen *a priori* esta colaboración.

El instrumentista, conocedor profundo y especializado de su propio instrumento musical, se instituye como adjunto del autor para, con sus conocimientos, enriquecer a la música. Su participación puede ir más allá de una contribución técnica: interviene en su transformación, como sucede en *Oboemia*; o de manera más atrevida, en partituras que se escriben en coautoría entre intérprete y compositor, o en obras colaborativas que prescinden de la partitura porque se basan en la capacidad de improvisación —creación en tiempo real— del intérprete.

Este trabajo no se limita al cometido de cooperar técnicamente con el creador y esclarecer la grafía desde la perspectiva del instrumentista: pretende, también, que su «voz»

sea activa, que esté presente en las partituras colaborativas y disipe la diferencia entre el creador e intérprete. Ante dicha visión, este trabajo debe verse como exhortación para el incremento y desarrollo de una participación musical conjunta.

Por todo lo anterior, este texto propone un nuevo tipo de edición: la edición pragmática. El que las ediciones aquí presentadas contengan sugerencias interpretativas, no significa que estas sean absolutas. Pretenden ser una guía para que el ejecutante, una vez entendida la obra, construya su propia propuesta musical y experimente con su instrumento, desde donde, con seguridad, surgirán nuevas sonoridades, ideas y aportaciones. De esta manera, creará su versión personal, que es la finalidad de una edición pragmática, propósito de la presente tesis.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALESSANDRINI, Patricia, “A Dress or a Straiqhjacket? Facing the Problems of Structure and Periodicity Posed by the Notation of Berio’s Sequenza VII for Oboe”, *Berio’s Sequenzas: essays on performance, composition and analysis*, Ashgate Publishing Limited, Burlington, 1988
- ALONSO MINUTTI, Ana Ruth, “Espacios imaginarios: aspectos de colaboración en dos obras de Mario Lavista”, *Discanto*, Tomo II, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008
- AUSTIN, John Langshaw, *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962
- BARTOLOZZI, Bruno, *New sounds for Woodwinds*, Oxford University Press, London, 1967
- BERIO, Luciano, *Sequenza VII for oboe solo*, Universal Editions, Basel, 1969
- BERIO, Luciano, *Sequenza VIIa for oboe solo*, Supplementary Edition by Jacqueline Leclair, Universal Edition, Basel, 1969/2000
- BOEHM, Laszlo, *Modern Music Notation*, G. Schirmer, New York, 1961
- BURGESS, Geoffrey, Bruce Haynes, *The Oboe*, Yale University Press, Yale, 2004
- CARRDANO, Consuelo, “Acordes selectivos: la música en México y el exilio español”, *La música en México, Panorama del siglo xx*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010
- *Cuerdas revueltas: Cuarteto Latinoamericano, veinte años de música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003
- *Ediciones Mexicanas de Música: historia y catálogo*, CENIDIM, México, 1994
- CORRETTE, Michel, *Sonates en Trio pour Deux Flûtes traversieres ou Violon Avec la Basse Continue, Op. 15*, King’s Music, Huntingdon
- DONARÁ, Luigi, *Semiografia della nuova musica*, G. Zanibon, Padova, 1978
- ESTRADA, Julio, “La música y las instituciones en el México actual”, *La música de México*, UNAM, México, 1984
- “Técnicas compositivas en la música mexicana de 1910 a 1940”, *La música de México*, UNAM, México, 1984
- “Período contemporáneo”, *La música de México*, UNAM, México, 1984



- GLAETZNER, Burkhard, *Oboe 1*, Verlag Neue Musik Berlin, Berlin, 1978
- GODFREY, Daniel, Elliot Schwartz, *Music since 1945, Issues, Materials and Literature*, Schirmer Books, New York, 1993
- GOOSENS, Leon, y Edwin Roxburgh, *Oboe*, Schirmer, New York, 1977
- GRIER, James, *The Critical Editing of Music*, History, Method and Practice, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
- GRIFFITHS, Paul, *Modern Music, the Avant garde since 1945*, J.M. Dent & Sons, London, 1981
- GROUT, Donald Jay, *Historia de la música occidental*, Alianza Música, Madrid, 1984
- HOLLIGER, Heinz, *Pro Musica Nova, Studien zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1972
- KOLB, Roberto, José Luis Castillo (eds.), *Redes*, de Silvestre Revueltas, Serie 1, No. 1 (Música orquesta sinfónica), UNAM, México, 2009
- MORENO, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1994
- MORGAN, Robert P., *Twentieth-Century Music*, W.W. Norton & Co., New York, 1991
- RESTAGNO, Enzo, *Berio*, Edizioni di Torino, Torino, 1995
- ROTHWELL, Evelyn, *The Oboe Technique*, Oxford University Press, London, 1962
- SALDÍVAR, Gabriel, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, CENIDIM, México, 1991
- SINGER, Lawrence, *Metodo per Oboe*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1980
- SOTO MILLÁN, Eduardo, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, tomos I y II, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- STONE, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, W.W. Norton & Co. New York, 1980
- STRAVINSKY, Igor, *The Rite of Spring*, Dover, New York, 1989
- TELLO, Aurelio (coord.), *La música en México, Panorama del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010
- THIERRY, María del Carmen, *La técnica del Oboe: Traducción y notas* (Evelyn Rothwell), Tesis de Licenciatura, ENM/UNAM, México, 1988

VAN CLEVE, Libby, *Oboe Unbound, Contemporary Techniques*, The New Instrumentation Series, No. 8, The Scarecrow Press, Oxford, 2004

VEALE, Peter, Claus-Steffen Mahnkopf, Wolfgang Motz, y Thomas Hummel, *Die Spieltechnik der Oboe*, Kassel, 1994

## HEMEROTECA

CAGE, John, “El compositor a los setenta, entrevista con Stephen Montague”, *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, núm. 5, Enero 1983, México, UAM Iztapalapa, 1983

FOSS, Lukas, “The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue”, *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2 (Spring, 1963), pp. 45-53, Perspectives of New Music, Washington, 1963

GLOBOKAR, Vinko, “Reflexiones sobre la improvisación”, *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, núm. 2, Abril 1982, México, UAM Iztapalapa, 1982

GOEHR, Lydia, “Being True to Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989), Blackwell Publishing, 1989

LAVISTA, Mario, “Nuevas técnicas instrumentales”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, UAM Iztapalapa, México, 1984

LELI, Gianfranco, Stefano Scodanibbio, “Una prolongación del cuerpo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 4, UAM Iztapalapa, México, 1982

O’GRADY, Terence J., “Interpretive Freedom and the Composer-Performer Relationship”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 14, No. 2 (Apr., 1980)

PERLOVE, Nina, “Transmission, Interpretation, Collaboration, -A performer’s Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier”, *Perspectives of New Music*, Vol. 36. No. 1 (Winter, 1988)

POST, Nora, “Multifónicos en el oboe”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 2, UAM Iztapalapa, México, 1982

SAAVEDRA, Leonora, “El oboe contemporáneo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 2, UAM Iztapalapa, México, 1982

SINGER, Lawrence, “Nuevos conceptos sobre el oboe”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 2, UAM Iztapalapa, México, 1982, pp. 86-93

SMALLEY, Roger, "Some Aspects of the Changing Relationship between Composer and Performer in Contemporary Music", *Proceedings of the Royal Musica Association*, Vol. 96 (1969-1970), Taylor & Francis Ltd., London, 1969-1970

## MANUSCRITOS

POMAR, José, *Preludio y fuga rítmicos*, manuscrito, Archivo de Músicos Mexicanos Disidentes, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1932

## FUENTES DE INTERNET

BADURA-SKODA, Eva, Andrew V. Jones, "Cadenza", *The New grove Dictionary of Opera*, Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023?q=cadence&search=quick&pos=7&start=1#firsthit>, (18 de Octubre de 2009)

BARTHES, Roland, "La Mort de l'Auteur", (14 de Julio de 2012)

BOORMAN, Stanley, "Printing and publishing of music", II: Publishing, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40101> (10 de Septiembre de 2011)

GRIER, James, *Editing*, 2, "Principles of critical edition", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08550> (15 de Julio de 2011)

PICÚN, Olga, "José Pomar: Su trayectoria y su música", <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/pomar/picun-portrait.html> (7 de Julio de 2012)

ZOHN, Steven, "Telemann, Georg Philip, §5: Influence and reputation", *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635> (10 de Octubre de 2011)

## **ANEXO: CD CON LAS PARTITURAS EN PDF**

- 1.- Instrucciones originales de *Marsias*
- 2.- Instrucciones corregidas de *Marsias*
- 3.- *Marsias*, edición previa con revisión editorial
- 4.- *Marsias*, Edición pragmática
- 5.- *Oboemia*, edición previa con revisión editorial
- 6.- *Oboemia*, Edición pragmática

MARSIAS

Para oboe y copas de cristal

¼ de tono descendente \_\_\_\_\_  
 ¼ de tono ascendente \_\_\_\_\_  
 Ligeramente alto \_\_\_\_\_  
 Ligeramente bajo \_\_\_\_\_  
 pausa \_\_\_\_\_

vibrato lento \_\_\_\_\_  
 appoggiaturas ( sempre cantabile) \_\_\_\_\_

Las notas cuadradas tienen indicada una notación no tradicional

La cifra entre paréntesis indica, en segundos, la duración aproximada de los acordes de las copas y de las pausas del oboe.

① Los acordes se producen empleando la digitación indicada abajo del acorde

llave abierta \_\_\_\_\_  
 llave cerrada \_\_\_\_\_  
 perforación abierta y aro cerrado \_\_\_\_\_

Emplear como sordina un pedazo de tela; de preferencia algodón

La obra está escrita para oboe y un mínimo de 8 copas de cristal que tocan 6 ejecutantes. El sonido se produce al deslizar el dedo, de manera continua, sobre el borde de la copa.

Tomando en cuenta las condiciones acústicas de la sala, se podrá doblar o triplicar el número de copas, y por tanto, de ejecutantes.

La afinación de las copas es la siguiente:

un ejecutante  
 un ejecutante  
 un ejecutante  
 un ejecutante  
 un ejecutante  
 un ejecutante

Las diferentes alturas se logran por la cantidad de agua que contiene cada copa. En la partitura están escritas las alturas y los registros en que se producen; sin embargo el registro podrá ser diferente para cada una de las alturas dependiendo del tamaño de las copas, pero en ningún caso se modificará la afinación indicada.

Es recomendable que un director coordine a los ejecutantes de las copas.

MARSIAS

For oboe and crystal cups

quarter flat \_\_\_\_\_  
 quarter sharp \_\_\_\_\_  
 slightly sharp \_\_\_\_\_  
 slightly flat \_\_\_\_\_  
 pause \_\_\_\_\_

slow vibrato \_\_\_\_\_  
 appoggiaturas ( sempre cantabile) \_\_\_\_\_

The square notes have a non-traditional fingering indicated

The number in parenthesis indicates, in seconds, the approximated duration of the cup's chords and the pauses of the oboe.

② Multiple sonorities are produced by using the fingering given directly below the sonority

○ Key up  
 ● Key depressed  
 ⊙ Open-hole Key with its rim depressed and its center hole left open

Use as sordina a piece of cloth, preferably cotton

The piece is written for oboe and at least 8 crystal cups played by 6 performers. The sound is produced by sliding the finger, continuously, on the cup's edge.

According to the acoustic conditions of the hall, the number of cups might be doubled or tripled, so will be the number of performers.

The tuning of the cups is the following:

one performer  
 one performer  
 one performer  
 one performer  
 one performer  
 one performer

The different pitches are obtained according to the amount of water in each cup. The pitches and their registers are written in the score. However, the register could be different for each one of the pitches, depending on the size of the cups, but in any case the tuning will be modified.

It is recommended to have a conductor to coordinate the performers of the cups.







# Instrucciones / Instructions

## MARSIAS

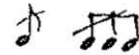
Para oboe y copas de cristal

## MARSIAS

For oboe and crystal cups

¼ de tono descendente		quarter flat
¼ de tono ascendente		quarter sharp
ligeramente alto		slightly sharp
ligeramente bajo		slightly flat
pausa		pause
vibrato lento		slow vibrato

*appoggiaturas (sempre cantabile)*



appoggiaturas (sempre cantabile)

Las notas cuadradas tienen indicada una notación no tradicional.



The square notes have a non-traditional fingering indicated.





La cifra entre paréntesis indica, en segundos, la duración aproximada de los acordes de las copas y de las pausas del oboe.

[ 6'' ]

The number in parenthesis indicates, in seconds, the approximated duration of the cups' chords and the pauses of the oboe.

Los multifónicos se producen empleando la digitación indicada abajo del acorde.

Multiphonics are produced by using the fingering given directly below the chord.

llave abierta		key up
llave cerrada		key depressed
llave con el aro oprimido y la perforación abierta		key with its ring depressed and its center hole opened
producir el trino usando las llaves indicadas		produce trill using the indicated fingers
llave de primera octava	1.	first octave key
llave de segunda octava	2.	second octave key
Emplear como sordina un pedazo de tela; de preferencia de algodón.	<i>sord.</i>	Use as sordina a piece of cloth, preferably cotton.

La obra está escrita para oboe y un mínimo de 8 copas de cristal que tocan 6 ejecutantes. El sonido se produce al deslizar el dedo, de manera continua, sobre el borde de la copa. Tomando en cuenta las condiciones acústicas de la sala, se podrá doblar o triplicar el número de copas, y por tanto, de ejecutantes.

The piece is written for oboe and at least 8 crystal cups played by 6 performers. The sound is produced by sliding the fingers, continuously, on the cups' edge. According to the acoustics conditions of the hall, the number of cups might be doubled or tripled, so will be the number of performers.

La afinación de las copas y el orden en que aparecen son las siguientes:

The tuning of the cups and its order of appearance are the following:

un ejecutante	1.-re & 8.-si	one performer
un ejecutante	2.-la & 7.-fa	one performer
un ejecutante	3.-mi	one performer
un ejecutante	4.-la	one performer
un ejecutante	5.-do	one performer
un ejecutante	6.-fa	one performer

Las diferentes alturas se logran por la cantidad de agua que contiene cada copa. En la partitura están escritas las alturas y los registros en que se producen; sin embargo, el registro podrá ser diferente para cada una de las alturas dependiendo del tamaño de las copas, pero en ningún caso se modificará la afinación indicada.

The different pitches are obtained according to the amount of water in each cup. The pitches and their registers are written in the score. However, the register could be different for each one of the pitches, depending on the size of the cups, but in any case the tuning should not be modified.

Es recomendable que un director coordine a los ejecutantes de las copas.

It is recommended to have a conductor to coordinate the performers.

"Marsias alentó, suspiró una y otra vez  
a través de las cañas enlazadas,  
obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos  
que eran como la voz secreta de su corazón".

Luis Cernuda

a Leonora Saavedra  
**MARSIAS**  
(1982)  
para OBOE Y COPAS DE CRISTAL

REVISIÓN EDITORIAL DE MARSIAS

a cargo de Carmen Thierry, 2012

MARIO LAVISTA

The musical score is written for Oboe and Crystal Glasses. It consists of several systems of music, each with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, *ff*, *ppp*, and *fervoso*. Performance instructions include *LENTO, con malinconia*, *Molto più mosso*, *ANDANTE*, *Tranquillo, ma espressivo e poco rubato*, and *Molto Lento*. The score is heavily annotated with circled numbers (1-81) and includes detailed fingering diagrams for both instruments. Specific performance directions like *Corta*, *port.*, *senza sord.*, *lunga*, and *molto lunga* are present. The score concludes with a final measure marked with a 3-measure rest.

"Marsias alentó, suspiró una y otra vez  
a través de las cañas enlazadas,  
obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos  
que eran como la voz secreta de su corazón".  
Luis Cernuda

a Leonora Saavedra  
**MARSIAS**  
para OBOE Y COPAS DE CRISTAL

EDICIÓN PRAGMÁTICA DE **MARSIAS**

a cargo de Carmen Thierry, 2012

MARIO LAVISTA  
1982

*Lento, con malinconia* (♩ = ca. 52)

COPAS DE CRISTAL

OBOE

*sempre molto p, come un ecco*

*corta*

mf p pp p mp mp mf pp mp mf f ff

1 2 3 4 5 6

*Molto più mosso* (♩ = ca. 126)

*f nervoso* *meno f* *f* *ff* *f* *p subito* *f* *ppp* *ff* *p* *f* *p* *pp*

7 8 9 10

*Andante* (♩ = ca. 66)

*f* *p* *il più p possibile* *f* *mf* *f* *p* *f* *p* *pp* *pp* *poco* *p*

11 12 13 14 15 16

*Tranquillo, ma espressivo e poco rubato* (♩ = ca. 56)

*sempre p* *f* *p* *pp* *ppp* *il più p possibile* *p*

17 18 19 20 21

*Molto lento* (♩ = ca. 69) *Più mosso* (♩ = ca. 63)

*f* *pp sub.* *p* *mf* *f* *mp* *ppp* *p* *ppp* *il più p possibile* *p*

22 23 24 25 26 27 28

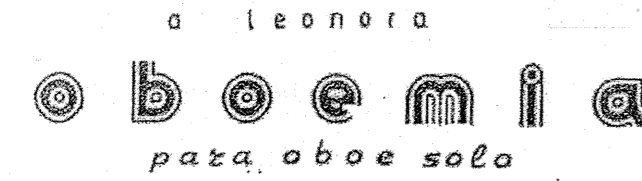
*Lento, con malinconia* (♩ = ca. 60)

*p* *mp* *p espressivo* *poco* *pp* *il più p possibile* *niente*

25 26 27 28



REVISIÓN EDITORIAL DE OBOEMIA



a cargo de Carmen Thierry, 2012

manuel enriquez

Con fantasia  $\text{♩} = 60$  (ma flessibile)

*poco*

*vibr. lento, accel. poco*

*Flatterz*

*posizione diverse*

*nono*

*stacc.*

*8 (multiphonics, si possibile)*

*mf senza cresc.*

*(double tr)*

*gliss. lentamente*

*B Lentos, molto espressivo*

*gliss. lento*

*gliss. lentamente*

*nono*

(17) *Posizione diverse e legato*

*mf*

*C Nervosa ♩ = 60*

*Flatterz*

*stacc.*

*stacc.*

*22 molto espress.*

*23 Tranquillo, come echo ♩ = 50*

*24*

*25*

*estatico, legato*

*naturale*

*espressivo*

*27*

*Flatterz*

*naturale*

*29*

*durante ou los segmentos de la sección siguiente, después se continuará*

*playa de rasgos and during so; then continue to letter F*

*30*

*4*

*6 stacc.*

*1 lentamente*

*2 senza cresc.*

*31*

*5 Flatterz nat. Flatterz nat.*

*32*

*8 33 poco a poco vibrato molto*

*2 rapido*

*34*

*rit... perdendosi*

*35*

*3 rapido*

*36*

*37*

*38*

*39*

*espressivo*

*poca cresc.*

*39*

*38*

*Molto Tranquillo*

*Largamente*

*gliss. lento*

*39*

*38*

*39*

*38*

*39*

# o b o e m i a

a Leonora

manuel enríquez

para oboe solo

vibr. lento, accel. poco a poco

Con fantasia  $\text{♩} = 60$   
(ma flessibile)

Measures 1-16 of the score. Dynamics include *ff*, *p*, *mf*, *f*, *pp*. Markings include *flatterz.*, *posizione diverse*, *nono*, *stacc.*, and *senza cresc.*. Fingerings 1-16 are indicated.

Measures 17-30 of the score. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *pp*. Markings include *gliss. lento*, *gliss. lentamente*, *nonono*, and *Posizione diverse e legato*. Fingerings 17-30 are indicated.

Measures 31-30 of the score. Dynamics include *ff*, *mp*, *f*, *mf*. Markings include *stacc.*. Fingerings 23-30 are indicated.

Measures 31-44 of the score. Dynamics include *p*, *ff*, *pp*, *quasi senza espressione*. Markings include *Tranquillo, come echo* ( $\text{♩} = 50$ ), *flatterz.*, *poco a poco vibrato molto*, *rápido*, and *rit... e perdendosi*. Fingerings 31-44 are indicated.

Measures 45-53 of the score. Dynamics include *mf*, *f*, *pp*. Markings include *flatterz.*, *cresc.*, and *rit...*. Fingerings 45-53 are indicated.

Berlín, Junio 1982