



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**LA NOTACIÓN MUSICAL COMO CONDICIÓN DE POSIBILIDAD PARA LA
INTERPRETACIÓN**

Propuesta de interpretación de la *Sonata en Si bemol mayor QV 1: 161* de Johann Joachim Quantz y
la *Sequenza I* de Luciano Berio

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

PRESENTA:
MARÍA CLARA LOZADA OCAMPO

TUTOR
JOSÉ GURRÍA CÁRDENAS
(PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO. ENERO 2017



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.

“Y si todo esto no es así como digo, no se me negará al menos que es ingenioso, y basta.”

Prólogo a Niebla, Miguel de Unamuno.

Agradecimientos

A mis padres, por su apoyo, por su amor, por su complicidad, por su forma de ver la vida y por sembrar en mí la duda desde tan temprana edad.

A mi hermano Alejandro, por ser ejemplo diario al vivir como un investigador.

A la doctora Margarita, por escucharme, entenderme y ayudarme a organizar mis ideas.

Al doctor Sánchez-Escuer, por sus consejos tan acertados en la búsqueda de mi verdadero sonido.

A mis lectores, por ayudarme a tomar distancia y leerme desde otros ojos.

Al doctor Gurría, por su entusiasmo y por enseñarme a confiar en mi trabajo.

A mis maestros, por tener tan diversas formaciones e ideas, por enriquecer mi pensamiento.

A la UNAM, por su respaldo.

A México que me ayudó a encontrarme, a Yoru, al ballet y la maestra Carmen Sierra, por recordarme que hay vida más allá de la maestría.

A mis compañeros, en especial a Gerardo, Mercedes y Sandara, con quienes compartí historias y preocupaciones en medio de ensayos.

A *Miguel*, por la lectura compartida, por la poesía, por ayudarme a ser fuerte y, sobre todo, por lo que somos, un verdadero hogar.

Contenido

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 1 |
| Parte I: El lector musical y el lector literario..... | 8 |
| 1. El nacimiento de la figura del lector intérprete y su relación con el texto. | 8 |
| 1.1 El lector-intérprete en la escritura y la notación musical en Occidente..... | 12 |
| 1.1.1 Grecia y la lectura colectiva..... | 12 |
| 1.1.2 La lectura individual..... | 15 |
| 1.1.3 La interpretación individual..... | 19 |
| 1.1.4 La imprenta..... | 22 |
| 1.1.5 La Ilustración y el lenguaje transparente. Quantz y su tratado..... | 25 |
| 1.1.6 El siglo XIX y la objetivación del lenguaje..... | 28 |
| 1.1.7 El hombre y las representaciones de sí mismo. Berio en la discusión..... | 30 |
| 1.2 Conclusión: El regreso al sujeto..... | 34 |
| 2. El proceso de lectura y la interpretación..... | 36 |
| 2.1 La interpretación como semiosis..... | 38 |
| 2.2 La interpretación como acto transaccional..... | 41 |
| 2.3 Problemas de la interpretación: lo que el texto no dice..... | 47 |
| 2.4 El texto, el lector y el autor..... | 51 |
| 2.5 Los niveles de cooperación textual..... | 56 |
| 2.6 La escritura como condición posibilidad para la interpretación..... | 59 |
| Parte II..... | 61 |
| La construcción de la interpretación..... | 61 |
| Introducción..... | 61 |
| 3. La Sonata QV 1:161 en Si bemol mayor de Johann Joachim Quantz..... | 66 |

| | |
|---|-----|
| 3.1 El texto y la posibilidad de múltiples lecturas | 67 |
| 3.2 Las decisiones interpretativas | 68 |
| 3.2.1 La dinámica | 74 |
| 3.2.2 La articulación | 76 |
| 3.2.3 El tempo | 82 |
| 3.2.4 La ornamentación | 84 |
| 3.2.5 El traveso | 96 |
| 3.3 Conclusión | 98 |
| 4. La Sequenza I para flauta sola de Luciano Berio | 99 |
| 4.1 El texto y la posibilidad de múltiples lecturas | 105 |
| 4.2 Las decisiones interpretativas | 106 |
| 4.2.1 La duración | 109 |
| 4.2.2 La velocidad | 111 |
| 4.2.3 La articulación de la forma | 113 |
| 4.2.4 El sonido, técnicas extendidas | 119 |
| 4.3 Conclusión | 123 |
| Conclusiones | 124 |
| Bibliografía | 129 |

Introducción

La notación musical es un sistema de signos cuyo desarrollo comenzó hace aproximadamente mil años y constituye desde entonces un eje fundamental de la tradición de la música académica occidental¹. Se generó como respuesta a la necesidad de fijar de forma gráfica los discursos musicales para posibilitar su posterior reproducción y ha sido partícipe en la consolidación del campo, la generación y permanencia de una literatura o repertorio, el desarrollo de la técnica instrumental y el origen de dos figuras indispensables de la modernidad de la música académica: el intérprete y el compositor. Asimismo posibilita la *actualización sonora* de los textos musicales dado que media la relación que se establece entre intérprete, compositor y obras².

Esta relación puede plantearse de la siguiente manera: dentro de la tradición de la música académica las obras se consideran existentes en tanto un sujeto especializado en escribirlas (compositor) las transmite mediante la notación y otro sujeto especializado en leerlas (intérprete) las interpreta y lleva a cabo en escena. En ese sentido, la función específica del intérprete sólo es posible cuando éste realiza la actualización sonora de la obra a partir de la notación, razón por la cual la relación primaria que establece con la obra es de lectura³.

¹ Los términos notación, escritura y grafía suelen ser utilizados como sinónimos dentro de la práctica musical, por lo que surgió la pregunta sobre cuál de ellos sería más pertinente utilizar en esta investigación. Basada en la deliberación sobre el tema que el pianista y musicólogo Luca Chiantore presenta en su libro *Beethoven al Piano*, he decidido utilizar el término notación dado que, según el autor citado, la notación corresponde al sistema de signos mediante el cual se escribe la música y que está en función de convenciones interpretativas variables a lo largo de la historia; mientras que la escritura se refiere al estudio de las figuraciones instrumentales y su relación con los recursos técnicos, y la grafía puede variar de un editor a otro o de un compositor a otro en el caso de partituras manuscritas. Luca Chiantore, *Beethoven al Piano*. (Barcelona: Nortésur Musikeon, 2010), 22-4.

² El término interpretación resulta ambiguo dentro el contexto de esta investigación dado que puede hacer referencia tanto a dar sentido o significado al texto musical, como a la ejecución en escena. Por esta razón he decidido utilizar el término *actualización sonora* para referirme al segundo caso, basada en dos de las definiciones del verbo “actualizar” dadas por la RAE: “poner en acto, realizar”, y su uso en la lingüística “hacer que los elementos lingüísticos abstractos o virtuales se conviertan en concretos e individuales”.

³ Esta concepción responde a una construcción paulatina a lo largo de la historia, que comenzó a vislumbrarse en el Renacimiento. Según Alfred von Martin, dos procesos determinaron la nueva dinámica del panorama social renacentista: la emancipación del individuo y la concepción del saber técnico como problema científico. En primer lugar la libertad adquisitiva y comercial permitió superar las trabas gremiales y transformó los vínculos sociales en función del talento y virtuosismo de los sujetos. De este nuevo valor dado a las acciones individuales derivó el concepto del genio dentro del arte, determinado por la fuerza y las dotes personales, el cual puede ser considerado como uno de los detonantes para la aparición de la figura del intérprete moderno, cuyo valor dentro del campo comenzó a ser medido desde la demostración de su individualidad ante el público

Como señala Pierre Boulez, el sistema de notación está pensado matemáticamente según el sistema de coordenadas de la geometría plana en el que el eje horizontal determina las duraciones (de izquierda a derecha, del tiempo inicial al final) y el vertical las alturas (de abajo a arriba, de lo grave a lo agudo)⁴; así, estos dos parámetros están claramente representados, pero otros como la dinámica, la articulación, el timbre, el *tempo* y la ornamentación están menos determinados en tanto recurren a signos externos al plano que, si bien sugieren una relación con el sistema de sonido, requieren de una mayor sofisticación en aras de la especificidad; esto conlleva a que su significado sea relativo y su lectura abierta a múltiples posibilidades de actualización sonora⁵. De esta forma, podemos entender que el sistema de notación plantea al intérprete un problema de lectura pues le presenta parámetros relativos cuyos signos albergan en potencia múltiples realizaciones y le demandan tomar decisiones prácticas al respecto⁶.

Como flautista he observado el constante interés entre instrumentistas y cantantes por reflexionar sobre el hecho de que la partitura constituye la principal fuente de información y muchas veces el primer acercamiento a la obra, pero plantea la problemática de que mientras algunos de sus parámetros son fijos (alturas y duraciones), otros son relativos (dinámica, articulación, timbre, *tempo*, ornamentación, fraseo, afinación, relación entre las diferentes secciones y dimensión histriónica de la obra, entre otros) a pesar de los esfuerzos de los compositores por hacerla cada vez más precisa y eficaz⁷. A partir del siglo XVIII, con la

y el medio especializado. En segundo lugar, la necesidad de organización consciente del mundo sólo podía ser posible al conocer las leyes y naturaleza de sus fenómenos, razón por la cual el dominio de la técnica se convirtió en un problema angular para la búsqueda de la nueva libertad. Este interés técnico se vio reflejado también en el arte y, en el campo de la música, dio pie a la proliferación de tratados y métodos de interpretación y composición, así como en la preocupación por el perfeccionamiento acústico y técnico de los instrumentos musicales. Alfred von Martin, *Sociología del Renacimiento*, Trad. Manuel Pedroso, (México: Fondo de cultura económica, 2006), 19-71.

⁴ Pierre Boulez, *Puntos de referencia*. Coord. Jean-Jacques Nattiez, Trad. Eduardo J. Prieto, (Barcelona: Gedisa, 1981), 68.

⁵ Entre ellos palabras (*allegro*, *pesante*, *legato*), letras (*f* o *p* para expresar dinámicas), puntos, líneas o dagas (para expresar articulación), marcas de metrónomo, etc.

⁶ Dentro de la práctica interpretativa (entendida como la práctica en la que se desempeñan instrumentistas y cantantes) somos testigos de la diversidad de versiones que puede tener una misma obra, de las diferentes variables que pueden determinarlas y de lo importante que resulta este problema dentro del campo de la música desde hace ya varios siglos. El recurso actual de la grabación, por ejemplo, nos permite constatar distintas concepciones de las obras entre intérpretes muy lejanos (geográfica o históricamente); del mismo modo el movimiento de interpretación históricamente informada nos da la posibilidad de conocer lecturas de las obras desde una perspectiva histórica distinta a la tradicional.

⁷ El grado de determinación de los parámetros interpretativos varía según la forma de notación de la obra, lo cual obedece al grado de desarrollo de la escritura musical y a la tradición a la cual hace parte el compositor.

publicación de los tratados escritos por intérpretes y compositores, se consolidó la teorización al respecto que permite plantear el eje de la presente investigación: la problemática de la notación musical como condición de posibilidad para la interpretación. Desde esta perspectiva, la indeterminación de la notación musical no es una limitación o carencia, sino que se entiende como una característica que permite al intérprete ser consciente de las diferentes posibilidades de actualización sonora que la partitura alberga en potencia y de la diversidad de versiones como una característica que enriquece el arte musical.

Ahora bien, la resolución práctica de las múltiples posibilidades de actualización sonora se efectúa mediante diferentes recursos, entre ellos los conocimientos que adquirimos dentro de la tradición interpretativa⁸. Así, como intérpretes nos corresponde tomar decisiones concretas que pueden o no resultar coherentes con la estructura y el funcionamiento de la pieza, lo cual lleva consigo la cuestión sobre los factores que debemos tomar en cuenta para fijar los márgenes o límites de esa posibilidad, como el entendimiento del contexto estético de la obra, o la comprensión de su estructura y su relación con los recursos técnicos del instrumento. En esta investigación propongo dar un uso práctico a la elaboración sobre la notación como condición de posibilidad a partir del abordaje de dos obras específicas, y centrándome en las distintas formas de resolver los problemas de actualización sonora que plantean la notación musical y sus posibles lecturas.

Para hacer más interesante y efectiva la reflexión era necesario escoger obras que me permitieran estudiar el problema de las múltiples posibilidades de lectura y actualización de manera clara: por un lado, que fueran contrastantes, en especial en cuanto a la naturaleza de

Por ejemplo, muchas partituras del Barroco no explicitan dinámicas, ornamentaciones o articulaciones, mientras existen partituras contemporáneas llenas de indicaciones al respecto; sin embargo, en las primeras no se espera que el intérprete ejecute las obras sin cambios dinámicos o de ataques, y en las segundas sigue estando a su criterio cuán *forte* o *piano* pueda tocarse, cuán largo o corto quiera articularse.

⁸ Cabe aclarar que uno de los recursos más importantes que sirve como referencia al intérprete en su trabajo sobre la obra corresponde a las interpretaciones de sus colegas y maestros, a las que puede acceder tanto en las clases y los conciertos en vivo como a través de las grabaciones que existen de ellas y que constituyen un reflejo muy importante de la tradición interpretativa que se ha construido alrededor de determinados estilos y repertorios. Asimismo se cuenta con los estudios teóricos sobre determinadas obras, tratados musicales, críticas de concierto y documentos históricos como otras fuentes de información que participan en la construcción y desarrollo de su intuición musical y quehacer interpretativo. Si bien estos temas no serán tratados a profundidad en mi investigación, considero pertinente mencionarlos, pues estos documentos son acervos de conocimiento generados por los campos de la interpretación y la musicología que determinan en gran parte la forma como el intérprete se acerca al texto musical.

las posibilidades derivadas de la notación, con el fin de que la comparación abarcara manifestaciones musicales diferentes pero a las que en algún momento el intérprete se verá enfrentado; por otro, que fuera posible tener en cuenta el punto de vista del compositor sobre la problemática de la interpretación del texto musical. Dicho punto de vista permite tener un marco de referencias para la construcción del significado de la obra, pero además evidencia que el tema de la condición de posibilidad en la interpretación ha sido nodal también para los compositores a lo largo de varios siglos. Por ello escogí dos obras de compositores que expresaron sus reflexiones y su posición sobre el tema: La *Sonata en Si bemol mayor QV 1: 161* de Johann Joachim Quantz y la *Sequenza I* de Luciano Berio.

Con respecto a Quantz, gracias a la existencia de su tratado de interpretación es factible conocer sus ideas y concepciones sobre muchos de los aspectos que ella implica, y su constante reiteración de la necesidad de conocimiento del estilo y el entrenamiento del juicio para cultivar el “buen gusto” constata la importancia que le concedía a una interpretación informada. Por otro lado, Berio escribió la *Sequenza I* en 1958 utilizando un tipo de notación proporcional pero en 1992 publicó una reedición en notación convencional debido a que consideraba que algunos flautistas se permitían libertades que él estimaba fuera de lugar al escudarse en la forma de notación como excusa para la improvisación; de esta manera se demuestra su interés por permitir que el intérprete tomara un papel activo en la construcción de la obra, pero también su preocupación por el hecho de que éste no perdiera los marcos de referencia que constituyen la esencia de la misma.

Las obras elegidas, aunque separadas en el tiempo y por distintas concepciones musicales y necesidades de notación, plantean al flautista problemas similares en la construcción de la interpretación en tanto presentan parámetros relativos bastante abiertos a múltiples posibilidades de interpretación; por lo tanto, comparar el acercamiento a ellas no sólo es posible, sino también conveniente para la práctica interpretativa, en la que constantemente actualizamos discursos separados en tiempo y espacio de manera simultánea, incluso dentro de un mismo recital.

En este sentido retomo la perspectiva de Jorge Luis Borges sobre la noción de temporalidad simultánea que considera un error estudiar la literatura y la filosofía de manera histórica como ocurre en Occidente y prefiere la aproximación que se ha llevado a cabo en Oriente, en donde

se establecen discusiones entre autores de diversas épocas⁹. Por otro lado, Ferdinand Braudel propone al investigador moverse entre los tiempos cortos, que observan acontecimientos o sucesos de la realidad social, y los tiempos largos que ayudan a comprender la construcción de los grandes modelos que reúnen los elementos, características y relaciones propios de una comunidad específica, para que así el modelo sea ensayo de explicación de estos eventos que ayudaron a fabricarlo¹⁰.

El repertorio escogido puede entenderse desde la idea del diálogo prolongado en la línea del tiempo pues, como mencioné anteriormente, tanto Berio como Quantz, demuestran la intención explícita de que el intérprete haga parte activa en la actualización sonora de la obra de una manera consciente. Asimismo, la observación del pasado permite entender la evolución de las prácticas compositivas e interpretativas y abordar las obras desde una perspectiva consciente de los problemas referentes a la notación y su actualización sonora que tanto compositores como intérpretes han tratado.

Ahora bien, dado que la práctica interpretativa se encuentra fundamentada en la relación entre el sujeto y las obras, y mediada por un sistema de transmisión escrito, he planteado para esta investigación que el intérprete puede considerarse como un lector y la interpretación como una práctica de lectura. Puesto que ya se ha elaborado sobre el sujeto lector literario, establezco como herramienta metodológica una analogía entre los dos tipos de lectura que permite explicar los procesos intelectuales mediante los cuales se construye la interpretación; esto teniendo en cuenta que ambos sistemas de escritura responden a la búsqueda de crear códigos para capturar los discursos sonoros y plasmar el conocimiento para la posteridad, pero, más importante aún para los fines de esta investigación, debido a que ambos construyen un lector capaz de resolver lo escrito para dar sentido completo al texto. Sin embargo es necesario recordar que existe una diferencia clave entre ambos tipos de lectura y es la necesidad de una actualización sonora de los textos musicales, la cual conlleva otro tipo de requerimientos y habilidades relacionados con un rito específico de puesta en escena.

⁹ Jorge Luis Borges, “La poesía”, en *Siete noches*, (México: Editorial Meló, S.A., 1980), 44.

¹⁰ Ferdinand Braudel. “La larga duración”, en *La historia y las ciencias sociales*, trad. Josefina Gómez Mendoza, (Madrid: Alianza Editorial, 1970), 60-106.

En ese orden de ideas, la perspectiva de mi investigación gira en torno a la actualización sonora del texto musical por parte del sujeto intérprete como eje principal y sugiere la necesidad de una ruptura epistemológica con el concepto de notación como una herramienta eficaz, certera e inmutable para dar paso a su entendimiento como proceso en constante elaboración, íntimamente relacionado con los sujetos que hacen parte del discurso. La investigación está dividida en dos partes, en la primera trato el problema desde la analogía con el sujeto lector y en la segunda desde las formas en las que la relación intérprete-partitura interactúa con otros agentes de la música como el instrumento y los compositores, reflejado en el montaje de las obras. Finalmente presento un apartado de conclusiones:

Parte I: El lector musical y el lector literario

Compuesta de dos capítulos en los que propongo un paralelo entre el desarrollo y funcionamiento de la escritura y el de la notación musical dentro de la cultura occidental.

1. El nacimiento de la figura del lector intérprete y su relación con el texto.

En este capítulo planteo el problema de la relación entre el sistema de notación musical y el intérprete, teniendo en cuenta que la posibilidad de la construcción de discursos a partir de un texto escrito dio origen a una práctica en la que era necesaria la especialización de los sujetos en función de los requerimientos del sistema. Propongo un paralelo con la historia de la escritura del lenguaje, específicamente de la configuración de la figura del lector, con el fin de examinar en qué medida la posibilidad de una notación musical determina y construye a la propia disciplina y también al sujeto intérprete.

2. El proceso de lectura y la interpretación

En este capítulo explico en qué medida existen límites de representación inherentes a la notación musical y posteriormente reflexiono sobre la relación existente entre ellos y la construcción de la interpretación. Desde el paralelo con el lenguaje escrito propuesto en el capítulo anterior, planteo cómo el proceso de toma de decisiones que el intérprete lleva a cabo parte de un texto que refleja una temporalidad específica y una coherencia propia del discurso, a lo que se suman las ideas que el intérprete extrae de él, por lo que sus límites, además de ser inherentes al sistema en sí, son históricos y contextuales.

Parte II: La construcción de la interpretación

Compuesta por dos capítulos, el tercero para la Sonata Quantz y el cuarto para la *Sequenza* de Berio, en los cuales expongo mi lectura y decisiones para la construcción de mi interpretación a partir de la analogía entre los procesos de lectura literaria y musical desarrollada en los capítulos precedentes. Cada capítulo está organizado de la siguiente manera:

El texto y la posibilidad de múltiples lecturas. Este primer apartado se mueve dentro del nivel más básico de significación, que responde a la primera evocación generada a partir de los signos musicales. Así pues, describo brevemente la obra con el fin de definir qué tan abiertos a diferentes posibilidades de interpretación se encuentran los parámetros interpretativos de dinámicas, articulación y ataques, ornamentación, *tempo* y timbre. Es importante señalar que todos estos parámetros están relacionados entre sí y son determinados por las posibilidades del sujeto, del instrumento y también de la práctica instrumental; sin embargo, en función de la claridad, es necesario exponerlos de manera separada.

Las decisiones interpretativas. En este apartado explico cómo los filtros que organizan y estructuran el significado en la interpretación literaria, funcionan de manera análoga en la música para sentar marcos de referencia en la lectura. Me refiero además a un elemento que no está presente en la literaria, pero es muy importante en la determinación del abordaje de ciertos parámetros: las posibilidades particulares del instrumento a nivel sonoro, expresivo y técnico que demandan soluciones de parte de la escritura y se reflejan en los recursos de composición e interpretación, pues, toda vez se introdujo la instrumentación como parámetro de la escritura musical, las obras fueron pensadas en función de un instrumento específico.

Mi investigación cierra con un análisis comparativo de los procesos de construcción de la interpretación de estas dos obras en el que planteo en qué medida los recursos de los que pude valerme para definir su actualización sonora son similares o difieren; por otro lado expongo mis reflexiones acerca de cómo la relación entre intérprete y obra, mediada por la notación, es una preocupación fundamental en la música académica occidental y representa uno de los problemas angulares para los agentes del campo desde la modernidad hasta el momento actual.

Parte I: El lector musical y el lector literario

1. El nacimiento de la figura del lector intérprete y su relación con el texto.

La posibilidad de representar los discursos musicales mediante un sistema de notación decodificable y reproducible determinó en gran parte la tradición y práctica de la música académica occidental desde hace ya casi un milenio. La búsqueda de expresar los principales parámetros interpretativos a través de signos no sólo permitió la resolución de un problema práctico con relación a la eficacia de su conservación, difusión e interpretación, sino que fue también responsable en gran medida de sentar las condiciones fundamentales para su desarrollo y la definición de las principales características de su identidad mucho más directa y rotundamente de lo que somos conscientes.

En este sentido, en *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Max Weber expone cómo la herramienta de la notación permitió concretar la noción de composición polifónica y consolidar el sistema tonal, pero además estableció una clara división social del trabajo, y jerarquizó el campo a partir de la especialización de las figuras del compositor y del intérprete, dado que una vez fue posible escribir, fue también necesario un sujeto capaz de notar y leer. De esta forma, la importancia que cobró la notación musical ha derivado en que la obra moderna no se pueda ya transmitir, reproducir e incluso concebir si no está notada y ha definido una relación necesaria y muy específica entre el intérprete y la partitura¹.

Sin embargo, al reflexionar sobre mi experiencia durante los primeros años de mi formación, me di cuenta de que, como consecuencia de las formas de pensamiento de la modernidad occidental, dentro del campo de la música existe una tendencia a plantear la discusión sobre dicha relación desde una postura excesivamente positivista que naturaliza la notación y conlleva a la idea de que es una herramienta permanente, perfecta e incuestionable, la cual se debe aprender a descifrar “correctamente” y a la que no se le debe preguntar más de lo que

¹Max Weber, apéndice: “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, en *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Trad. José Medina Echavarría, Juan Roura Farella, Eugenio Ímaz, Eduardo García Máñez y José Ferrater Mora (España: Fondo de Cultura Económica, 2002), 1161-1162.

dice de manera “evidente”; así pues, en ocasiones tiende a dejarse de lado el debate en torno a la compleja interacción que se genera entre el músico y la notación, lo que forma intérpretes que no entienden del todo su relación con la partitura y tampoco consideran importante cuestionarla.

Es por ello que considero pertinente el remitirse a la crítica a los sentidos unívocos dentro de la construcción del pensamiento, con el fin de estudiar el fenómeno de la música desde la pregunta sobre la construcción del propio conocimiento y desde la necesidad de replantear sus categorías. En ese orden de ideas, creo que el observarlo desde múltiples puntos de vista (no sólo musicales, sino también históricos y sociológicos), permite una mayor comprensión del papel de los agentes del campo y cómo se relacionan entre sí.

Antes que todo, quisiera plantear lo que considero los principales problemas que se generan al obviar esta discusión. En primera instancia, la noción de notación como un simple sistema de relaciones jerarquizadas centrado en la organización y combinación de alturas y duraciones es bastante básica y poco útil, pues no da cuenta de las complejas formas en las que ocurren dichas relaciones, de la profundidad de los procesos de racionalización que la hicieron posibles y mucho menos de su conexión con el sujeto musical². Sin embargo, en mi experiencia, es ese concepto básico el que tradicionalmente nos suele ser transmitido por las instituciones de enseñanza y la práctica interpretativa en las primeras etapas de nuestra educación musical, lo que quiere decir que, en la mayoría de los casos, somos formados como instrumentistas lectores con una idea de notación como ente absoluto, prefabricado, ahistórico e incuestionable y sobre el que no es necesario reflexionar. En segundo lugar, no somos conscientes de que a partir del ejercicio de lectura se derivan ciertas actitudes de la práctica que deben ser tratadas con cuidado, como la confianza extrema en lo escrito en la partitura³, y la poca atención que se presta a la relación entre signos y el sonido, así como a

² Con sujeto musical me refiero a todo aquel que ha recibido una formación en habilidades y conocimientos específicos que le permiten cumplir una función determinada dentro del campo de la música; esto quiere decir que entiende, comparte y sabe utilizar los códigos de transmisión y las formas de hacer dentro de un ámbito profesional. Cabe aclarar que no excluyo el hecho de que los no músicos puedan ser también sujetos musicales a través de la escucha o participación en eventos musicales, sin embargo, en este caso utilizo el término para referirme a la construcción de una identidad dentro de una formación profesionalizante.

³ Lo cual en algunas ocasiones lleva a anular la atención hacia la escucha en función de concentrarse en el descifrar el código visual, generando en el intérprete una percepción fragmentada del discurso que impide la posibilidad de una crítica al resultado sonoro como un todo coherente.

los recursos que pueden utilizarse para hacer evidente dicha relación en la actualización sonora⁴. Por último, esta tendencia del campo a simplificar la notación resta valor al hecho de que pueda ser interpretada (más que decodificada) en tanto no considera la posibilidad de múltiples lecturas válidas.

Así pues, queda clara la necesidad de iniciar la discusión sobre la naturaleza de las relaciones que el intérprete establece con la notación, en especial para los profesionales interesados en explotar todo el potencial interpretativo presente en la obras. Para ello es preciso preguntarse qué permitió, generó e incluso estableció la posibilidad de notar las obras mediante este sistema racional, el cual no sólo significó la resolución de un problema teórico y práctico, sino que también fue partícipe en la construcción de estructuras sociales y estéticas específicas e incluso en la idea que el intérprete tiene de sí mismo, tema en torno al cual girará este capítulo. Pero también cabe cuestionar la notación en su eficiencia al expresar el discurso musical y en el cómo puede ser utilizada no sólo para reflejar las ideas o intenciones del compositor, sino también las del intérprete; esto hace posible comprenderla en su característica de indeterminación que, más que una falencia, considero como un factor de enriquecimiento del material al dar espacio a la posibilidad de múltiples lecturas de la información que contiene.

Para empezar, la concepción de notación como ente en sí mismo, al margen de la historia y completamente eficaz, puede refutarse desde la noción de procesos de reproducción social propuesta por Bolívar Echeverría, que plantea las relaciones entre el ser humano y los objetos que produce como un constante intercambio y transformación entre el sujeto productor y el objeto mismo⁵.

De este modo el rasgo más peculiar del proceso de reproducción del ser humano es la reconstitución de la síntesis de su sujeto. El proceso de reproducción social no es un proceso que repita indefinidamente, como debería hacerlo según las disposiciones de la Vida, la misma configuración del sujeto mediante ciertos procesos de transformación de la naturaleza.

Lo que hay de peculiar en él es que al sujeto resultante del proceso le está no sólo abierta sino

⁴ Para definición de *actualización sonora* véase la Introducción a esta investigación.

⁵ Según Echeverría: “El proceso de reproducción social [...] es un proceso de modificación de la figura de la socialidad mediante la producción y el consumo de objetos prácticos: de bienes producidos, de productos útiles o con valor de uso”. Bolívar Echeverría, *Definición de la Cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982* (México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001), 62.

impuesta la posibilidad de ser diferente del sujeto que lo inició; en él está incluida de manera esencial la posibilidad de que ese sujeto cambie de identidad⁶.

Desde esta concepción es posible reelaborar la idea sobre la relación existente entre la producción de obras notadas y la construcción de la identidad del intérprete, y plantearla como una interacción que no es unívoca sino que construye a un sujeto que lo es en tanto atribuye significado y a una partitura que lo es en tanto significa. De esta forma, la identidad puede ser entendida como las habilidades y características que permiten al sujeto intérprete relacionarse con los objetos del campo y ejercer el papel para el cual se ha especializado al dar significado a la partitura; asimismo, la interpretación puede plantearse como una actividad subjetiva no sólo en la medida en que es producida por un individuo, sino también porque es parte activa de la construcción de su identidad, que luego se verá reflejada en la reproducción de nuevos objetos, en este caso interpretaciones.

A partir del planteamiento de Echeverría, vemos cómo la música está inscrita dentro una estructura social más grande que abarca otros fenómenos humanos y por lo tanto puede ser entendida desde ellos. Por ejemplo, el autor se refiere al lenguaje como un medio de reproducción desde una perspectiva que puede ser comprendida en la música en la medida en que sus objetos no son sólo materiales, sino que se inscriben en la dimensión de lo simbólico, y en que cumplen un papel fundamental en la construcción del sujeto:

Si consideramos el nivel fundamental de la especificidad del proceso de reproducción social nada hay más adecuado a su politicidad que la existencia del lenguaje. Éste permite que se cumpla lo característico del sujeto social, que es la necesidad/posibilidad en que está de proyectar de algún modo su propia identidad⁷.

En este sentido plantearé una analogía entre los procesos de refinamiento de la escritura que consolidaron la figura del lector, y el desarrollo de la notación musical y la construcción del sujeto intérprete, bajo la perspectiva de que ambos fenómenos permiten al sujeto proyectarse a la sociedad y posteriormente enriquecerse mediante la recepción y el análisis del objeto construido. Asimismo, contextualizaré a Quantz y a Berio dentro del proceso de larga duración que describiré y expondré cómo sus ideas al respecto de la notación y su

⁶ Íbid., 64.

⁷ Íbid., 122.

actualización sonora son al mismo tiempo resultado y posibilidad de la consciencia sobre la figura del intérprete y la actualización sonora, la cual fue posible gracias a la consolidación del sistema de notación.

Antes de comenzar, creo necesario señalar que la escritura cumple un papel fundamental en la construcción del sujeto moderno bien sea lector o intérprete musical. Al respecto, Walter Ong señala que la principal diferencia entre las culturas orales primarias (que carecen del conocimiento de la escritura y la impresión) y aquellas en las cuales la escritura está muy interiorizada (incapaces de pensar en los conceptos sólo desde el sonido y sin referirse a las letras que los representan en la caligrafía) recae en la concepción del sujeto. Para Ong, mientras la actividad oral supone una estrecha unión entre los individuos que conforman un grupo, la escritura consigue que la psique se concentre en sí misma al establecer un lenguaje autónomo y libre de contextos, separado de su autor y más difícil de cuestionar, lo que permite el diálogo del lector consigo mismo, la introspección y por lo tanto la consolidación de la individualidad moderna⁸.

1.1 El lector-intérprete en la escritura y la notación musical en Occidente

1.1.1 Grecia y la lectura colectiva

En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: El mundo existe para llegar a un libro, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males. Las dos teologías, sin embargo, no coinciden íntegramente; la del griego corresponde a la época de la palabra oral, y la del francés, a una época de la palabra escrita [...] Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado [...] para los antiguos la palabra escrita no era otra cosa que un sucedáneo de la palabra oral⁹.

Desde hace ya varios siglos se ha generado una especie de sacralización del texto escrito, que no existía en la Antigüedad, donde éste no se concebía como independiente de su oralización. Al respecto, Anthony Sampson propone que, ligada a la historia de la escritura,

⁸ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Trad. Angélica Scherp (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 81.

⁹ Jorge Luis Borges, “Del culto de los libros (1951)”, en *Obras completas 1823-1972*, Coord. Carlos V. Frías (Buenos Aires: Emecé Editores, 1984), 713.

existe también una historia de la lectura, la cual sufrió un cambio drástico en el momento en que dejó de ser un hecho público para convertirse en una actividad privada y personal. El autor expone que en la Grecia clásica el carácter colectivo del ejercicio de leer estaba determinado por el valor que se daba a la escritura, dado que se la consideraba un simple apoyo a la actividad pedagógica, cuyo momento principal ocurría durante el discurso; así, si el texto no se llevaba siempre a su forma sonora y llegaba a independizarse completamente del ejercicio oral, se corría el riesgo de perder las facultades de la memoria y de anular la posibilidad de diálogo y discusión entre discípulos y maestros¹⁰.

Aunque existen algunos argumentos secundarios que podrían explicar la necesidad de leer en grupo, tales como la escasez de libros por falta de recursos y la dificultad para fabricarlos, las ideas de memoria y diálogo son claves para comprender la forma en que el pensamiento griego estaba estructurado alrededor de la oralidad, así como las razones por las cuales la transición hacia ejercicios intelectuales determinados enteramente por los textos escritos ocurrió de manera paulatina a lo largo de varios siglos¹¹. En este sentido, Ong advierte sobre la importancia de la memoria en las culturas orales, derivada de la necesidad de repetir constantemente el conocimiento para su conservación, lo que explica que la organización del pensamiento griego durante la época homérica fuera formularia y mnemotécnica, lo cual se ejemplifica claramente en la estructura de los versos de las grandes epopeyas; de este modo, el recurrir a lugares comunes y fórmulas preestablecidas permitía recordar con mayor facilidad, pero además uniformizaba el saber convirtiéndolo en un discurso colectivo que dejaba poco espacio para la experimentación individual¹².

En el terreno musical, Carmen Chuaqui revela algunos hechos que son claramente resultado de la concepción de escritura como herramienta ligada a una actividad colectiva de oralización. A la pregunta sobre la falta de preocupación de los griegos por consignar su música de manera escrita (aunque tuvieran ya sistemas de notación), la autora responde que el ejercicio de composición no se hacía con el fin de tener la posibilidad de repetir los cantos

¹⁰ Anthony Sampson, "Lectura y cuidado de sí", *Revista Universidad del Valle*, vol. 16, (1997), Consultado 14 de febrero de 2015: 5 <http://psicologiacultural.org/Pdfs/Sampson/Pdf%20Sampson%20articulos/Lectura%20y%20cuidado%20de%20si.pdf>.

¹¹ *Ibid.*, 5-6.

¹² Ong, *Oralidad y escritura*, 26-32.

de manera idéntica, sino con la intención de crear cada vez un canto nuevo dentro de un patrón melódico establecido¹³. Estos patrones serían entonces comparables a aquellas fórmulas mnemotécnicas que estructuraban los discursos literarios y funcionaban como guías para su memorización.

Ahora bien, toda vez que la escritura se fue introduciendo dentro de los espacios de discusión filosófica en la Grecia clásica, comenzó a esbozarse la preocupación por el hombre y la consciencia de sí. Sampson expone que una de las actividades esenciales de la filosofía griega consistía en utilizar el diálogo como un espacio para el intercambio y el ejercicio espiritual en el que se buscaba el conocimiento de sí mismo, siendo un claro ejemplo de esto la estructura de los *Diálogos* de Platón. Sin embargo estos se encuentran a medio camino entre la oralidad y la escritura dado que, aunque han llegado hasta nosotros como textos, las ideas no se presentan de forma intemporal sino que están sometidas al tiempo oral, lo que permite la existencia de un interlocutor que cuestiona siempre presente y un contexto específico dentro del cual interpretarlas¹⁴. En este sentido, Ong señala que la adopción definitiva de la escritura en la época de Platón conllevó al abandono del uso de fórmulas mnemotécnicas y permitió un nuevo tipo de pensamiento más abstracto y original, aunque plantó una suerte de conflicto pues se temía que la lectura suprimiera el diálogo y debilitara la memoria¹⁵.

Esta preocupación se manifiesta en diversas actitudes que demuestran que aún estaba arraigada la idea de construcción del conocimiento de manera grupal. Por ejemplo, según Borges, Platón establecía que un libro es similar a una estatua pues parece un ser vivo, pero cuando se le pregunta no es capaz de contestar; asimismo, tras la publicación del tratado de *Metafísica* de Aristóteles, Alejandro de Macedonia cuestionó al filósofo sobre el hecho de dejar el conocimiento en manos de todo público, a lo que él respondió “mi tratado ha sido publicado y no publicado”¹⁶; del mismo modo, Pitágoras no dejó obra escrita pues consideraba que su pensamiento se mantendría vivo en sus discípulos en la medida en que discutieran sobre sus ideas; y, esta idea se mantuvo hasta el siglo I de nuestra era, cuando

¹³ Carmen Cuaqui, *Musicología griega* (México: UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000) 49-50.

¹⁴ Sampson, “Lectura y cuidado de sí”, 6-9.

¹⁵ Ong, *Oralidad y escritura*, 32-4.

¹⁶ Jorge Luis Borges. “La Cabala”, en *Siete noches* (México: Editorial Meló S.A, 1980), 46-7.

San Pablo sentenció de una forma similar que la escritura mata, mientras el pensamiento vivifica¹⁷.

Pero esta importancia concedida al ejercicio oral está ligada al refinamiento del sistema de escritura. Sampson resalta una particularidad muy interesante de la escritura griega: la ausencia de signos de puntuación e incluso de espacios entre las palabras. Esta característica hacía prácticamente ininteligibles los textos y obligaba al acto de oralización mediante el cual el maestro puntuaba y organizaba las ideas escritas, lo que generaba dos situaciones: por un lado, el sentido sólo se encontraba durante la lectura y no mediante la decodificación de los símbolos, por otro, el maestro demostraba su autoridad al puntuar el texto, pero de la misma forma se exponía a ser interrogado, permitiendo así que la construcción del significado se diera de manera colectiva¹⁸.

En el plano musical el conflicto entre escritura y oralidad se manifiesta en que, como plantea Chuaqui, las pocas ejemplos de notación que existen son tardíos y bastante simples, pues constan sólo de la línea melódica en su mínima expresión, sugiriendo una especie de esqueleto destinado a ser completado por el músico en el momento de su ejecución, dentro de un conjunto de normas precisas. Esto quiere decir que no eran partituras en el sentido actual sino guías de memoria, pues el acto realmente importante era la interpretación de sus ejecutantes. Así, al igual que en los procesos de lectura colectiva, no se pensaba en perpetuar el conocimiento recurriendo a la escritura sino a la interpretación que los discípulos pudieran darle¹⁹.

1.1.2 La lectura individual

Tanto Borges como Sampson se refieren a un momento específico de la historia, a finales del siglo IV, en el que el proceso de construcción del sujeto lector comenzó a consolidarse de manera definitiva: la narración de San Agustín sobre la actividad de su maestro, San Ambrosio obispo de Milán. En los momentos en que se encontraba lejos de la multitud que buscaba sus enseñanzas, San Ambrosio se sentaba a leer las Escrituras en voz baja y San Agustín, ante la imposibilidad de hablar personalmente con su maestro, contemplaba esta

¹⁷ Corintios 2, 3:6: “(...) que la letra mata, pero el espíritu da vida”.

¹⁸ Sampson, “Lectura y cuidado de sí”, 9-12.

¹⁹ Chuaqui, *Musicología griega*, 49-50.

acción que consideraba intrigante pues, de acuerdo con Sampson, respondía a una escena de subversión del sujeto de la Antigüedad ya que eliminaba al interlocutor y se centraba en el diálogo interior con la divinidad, a la que se podía conocer a partir del texto sagrado²⁰. Para Borges esta nueva manifestación de lectura condujo al hecho de que el libro se concibiera por primera vez como un fin y no como un medio, pues San Ambrosio ya no pensaba en un Dios que habla sino que interpretaba un Libro Absoluto²¹.

La nueva actitud frente a la lectura, siguiendo a Sampson, abre entonces dos posibilidades esenciales: en primer lugar la transformación de la relación tradicional entre maestro y alumno al dar lugar al silencio (tema central del pensamiento agustiniano) como habla interna y espacio hermenéutico que lleva al saber interior, y en segundo lugar, la inauguración de la prolífica producción de las múltiples interpretaciones y lecturas de la Biblia que luego, tras la Reforma, comenzaría a ser traducida a las lenguas vernáculas. Así, San Agustín propone que, a través de la lectura, el sujeto busca dentro de sí un *yo* que se da a ver (no a oír) en las letras, y que corresponde al encuentro con el Cristo interno que habita en el espíritu humano, idea que da paso a la noción de que la letra conduce a una especie de texto interno, es decir al sentido espiritual que no es visible para los demás sentidos, y que abre el camino a la construcción de la interioridad, concepto fundamental en la cultura occidental, y al sujeto lector²².

Ahora bien, dentro del ámbito musical la idea de notación y actualización sonora (equivalente a la oralización) como conceptos independientes tardó algunos siglos más en producirse, no sólo porque el fenómeno sonoro es parte sustancial de la naturaleza de la música, sino también debido a que sus representaciones estaban muy arraigadas en las concepciones dominantes del mundo. En este sentido, Bojan Bujic explica que, aún en el siglo VI, San

²⁰ Sampson, “Lectura y cuidado de sí”, 12-5.

²¹ Esta concepción de texto sagrado se desarrollaría luego en las tres grandes religiones monoteístas: para los musulmanes el Corán no hace parte de las obras de Dios, sino que es un atributo suyo, para los judíos cabalistas la creación del mundo ocurrió a partir de letras y números, y para los cristianos existen dos libros escritos por Dios: la Biblia y el universo. Borges, “Del culto de los libros”, 714-6.

²² Cabe mencionar además que San Agustín tomó su decisión final de conversión tras leer un pasaje de las Sagradas Escrituras y apropiarse de su significado, que interpretó como un anuncio del cambio radical que necesitaba su vida; así, de hecho, tras convertirse al cristianismo se convirtió también en escritor pues comprendió que la mayor enseñanza de San Ambrosio había sido precisamente que, para conocer a Dios, hay que penetrar en sí mismo a través de la lectura y la interpretación de la Palabra. Sampson, “Lectura y cuidado de sí”, 12-20.

Isidoro de Sevilla expresaba que los sonidos no podían escribirse sino que se recordaban, pero además resaltaba su relación con las musas, hijas de la Memoria, demostrando cuán presente estaba aún la concepción de notación como un apoyo mnemotécnico²³. Fue hasta el siglo X, tras la adopción de la notación neumática, cuando comenzó a vislumbrarse la noción de separación en el tratado anónimo *Musica enchiriadis*, donde se explica la notación musical como un equivalente visual del sonido; sin embargo, esta idea responde más a un significado empírico relacionado al movimiento, que a uno metafísico²⁴ pues, como señala Weber, correspondía a la transposición de un movimiento quironómico a ciertos símbolos gráficos, pero que aún guardaba mucha relación con el sistema mímico utilizado por los cantantes²⁵.

La posterior inclusión de los neumas dentro de un sistema de líneas se produjo en función de la claridad melódica y la posibilidad del canto a primera vista, pero se vio condicionado también por la necesidad de resolución de los problemas rítmicos que implicaba la polifonía. Para Weber, este fue un importante paso en la medida en que mediante este sistema fue posible fijar los valores rítmicos relativos de los signos musicales, lo que permitió establecer una relación clara entre las voces y por lo tanto dar paso a la composición polifónica planeada e independiente de la improvisación, así como a la idea de compositor único, ambos puntos angulares de la identidad de la música occidental. En sus palabras:

De modo que no fue sino la elevación de la música a varias voces a la categoría de arte escrito la que creó al "compositor" propiamente dicho, asegurando al mismo tiempo a las creaciones polifónicas del Occidente, en contraste con las de otros pueblos, duración, influencia y progreso continuos²⁶.

Lo expresado anteriormente permite comprender que la idea de notación cambió radicalmente, pues no daba ya sólo cuenta de parámetros de altura sino también de proporciones de duración específicas, como es evidente en la explicación del teórico

²³ Isidoro de Sevilla, *Etymologarum sive originum libri XX*, 3.15, en *Source Readings in Music History*, trad. O. Strunk, (Nueva York, 1850), 93, en Bojan Bujic, "Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective", en *The interpretation of music: Philosophical essays*, Coord. Michael Krausz (Oxford: Clarendon Press; Oxford: Oxford University Press, 1992) 134-5.

²⁴ Bojan Bujic, "Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective", en *The interpretation of music: Philosophical essays*, Coord. Michael Krausz (Oxford: Clarendon Press; Oxford: Oxford University Press, 1992) 134-5.

²⁵ Weber, "Los fundamentos racionales y sociológicos de la música", 1163.

²⁶ *Ibid.*, 1164.

Johannes de Muris a principios del siglo XIV, citado por Bujic, quien consideraba las notas musicales como representaciones arbitrarias del sonido no sólo *numerado* sino también *medido* en el tiempo²⁷.

Pero, para Weber, la posibilidad de un sistema de notación dio paso a otro hecho trascendental para la identidad musical de occidente: la consolidación del sistema tonal gracias a la posibilidad de racionalización armónica y de representación de la diatónica estricta. El autor explica que aquel esqueleto melódico que estaba notado y sobre el que se realizaban los cantos en la Edad Media temprana no sólo era completado dentro de la ejecución con ornamentaciones o improvisaciones, sino también mediante la introducción de alteraciones cromáticas que compensaban ciertas durezas melódicas, y fue, de hecho, un constante tema de discusión si dichas alteraciones debían admitirse dentro de la notación con el fin de distinguir claramente los pasos de semitonos de los de tonos enteros. Esta elasticidad permitió que se adoptaran elementos originalmente ajenos a los modos eclesiásticos, de tal forma que lo que hoy se conoce como escalas mayor y menor (cuya estructura no se encontraba presente en la música religiosa pero sí en la secular) fue tomando fuerza hasta convertirse en la norma en el momento en que el dichas alteraciones comenzaron a notarse y sentó la base del sistema tonal y del cromatismo armónicamente reglamentado. De esta manera fue posible consignar la polifonía regulada y notada de manera racional, de la que nació la concepción armónica de los acordes mismos, y su jerarquía funcional mediante la designación de las alturas según su procedencia armónica²⁸.

Así pues, la introducción de la notación musical racional no sólo definió el devenir de la identidad de la música occidental, sino que permitió al ejecutante entender el texto sin necesidad de la actividad colectiva del canto, de manera similar a como ocurrió con los procesos de lectura en el momento en que los textos se emanciparon de la necesidad de una oralización y comenzaron a ser considerados entes completos y terminados en sí mismos, que podían ser leídos por sujetos individuales.

²⁷ Strunk, *Source Readings in Music History*, 175 en Bujic, “Notation and Realization”, 134.

²⁸ Weber, “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, 1164-6.

1.1.3 La interpretación individual

Con la aparición definitiva del sujeto lector surgió por primera vez la reflexión sobre el tema de la interpretación individual de los textos. David Olson refiere que gran parte de la historia de la lectura en Occidente está determinada por los ejercicios de interpretación de la Biblia, los cuales buscaban recuperar el espíritu que, como mencioné anteriormente, San Pablo consideraba aniquilado por la escritura. Pero debido al carácter dogmático de la Iglesia, que requería de lecturas “correctas” según sus propios intereses, fue necesario el establecimiento de reglas o parámetros que permitieran encauzar las interpretaciones individuales dentro de los preceptos eclesiásticos, lo que llevó al desarrollo de la noción de comprensión literal y comprensión alegórica del texto. Según el autor, ya Orígenes, Padre de la Iglesia, reconocía en el siglo III un sentido literal o moral dirigido a los “simples” y uno alegórico sólo comprensible para los gnósticos, que revelaba la sabiduría oculta de Dios; asimismo, en el siglo IV, San Agustín se refería a la diferencia entre el significado literal del texto (su realidad concreta y cronológica) y su significado espiritual. Más adelante, durante el siglo XII, personajes de la escuela de San Víctor²⁹, como Hugo y Andrés, planteaban que la vía para la comprensión de los textos ya no correspondía a la plegaria, la meditación o la epifanía, sino que se alcanzaba por medio de fuentes de prueba basadas en la investigación textual, histórica y geográfica, es decir mediante actividades totalmente dependientes de un lector. De esta forma inició la búsqueda de los significados desde el análisis de lo contextual (cultural e histórico) y de lo textual (léxico y gramatical), lo cual derivó en una preocupación nueva por el uso de las palabras en sí mismas³⁰.

A causa de esta nueva consciencia de la multiplicidad de niveles de significado que podía albergar un texto, tanto las formas de leer como las de escribir debieron transformarse en función del requerimiento de marcadores que hicieran explícitas las intenciones de los escritos, Olson explica:

²⁹ Escuela monástica fundada por Guillaume de Champeaux (170-1121) y ubicada en la Abadía de San Víctor. Sus maestros son conocidos como Victorinos. Paul Vincent Spade, "Medieval Philosophy", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Primavera 2016), Ed. Edward N. Zalta, Consultado 15 de abril de 2016, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/medieval-philosophy/>.

³⁰ David Olson. *El mundo sobre el papel*, Trad. Patricia Wilson (Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 1998), 167-83.

El intento de hacer rutinarias esas decisiones interpretativas, es decir, hacer que los textos digan lo que significan e indiquen explícitamente de qué modo pretenden ser interpretados, fue lo que condujo a una revolución en los modos de leer los textos y, eventualmente, a la invención de nuevos modos de escribirlos³¹.

Y debido a que para ese entonces los textos ya se consideraban instrumentos adecuados para el estudio de la ciencia y la filosofía, se hizo necesario el establecimiento de una clase específica de autor que transmitiera el conocimiento mediante un tipo de escritura organizada en aras de la claridad, y también de un lector que supiera leer las intenciones plasmadas en el texto. Como resultado, nació una consciencia sobre ese individuo lector supuesto, quien no necesariamente estaría familiarizado con la realización oral del texto por parte del autor.

Posteriormente, cuando inició el Renacimiento, el lenguaje estaba ya sufriendo una importante ampliación en su naturaleza: se había convertido en lenguaje escrito. Para Michel Foucault éste fue un acontecimiento esencial para la cultura occidental pues permitió muchas de las cosas cuya inexistencia nos resultaría hoy imposible de concebir. En primera instancia dio paso a la literatura para ser leída y que, con la invención de la imprenta, se volvió mucho más asequible a los lectores. Por otro lado, el estudio de los redescubiertos manuscritos orientales y las interpretaciones personales de los textos sagrados permitieron sentar la idea de *palabra* verdadera consignada en un libro sagrado, ligada a la concepción de que Dios depositó en el mundo palabras escritas y por ello la ley fue confiada a las tablas, no a memoria y la tradición oral³².

No obstante, Foucault expone que el lenguaje durante el siglo XVI no se percibía como el sistema arbitrario o conjunto de signos independientes que entendemos actualmente, sino como una cosa natural, depositada en el mundo y que formaba parte de él; esto quiere decir que, si bien no se asemejaba de inmediato a aquello que nombraba, no por ello estaba necesariamente separado de las cosas, pues era parte del espacio en el cual éstas manifestaban su verdad, siendo así su función más analógica que de significación, y quedando a medio camino entre lo visible y lo esotérico. Esta función simbólica del lenguaje ya no era buscada en las palabras sino en su existencia misma y en las formas mediante las cuales se relacionaba

³¹ *Ibid.*, 183.

³² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Trad. Elsa Cecilia Frost (Argentina: Siglo veintiuno editores, 1968), 42-5.

y entrecruzaba con el mundo. A partir de ahí surge la forma del proyecto enciclopédico, cuyo fin era reconstruir el orden del mundo mediante el encadenamiento de palabras, es decir entrelazar el lenguaje con las cosas en la escritura, no reflexionar sobre lo que se sabía en el elemento neutro del lenguaje. Así se produjo entonces la primacía de lo escrito, que además no diferenciaba entre la observación de las cosas o eventos (aquello que se ve) y su relato (aquello que se lee)³³.

De ahí derivaron nuevas posibilidades frente a la lectura. Según Sampson para este momento ya habían sido introducidos no sólo los espacios entre las palabras, sino también otros signos de puntuación semántica y lógica que daban una guía mucho más clara al lector sobre cómo debían organizarse las ideas consignadas en el texto, y le permitían interactuar con él de forma mucho más personal³⁴. Así la interpretación de los textos pasó a tener un estatus prioritario en relación con la lectura y la producción escrita en la medida en que se volvió más importante el comentario a partir del discurso escrito: para Foucault “lo propio del saber no es [en aquel entonces] ver ni demostrar, sino interpretar”³⁵; es decir que el lenguaje quedó inmerso en un ir y venir entre el texto original y un sinnúmero de interpretaciones.

Sin embargo, en el terreno musical la preocupación sobre las múltiples interpretaciones del texto tardaría más en aparecer. Bujic señala que ya en el siglo XV, en su tratado *Opusculum musices*, el teórico Nicolaus Burtius daba un estatus independiente a la notación como documento escrito por lo que puede inferirse que pensaba la imposibilidad de escribir los sonidos como un problema superado; sin embargo no consideraba que el interpretar a partir de una partitura fuese un acto de creación, pues carecía de espontaneidad y no representaba un ejercicio de “descubrimiento” de ningún tipo de energía emocional oculta. Así, concebía la interpretación como la aclaración de algo que existía como precondition y que se comprendía mediante el aprendizaje, por lo que aprender a tocar o cantar correctamente correspondía simplemente a reconocer valores objetivos contenidos en el material de la notación³⁶.

³³ *Ibid.*, 45-7.

³⁴ Sampson, “Lectura y cuidado de sí”, 12.

³⁵ Foucault, *Las palabras y las cosas*, 48.

³⁶ Nicolaus Burtius, *Musices Opusculum*, I.I, en *Musicological studies and Documents* 37, trad. C.A. Miller, (Neuhausen-Stuttgart 1983), 29, en Bujic, “Notation and Realization:”, 135.

Ahora bien, es importante tener en cuenta que esta posición se dio desde un momento en el que intérpretes y compositores se encontraban inmersos en prácticas musicales muy similares, por lo que conocían y compartían no sólo los códigos que regían la concepción de las obras, sino también su actualización sonora y, en consecuencia, el significado de las convenciones utilizadas en la partitura. Sin embargo, Bujic revela un hecho interesante que permite vislumbrar un destino similar al de la escritura del lenguaje para la notación musical, sugerido en el tratado *Musica* de 1537 por Nicolaus Listenius, para quien crear suponía la necesidad de que la obra completa sobreviviera a su compositor, lo que demuestra que su estatus como entidad abstracta comenzaba a separarse de la necesidad de una actualización sonora y a pensarse como causa última, por lo que el modo de existencia primario de la obra era su forma notada como documento dirigido a un intérprete supuesto, de la misma manera en que el libro había ganado su estatus como ente separado de su lectura pública.³⁷

1.1.4 La imprenta

Consideremos ahora que a mediados del siglo XV ocurrió un hecho de gran trascendencia: la invención de la imprenta con tipos móviles³⁸ que reemplazaba la técnica xilográfica³⁹. Para Ong, la tecnología de lo impreso representó un giro muy importante en la concepción del lenguaje pues, si bien la escritura ya lo trasportaba del plano sonoro al espacio visual, la impresión establecía las palabras como cosas, así como el uso de tipos separados suponía un tipo de manufactura de pasos establecidos que producía objetos hechos de partes reemplazables. El establecimiento de una técnica para la producción de textos mediante artefactos tecnológicos determinó definitivamente el entendimiento de los libros como objetos terminados y finitos, y les dio una apariencia de orden absoluto, muy distinto al de los manuscritos llenos de anotaciones y comentarios que los mantenían en constante diálogo con su entorno⁴⁰.

³⁷ *Íbid.*, 136-7.

³⁸ Técnica desarrollada por Johannes Gutenberg que se sirve de tipos o letras individuales para formar las palabras.

³⁹ Técnica en la que las imágenes y los textos son grabados sobre planchas de madera, impregnados de tinta y son presionados contra el papel para obtener la impresión.

⁴⁰ Ong, *Oralidad y escritura*, 117-28.

De esta forma, se comenzó a consolidar un público lector cuya relación con el autor se veía ahora marcada por dos hechos fundamentales: la distancia mucho mayor entre ambos y la confianza por parte del escritor en la comprensión tácita de su texto, que le permitiría al lector adaptarse o enfrentar puntos de vista más o menos establecidos. A esto se sumaba la intervención de personas distintas al autor en la producción de los textos, lo que de alguna manera suponía la revisión externa, por parte de terceros, de un producto *final* y completo en sí mismo, de un libro que contenía conocimiento, y ya no que plasmaba un enunciado oral por escrito. Igualmente, la posibilidad de una reproducción perfectamente repetible permitió que la revisión comparativa de los textos se realizara mediante la vista, superponiendo las páginas correspondientes de dos copias y buscando variaciones con ayuda de una luz intermitente, tarea predominantemente visual que desligaba a las palabras de los objetos que representaban⁴¹.

En este mismo orden de ideas, Foucault plantea que hasta el Renacimiento el sistema de signos se entendía como una relación ternaria entre el significante, el significado y la coyuntura (las similitudes que ligan las marcas a las cosas), y, dado que la semejanza era tanto la forma de los signos como su significado, confluían en una figura única; sin embargo, durante el siglo XVII la escritura pasó a formar parte del régimen de signos representativos y las figuras quedaron fijadas en una relación binaria más estable entre significado-significante. Así, el lenguaje dejó de entenderse como escritura material de las cosas, conllevando a que las palabras se separaran de los objetos concretos, fenómeno que está íntimamente ligado a que, con el racionalismo, la similitud dejó ya de ser la forma de saber y se convirtió en la posibilidad de error⁴².

No obstante, si bien la escritura ya no correspondía a la figura del mundo, tanto la impresión con tipos móviles, como separación entre palabra y objeto dieron la posibilidad de transcribir ya no ideas, sino sonidos, y así formar todas las palabras posibles a partir de su combinación, lo que a su vez permitió un tipo de pensamiento reflexivo al transponer las reglas de la razón al análisis de los sonidos mediante el proceso de combinar las letras, análogo al de combinar ideas. De esta forma, para Foucault, el lenguaje escrito dio al hombre

⁴¹ *Ibid.*, 128-33.

⁴² Foucault, *Las palabras y las cosas*, 49-52, 57.

la posibilidad de posesión de sus conocimientos y más importante aún, de su comunicación, produciendo una suerte de ruptura del tiempo y el espacio al ligarlos más allá de las fronteras geográficas y cronológicas⁴³.

Ahora bien, la producción de partituras impresas fue un reto técnico importante dada la complejidad que habían alcanzado los manuscritos musicales alrededor del siglo XV. Según la historiadora Luisa del Rosario Aguilar, en un primer momento se utilizó una técnica mixta en la que se imprimían los pentagramas mediante técnica xilográfica y luego se escribía en ellos, sistema que se mantuvo incluso cuando ya existía el sistema de tipos móviles. Fue Ottavino Petrucci, considerado el primer impresor y editor musical, quien, tras radicarse en Venecia para aprender las técnicas tipográficas, obtuvo el permiso para imprimir en 1498 y las adaptó a la producción de textos musicales. De ahí en adelante, durante los siglos XVI y XVII varios impresores se establecieron en Italia, Flandes, Inglaterra y Francia, iniciando el proceso de consolidación de la industria, que ocurrió definitivamente en la segunda mitad del siglo XVIII con la fundación de las casas editoras de Bernard Schott y Bernhard Christoph Breikopf. Para ese entonces, dos siglos de perfeccionamiento tecnológico ya hacían posible la producción de partituras de gran calidad, lo que representó una ventaja para la divulgación del repertorio de compositores como Haydn y Mozart, y luego permitió la aparición del mercado de obras dirigidas a músicos amateurs⁴⁴.

De esta forma, aunque en el terreno musical la consolidación de las técnicas de producción de partituras impresas fue más tardía que en el caso de los libros, el distanciamiento de la relación compositor-intérprete se iba acrecentando, así como la separación de la dimensión notada de la obra y su actualización sonora. Para la filósofa de la música Lydia Goehr, fue la pérdida del contacto personal con el compositor lo que generó la necesidad de desarrollar medios inteligibles para acceder a la música aun sin tener conocimiento previo de cómo debía sonar, en otras palabras, la notación comenzó a requerir mayor especificidad en el momento en que se volvió norma que la música se interpretara fuera de su contexto original de creación. Por consiguiente, la misma confianza que el autor depositaba en el lector para la comprensión de sus textos era ahora puesta en el intérprete, de quien se demandaba ya no sólo la capacidad

⁴³ *Íbid.*, 117-8.

⁴⁴ Luisa del Rosario Aguilar Ruz, "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860" (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 25-29.

técnica instrumental o vocal, sino también el conocimiento de un código específico para poder acceder a la música⁴⁵.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que, como lo explica Bujic, las teorías estéticas del siglo XVIII aún consideraban a la música primordialmente como fenómeno sonoro, razón por la cual la notación de la que emergía no se tenía en cuenta como un problema a tratar. Así, la existencia de la obra se consideraba desde su dimensión sonora, mientras la notación era un estado preparatorio o modo potencial representado a través de signos de los que ella surgía; en otras palabras, la partitura era vista como un intermediario entre la imaginación del compositor y la acción del intérprete. No obstante, la idea de partitura como estado potencial del fenómeno sonoro abría paso a una era en la que la música dependía del alfabetismo musical y la relación entre lo notado y lo tocado; esto quiere decir que, aunque el interés del intérprete por cuestionar la posición que tomaba frente a la lectura de las obras no era tan evidente, su campo de acción ya estaba siendo determinado por los desarrollos de la notación⁴⁶.

1.1.5 La Ilustración y el lenguaje transparente. Quantz y su tratado

Durante los siglos XVII y XVIII, la necesidad de organización científica del mundo condujo al lenguaje a una época de transparencia y neutralidad. Esta búsqueda de estructuración lógica de la realidad responde, según Luis Villoro, a que durante la Ilustración la idea de historia era entendida bajo una noción de progreso que proponía analizar el pasado para intentar restaurar la verdad y librarla de los errores acumulados y los conocimientos establecidos, en otras palabras, la fuerza creadora partía de poner en cuestión la sociedad existente a partir de un proyecto elaborado desde la razón. Así, la idea de establecer una metodología con pasos claros se volvió fundamental, no sólo para garantizar el desarrollo de un plan organizado en cuanto a lo técnico, sino también con el fin de poner por escrito y racionalizar distintas consideraciones filosóficas sobre las diferentes actividades de la vida humana, para lo cual era necesario un lenguaje claro, directo y estandarizado⁴⁷.

⁴⁵Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An essay in the Philosophy of Music*, (Oxford: Clarendon Press, 1992), 187-91.

⁴⁶ Bujic, "Notation and Realization", 137-40.

⁴⁷ Luis Villoro, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992) 42-50.

La búsqueda de racionalidad y verdad se hizo latente en todos los campos de conocimiento. En la música se vio expresada de diversas maneras, como en la gran cantidad de tratados de interpretación y composición que fueron publicados, entre los que se cuenta el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo sobre un método para tocar la flauta travesa) publicado por Quantz en 1752. En el prefacio a la edición de 2001, Edward R. Reilly, señala que la importancia de este texto recae en que no fue concebido solamente como una introducción a la técnica del instrumento sino que ofrece un programa de estudios exhaustivo para el intérprete en general pues, incluso en las pocas páginas dedicadas exclusivamente a la flauta, se puede encontrar información valiosa que puede aplicarse a otros instrumentos o a la voz. El alcance del pensamiento ilustrado es fácilmente apreciable en la estructura de su texto, organizada en tres tratados interrelacionados, cada uno de los cuales lidia con un aspecto diferente de la interpretación: el estudio individual, el acompañamiento y, por último, forma y estilos. Según Reilly, como profesor experimentado Quantz sabía de la necesidad de ser claro y específico en su lenguaje y en la forma de exposición de sus ideas, del mismo modo en que la Ilustración pensaba la organización científica del mundo⁴⁸.

Este cambio en la concepción de la función del lenguaje se dio gracias a que, según Foucault, la semejanza dejó de ser una categoría de saber para ser reemplazada por el análisis hecho en términos de identidad y diferencia, en el que ésta era sometida a prueba; así, los signos se convirtieron en instrumentos para ese análisis, razón por la cual cambiaron las condiciones en las que ejercían su función, dado que el conocimiento ya no se “adivinaba” mediante signos absolutos y más antiguos que él, sino que con ellos se creaba una red tejida por el saber de lo probable; en otras palabras, los signos no esperaban a ser descubiertos sino que sólo existían como resultado de un acto racional que estableciera la posibilidad de relación entre dos elementos ya conocidos⁴⁹.

Para Olson, esta situación derivó en la búsqueda de un lenguaje transparente, ya no considerado como sistema de signos que guardaban verdades profundas sino cuyo significado se revelaba abiertamente y por referencia a ideas abstractas más que a las cosas

⁴⁸ Edward R. Reilly, “Preface” en *On playing the flute the classic of baroque music instruction (1752)*, de Johann Joachim Quantz, Trad. Edward R. Reilly (Londres: Faber and Faber, 2001), ix-x.

⁴⁹ Foucault, *Las palabras y las cosas*, 57-66.

en sí⁵⁰. De ahí que, como señala Foucault, los signos dejaran de moverse en un mundo circular de ideas convergentes para hacerlo en un despliegue al infinito que, más allá de borrar distancias, permitía recorrerlas y desarrollarlas. Esto conllevó a que fuera necesario el uso de signos de convención, los cuales, a diferencia de las marcas naturales, no eran rígidos y prescritos sino flexibles, simples, recordables, eficaces y con la posibilidad de tener múltiples funciones y de ser elegidos según conveniencia, convirtiéndolos definitivamente en herramientas para el análisis. En consecuencia, durante los últimos años de siglo XVIII el espacio del saber dejó de ser el de las identidades y diferencias, para convertirse en un espacio de relaciones internas entre los elementos cuyo conjunto aseguraba su función dentro de organizaciones discontinuas, en otras palabras, el conocimiento dejó de ser la organización de la identidad de los elementos para convertirse en la de sus relaciones⁵¹.

Al mismo tiempo, como señala Lydia Goehr, la Ilustración comenzaba a aplicar este principio de separabilidad a las artes, y, dada su cualidad abstracta, la música se convirtió en paradigma artístico de la nueva estética pues podía ser fácilmente percibida como lejana al mundo material. Así, se dio forma a la idea de obra musical como producto con valor y significado en sí mismo e inteligible gracias a la coherencia de su estructura interna, no a su carácter referencial; este hecho marcó la entrada de la música al mundo de las Bellas Artes dado que dejó de concebirse como un recurso para exaltar la moral y la ética, causar determinados sentimientos, o imitar a la naturaleza y se convirtió en un medio para revelar la verdad eterna y el mundo superior de lo universal⁵².

Pero, como explica la autora, para que las obras musicales pudieran preservarse dentro del museo metafórico de las Bellas Artes, era necesario encontrar un objeto similar a lo plástico, un producto de valor permanente que pudiera sacarse de la cotidianidad para ser contemplado estéticamente, papel que ni las interpretaciones ni las partituras incompletas cumplían. Por esta razón, así como ocurrió con el lenguaje escrito, fue necesario el perfeccionamiento de los signos de convención utilizados en la notación con el fin de que permitieran mayor especificidad y menor ambigüedad en la representación de los elementos estructurales de las obras; de esta manera, el uso generalizado de símbolos estandarizados, las mejoras en las

⁵⁰ Olson. *El mundo sobre el papel*, 189-93.

⁵¹ Foucault, *Las palabras y las cosas*, 62-9, 213-4

⁵² Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 152-9, 165-8.

ediciones, la aparición de las marcas de metrónomo y los *scores* completos con instrumentación bien definida, permitieron preservar la música como un producto intocable, perfectamente formado y terminado de forma adecuada para las Bellas Artes⁵³. En resumen, la interpretación dejó de considerarse como el modelo de la identidad de la obra y dio paso a que ésta fuera representada por la notación que, en su apariencia visual, contenía sus elementos determinantes, rompiendo así, como señala Bujic, el *continuum* concepción-interpretación⁵⁴.

Respecto al tema de la notación, Quantz no plantea una discusión explícita sobre su función o sus limitaciones, sin embargo, sí se puede leer en su tratado una fuerte preocupación por dejar claramente entendidos los signos de convención, razón por la cual incluye una gran cantidad de ejemplos específicos⁵⁵. De esta forma, su texto ofrece explicaciones detalladas sobre el uso de claves, los valores de las figuras rítmicas, los silencios, las *fermatas*, los signos de repetición y los tipos de métricas, a los cuales adjudica ciertas características interpretativas (las cuales serán expuestas en el tercer capítulo)⁵⁶.

1.1.6 El siglo XIX y la objetivación del lenguaje

Llegados a este punto podemos afirmar que durante el clasicismo el lenguaje fue planteado como discurso espontáneo de la representación; sin embargo, como expresa Foucault, aunque a principios del siglo XIX las palabras continuaron siendo interrogadas desde sus valores representativos cuya razón residía en una designación inicial, la comparación horizontal entre las lenguas permitió establecer hasta qué punto se asemejaban a partir de sus contenidos representativos; así, el lenguaje aparecía ya no sólo construido por representaciones y sonidos, sino también por elementos formales que imponían a las palabras un régimen distinto al de la representación. De ahí el surgimiento de disciplinas como la fonética (como análisis del sonido en sí) y de la gramática comparada, que develaban la existencia de un

⁵³ *Íbid.*, 172-5.

⁵⁴ Bujic, “Notation and Realization”, 137.

⁵⁵ En uno de ellos, Quantz trata con especial énfasis un problema del valor relativo de las notas con puntillo, a las cuales no adjudica una duración exacta: para el compositor dichas deberían ser ejecutadas lo más largas posible y, cuando se encuentran superpuestas en una textura polirrítmica de cuatro contra tres notas, no deberían igualarse a los tresillos sino todo lo contrario, enfatizar su diferencia. Esta postura no era universalmente compartida por otros músicos o teóricos. Johann Joachim Quantz, *On playing the flute the classic of baroque music instruction (1752)*, Trad. Edward R. Reilly. (Londres: Faber and Faber, 2001) 68 (nota al pie del editor).

⁵⁶ *Íbid.*, 41, 60-70.

“mecanismo” interior de las lenguas en el cual residía su identidad y diferencia, e introducían un concepto de historicidad dentro de la palabra misma, que le permitía existir de modo disperso y como objeto de estudio más allá de las simples representaciones⁵⁷.

De manera análoga, y gracias a la objetivación de la obra musical en su forma notada, durante el siglo XIX tomaron fuerza también nuevas ramas de la música que no estaban directamente relacionadas con los ejercicios de interpretar o componer, como la musicología y el análisis musical. Según Goehr, con las prácticas de análisis de obras *maestras* específicas y la publicación de las primeras biografías de los *grandes compositores*, la historia de la música se construyó ya no sobre modelos del pasado que debían imitarse, sino a partir de las obras paradigmáticas y genios que al componerlas trascendían en el tiempo⁵⁸. Así pues, la música comenzó a entenderse en términos de obras que, como anota Bujic, residían en su forma notada, completa y significativa⁵⁹.

De esta perspectiva, comenta Goehr, derivó la necesidad de preservar las obras llevándolas a grandes públicos, hecho que requería escribir música para la distancia, tanto geográfica como temporal, liberando a las obras de referencias contextuales particulares, entre ellas las capacidades técnicas de intérpretes específicos, situación que demandaba la homogeneización de los requerimientos básicos para los ejecutantes supuestos⁶⁰. Así pues, el intérprete se veía ahora enfrentado a cumplir ciertos requisitos esenciales para poder llevar a cabo su tarea de manera satisfactoria, uno de ellos el poder descifrar partituras de diversas nacionalidades y épocas, las cuales contenían símbolos estandarizados que debían significar lo mismo en cualquier lugar en el que se interpretaran⁶¹.

Así, la relación entre la obra y su interpretación (y, por consiguiente, entre el intérprete y el compositor) quedó definitivamente mediada por la notación, lo cual implicó tres requerimientos fundamentales: en primer el compositor debía utilizar la notación de forma cada vez más específica y compleja para permitir una “interpretación completa”, en segundo

⁵⁷ Foucault, *Las palabras y las cosas*, 213-7, 228-32.

⁵⁸ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 242.

⁵⁹ Bujic, “Notation and Realization”, 139-40.

⁶⁰ De manera similar, la separación de las figuras de compositor e intérprete conllevó a que las obras estuvieran abstraídas de las dificultades y posibilidades técnicas de los instrumentos, dado que la relación del primero con la ejecución se veía cada vez más alejada.

⁶¹ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 224-32.

lugar, los intérpretes debían tener la competencia suficiente para leerla correctamente presentando los aspectos estructurales y expresivos característicos de cada pieza, por último, si bien existía espacio para las múltiples interpretaciones, el ejecutante no quedaba eximido de revelar el significado *real* de la obra. De tal situación se derivó la premisa de que ser fiel a la obra recaía en la fidelidad a la partitura y reforzó la creencia de que las prácticas de improvisación, relacionadas con los espectáculos populares, se asemejaban más a la charlatanería que al arte, siendo vistas, por primera vez, como oposición estricta a la composición⁶².

En conclusión, la notación dejó de ser definitivamente un mapa aproximado de la obra para convertirse en lo que se consideraba su representación completa; asimismo, se estableció la noción de obra permanente y autosuficiente, separada de la contingencia histórica y, por lo tanto, también de sus sujetos creadores (tanto compositores como intérpretes). Esta separación marcaría de forma terminante el devenir del campo, así como la percepción de la partitura como un ente completo, intocable e incuestionable.

1.1.7 El hombre y las representaciones de sí mismo. Berio en la discusión

Debemos concentrarnos ahora en un tema muy importante que marcaría el curso del desarrollo de las ciencias a partir del siglo XIX: la aparición del hombre como objeto de estudio. Para Foucault, la introducción de las dimensiones de trabajo, vida y lenguaje dentro de la episteme marcó el inicio de las humanidades como forma científica de conocimiento, hecho que cambiaría la naturaleza y forma del saber al concebirlo ya no transparente y previo al sujeto que conoce, sino formado desde la capa de conductas, comportamientos y saberes especulativos que las sociedades configuraban sobre la vida, la producción y el lenguaje. Así, el hombre, que en la ciencia había sido hasta el momento una especie o un género, comenzó a concebirse como consciencia epistemológica, lo que demandó la búsqueda de nuevos discursos que permitieran analizarlo como sujeto de lo vivido⁶³.

⁶² *Ibid.*, 244-5.

⁶³ Como respuesta a ese requerimiento, nacieron dos tipos de análisis, por un lado la estética trascendental, alojada en el cuerpo y centrada en el análisis de la percepción, los esquemas neuromotores, los mecanismos sensoriales y las condiciones anatómicas y físicas del conocimiento, y la dialéctica trascendental, por el otro, que se ocupaba del mundo exterior al estudiar las condiciones históricas, sociales y económicas del saber. Foucault, *Las palabras y las cosas*, 303-9.

En este orden de ideas, las ciencias humanas permitieron la aparición del hombre como ser empírico-trascendental al analizarlo desde lo que le permite saber o preguntarse qué es la vida, así como desde las formas en que se representa; es decir, se dirigieron a él en la medida en que vive, habla y produce como ser sujeto a la finitud, la relatividad y la perspectiva. Así, el lenguaje se convirtió en ciencia humana en el momento en que intentó definir la manera en que los individuos o grupos se representaban las palabras y daban forma a sus discursos al dejar huellas verbales de sus pensamientos y al constituir un universo simbólico en su interior que los relacionaba con el otro, con su pasado y con las cosas⁶⁴. Asimismo, la historia sufrió un cambio muy importante: según Foucault se tiende a creer que, por razones políticas y sociales, el siglo XIX prestó especial atención a la historia más allá de la noción de plan y progreso continuos, y la historicidad encontrada en el hombre se extendió a los objetos que fabricaba, el lenguaje que hablaba, y su vida; sin embargo ocurrió lo contrario, las cosas recibieron su historicidad primero, lo que las liberó de la cronología humana. De esta manera los hombres se encontraron despojados de los contenidos de su historia y fueron obligados a buscarla dentro de sí y en aquello que podía remitirles a su imagen⁶⁵.

Al mismo tiempo, las preguntas sobre el sujeto de conocimiento comenzó a tratarse desde otras disciplinas como el psicoanálisis que buscó hacer hablar al inconsciente a través del discurso de la conciencia, la lingüística que se ocupó de la discusión sobre quién era el sujeto del habla (debatido entre el hombre y la palabra misma), o la filosofía, que abandonó el interés por las definiciones y se centró en lo nombrado y aquel ser que lo designó⁶⁶. De esta forma, el pensamiento se vio conducido de nuevo hacia el sujeto del lenguaje hasta el punto de que, como sugiere Olson, en el siglo XX la conciencia sobre la relación entre el decir y el pensar permitió entender que sólo se puede conocer mediante lo que surge de sí mismo⁶⁷.

Lo referido anteriormente constituyó un detonante para la pregunta sobre la naturaleza y función del ser musical de Occidente que se vio manifestada de varias maneras, por ejemplo, la mirada hacia el pasado en búsqueda de la historicidad del sujeto músico mediante el intento de revivir repertorios antiguos y sus prácticas interpretativas, o las diversas posturas que,

⁶⁴ *Ibid.*, 310-3.

⁶⁵ *Ibid.*, 356-61.

⁶⁶ *Ibid.*, 362-75.

⁶⁷ Olson. *El mundo sobre el papel*, 269-77.

según Goehr, se adoptaron dentro del campo con respecto al reconocimiento del sujeto musical, en especial del intérprete, las cuales crearon una suerte de tensión en la configuración de la idea actual que ha formado sobre sí mismo. Según la autora, el intérprete se vio enfrentado a discusiones en las que, por ejemplo, Arnold Schoenberg sostenía que la obra no debía “vivir” o ser interpretada, pues una vez ello ocurría perdía partes que le eran inherentes, Charles Ives consideraba a la música como un lenguaje trascendente que debería llegar al intelecto sin intermediarios, por lo que su instanciación resultaba casi un obstáculo, mientras, por otro lado, los movimientos de indeterminismo y aleatoriedad regresaban al intérprete la posibilidad de un rol de improvisación contra la rigidez tradicional, y, al mismo tiempo, desde una posición aún más radical, la electrónica intentaba eliminar el error humano (tanto del intérprete como del compositor) al proporcionar una notación y una interpretación más aproximadas al concepto de la obra *per se*⁶⁸.

Luciano Berio también tomó parte en esta discusión. En *Intervista sulla musica*, Rossana Dalmonte subraya como interesante el hecho de que Berio, aunque trabajando desde el lado de la producción de la música, la explicara en términos de su recepción. A esta anotación el compositor responde que no cree que productor y receptor puedan ser fácilmente separables; para él, el público y las obras musicales son más cercanos que el público y una pintura, por ejemplo, debido a que la constante reconstrucción y reinterpretación es parte de su naturaleza, incluso cuando se transcriben y se tocan con instrumentos completamente diferentes. De esta forma Berio deja clara su postura de que la música requiere de la escucha, incluso para hablar o escribir sobre ella, hecho que hace la relación recíproca y compleja entre producción y recepción, y plantea, por ende, la necesidad de intérpretes que puedan llevarla a cabo⁶⁹.

Asimismo, el compositor señala en reiteradas ocasiones la necesidad de pensar en la música desde las relaciones que ésta permite establecer entre los sujetos y las herramientas musicales. Por ejemplo, ante la pregunta sobre el auge de la música antigua, responde que no cree que el fenómeno se deba a un intento de regreso al pasado sino al hecho de que, en la gente joven, el redescubrimiento de este repertorio tiene que ver con el redescubrimiento de la dimensión práctica que representa el hacer música en conjunto⁷⁰. Por otro lado, propone la

⁶⁸ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 227-32.

⁶⁹ Luciano Berio, *Intervista sulla musica a cura di Rossana Dalmonte*, (Roma: Laterza, 1981), 13-14.

⁷⁰ *Ibid.*, 38-9.

necesidad de una actualización del conocimiento desde una perspectiva contemporánea al sugerir que, si se quisiera hacer un tratado útil desde su punto de vista, éste debería contar con capítulos sobre acústica de los instrumentos, relaciones entre timbre y armonía, timbre y registro, timbre y velocidad de articulación, acústica y psicoacústica, voz e instrumentos, amplificación de los instrumentos y transformación electroacústica de los instrumentos, entre muchos otros temas, lo que deja clara su convicción en la necesidad de entender las relaciones que permiten la modificación de los usos y prácticas musicales en función de las nuevas tecnologías, las cuales se habían desarrollado hasta entonces, y lo siguen haciendo actualmente, también según los requerimientos del campo⁷¹.

Incluso con respecto al tema de la notación es interesante anotar que el interés de Berio en el tema parecería ir más allá del plano meramente técnico. Según Benedict Weisser, Nicholas Hopkins (asistente personal de Berio) le expresó en una carta que la notación en sí no representaba una preocupación para él a menos que presentara alguna dificultad específica que lo obligara a buscar soluciones nuevas⁷². En el caso de la *Sequenza I*, por ejemplo, el uso de la notación proporcional se debió precisamente a la consciencia de la dificultad que el aspecto rítmico de la obra planteaba al sujeto intérprete y su reedición en notación convencional a la intención de proporcionarle una guía de lectura más clara⁷³.

Sin embargo, esta postura frente a la importancia de la figura del intérprete no era, como vimos, compartida por todos, y el formarse como sujeto musical dentro de la tensión que generan ideas tan contradictorias, resulta muy complicado, desde mi punto de vista, si no se abren espacios de discusión que permitan debatirlas, entenderlas y tomar posiciones frente a ellas. Dado que, como expuse, durante el siglo XX el ser humano se convirtió definitivamente en objeto de estudio, considero que es posible entender el fenómeno musical desde las razones por las cuales no fue posible una completa separación del lenguaje y sus enunciantes y el retorno al sujeto fue necesario.

⁷¹ *Ibid.*, 35-7.

⁷² Benedict Weisser, *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough)* (Tesis doctoral, Nueva York: 1998) apéndice A, citado por Cynthia Folio y Alexander Brinkman, "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I* for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance", en *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Coord. Janet K. Halfyard (Great Britain: T.J. Internaonal Ltd), 12.

⁷³ Weisser, *Notational Practice in Contemporary Music*, 38. Berio, *Two Interviews*, 99.

Para Foucault, la objetivación del lenguaje entre los siglos XVIII y XIX se vio mediada de tres maneras: en primer lugar, al ser necesario para la relación entre el hombre y el conocimiento, era inevitable no mirarlo desde la perspectiva del sujeto, y, a pesar del intento de neutralizarlo para borrar de él la singularidad y de la búsqueda de la lógica independiente de las gramáticas, una vez se alejó demasiado del mundo fue necesario el retorno a él en la medida en que los seres ya no se alojaban en el espacio de la representación sino en la profundidad específica de la vida y las palabras en el devenir del lenguaje. En segundo lugar, el lenguaje es realidad histórica y tradición que acumula memoria, razón por la cual sus disposiciones gramaticales son *a priori* de lo que se enuncia en él, en otras palabras, el expresar pensamientos es someterse a sus exigencias. Por último, la renovación de las técnicas de exégesis fue necesaria para analizar lo que se decía en la profundidad del discurso ya no mediante la búsqueda de la palabra primera, sino de hacerlo hablar por debajo de él mismo o controlarlo y dominarlo por la ley de lo que es posible decir, esto en un momento en el que la humanidad ya se encontraba dominada y consumida por el lenguaje⁷⁴.

1.2 Conclusión: El regreso al sujeto

Llegados a este punto, me parece correcto afirmar que la relación entre el intérprete y las obras notadas no es unilateral sino recíproca pues permite tanto la configuración del sujeto lector como el desarrollo del sistema de notación; es por ello que creo necesario interrogarla de la misma manera en que se ha hecho en las ciencias humanas en el último siglo: desde el punto de vista del sujeto.

En ese orden de ideas, las tres formas de mediación propuestas por Foucault pueden aplicarse al plano musical. Por un lado, como hemos podido observar, el uso del sistema de notación se ha vuelto necesario para la práctica musical en general y para la interpretación en particular, lo que quiere decir que, más allá de ser una simple herramienta de representación de un discurso sonoro, determina las características que debemos tener para ser sujetos musicales. Por otro lado nos encontramos dentro de una disciplina en la que la notación es el principal código de conservación de conocimiento y, por lo tanto, testimonio de una inmensa estructura de tradición que tiene su propia historicidad, a la que estamos supeditados dentro

⁷⁴ Foucault, *Las palabras y las cosas*, 288-94.

de la práctica. Por último, las obras notadas permiten diversas lecturas que dependen de los sujetos con los que se relacionen, razón por la cual la búsqueda interpretativa para la actualización sonora no consiste sólo en la decodificación de los signos, sino que también es testigo de la forma en que el intérprete se representa a sí mismo y entiende su papel dentro del campo, siendo así producto del conocimiento, pero también de la representación propia.

2. El proceso de lectura y la interpretación

Toda vez establecido que el proceso de construcción del sujeto intérprete en la música académica occidental ocurrió a partir de su relación con las posibles lecturas de la partitura, presentaré a lo largo de este capítulo algunas elaboraciones sobre los procesos intelectuales mediante los cuales se construye la interpretación musical. Hecha esa revisión es posible exponer cómo el sistema de notación musical es una condición de posibilidad para la interpretación de la obra. Esta idea parte de uno de los grandes axiomas bajo los cuales se ha construido el saber moderno expuesto por Immanuel Kant en la *Crítica de la razón pura*, que plantea la existencia de conceptos, principios o representaciones que son necesarios para la construcción de conocimiento, a los cuales se refiere como condiciones de posibilidad.

Kant presentó los fundamentos de este pensamiento por primera vez en 1770, cuando expuso su tesis sobre el tiempo y el espacio como principios formales independientes de la experiencia que no se obtienen por medio de los sentidos sino que están presupuestos por estos¹. Ya en su *Crítica de la razón pura* se refiere a ellos como representaciones *a priori* necesarias para dar fundamento a las intuiciones externas y por ello las considera condición de posibilidad de los fenómenos y no determinaciones dependientes de ellos; por ende, son también condición de posibilidad para el conocimiento sensible, dado que no se pueden aprender a partir de los objetos sino que se presuponen al tener contacto con ellos. De esta forma, la sensibilidad, entendida como la capacidad de construir representaciones al ser afectados por los objetos, permite generar juicios sintéticos *a priori* basados en los conceptos de tiempo y espacio, y es, por lo tanto, un fundamento de la posibilidad de conocimiento². Ahora bien, dado que espacio y tiempo dan forma a los contenidos de la sensibilidad, no pertenecen a los objetos *per se* sino al sujeto sensible pues sólo son en él y por él; por esta razón los objetos pueden entenderse como fenómenos en tanto no se presentan como son en sí mismos sino como se aparecen al sujeto³.

¹ Immanuel Kant, *De mundis sensibilis atque intelligibilis forma et principits*, (1770), en Mario Caimi, "Introducción", en Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (1781), Trad. de Mario Caimi (Buenos Aires: Colihue Clásica, 2007) XIII.

² Al que se suman el entendimiento y la deducción.

³ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (1781), Trad. de Mario Caimi (Buenos Aires: Colihue Clásica, 2007) 90-121.

Si bien Kant plantea que no hay otro concepto que, como tiempo y espacio, cumpla estas características de forma universal, la idea de la existencia de representaciones previas al contacto con el objeto, dependientes del sujeto y necesarias para la construcción de conocimiento, puede ser extrapolable a la tradición de la música académica occidental, la cual está fuertemente fundamentada en estructuras y formas de pensamiento que se construyen a partir de la lectura y la escritura, y ha determinado la figura del intérprete en tanto éste necesita de alfabetización para poder cumplir con su papel dentro del campo. En ese sentido, sugiero que sólo en la medida en que exista un sistema de notación es posible que se establezca la relación entre la obra y el intérprete, de la cual emergen lecturas particulares.

Dado que la analogía con el lenguaje escrito propuesta en el capítulo anterior permitió comprender de manera más amplia la construcción paralela de las figuras de lector intérprete literario y lector intérprete musical, considero pertinente la comparación de los procesos de toma de decisiones interpretativas que se llevan en ambos ámbitos. Esto teniendo en cuenta que, en los dos casos, las interpretaciones se construyen a partir de textos elaborados en referencia a una temporalidad y una coherencia discursiva, pero también desde el propio entorno y bagaje del lector, lo que implica la impresión de la identidad e individualidad del sujeto en la obra.

Para comenzar, me referiré a dos definiciones del proceso de interpretación que han sido ya relacionadas con la práctica interpretativa musical: la semiosis, explicada por Umberto Eco y el modelo transaccional propuesto por Louise Rosenblatt. A partir de estas ideas, plantearé los límites inherentes tanto al lenguaje escrito como a la escritura musical y expondré, desde la perspectiva de teóricos e intérpretes, cómo la relación entre el texto, el lector y el autor genera diversas estrategias que permiten la construcción de la interpretación dentro de un marco de posibilidad determinado.

2.1 La interpretación como semiosis

Umberto Eco establece las condiciones mínimas de la interpretación de textos escritos como análogas al proceso semiótico triádico⁴, pero con la diferencia de que, en tal caso, el texto está separado de su emisor⁵. Basado en conceptos de Charles S. Peirce, Eco explica que, en este proceso, un objeto o estado del mundo puede ser representado por diversas ocurrencias, por ejemplo expresiones materiales como las palabras, a las cuales se denomina *representamen*, y el significado de ese representamen puede traducirse uno o varios signos equivalentes a él pero pertenecientes a un sistema de signos diferente (los cuales abren las posibilidades de referencia y significación), denominados *interpretantes*⁶. Esto quiere decir que la semiosis no ocurre como un simple fenómeno de estímulo-respuesta en el que A (objeto) produce B (significado), sino que corresponde a una relación más compleja en la que o A o B está ausente y es posible considerar a uno de los dos como signo del otro en razón de un código C y el proceso de representación que éste activa. De esta forma, entre A y B hay una serie impredecible y potencialmente infinita de C, que corresponde al espacio de la opción⁷.

Si bien la semiótica musical se ha configurado como una disciplina para el estudio de diferentes dimensiones de la percepción musical, en este caso me referiré a su relación con la práctica interpretativa. Javier Vinasco plantea que, dado que cualquier representación de la música (tanto gráfica como sonora) es susceptible a interpretación, ésta puede entenderse como signo. Vinasco parte de la definición de signo elaborada por Eco a partir del concepto de Peirce como “todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra”⁸ para proponer que la interpretación

⁴ Eco subraya la diferencia entre la semiosis, que se refiere al fenómeno de interpretación de un signo y la semiótica, que corresponde al discurso teórico sobre ese fenómeno. Umberto Eco, *Los Límites de la Interpretación*, Trad. Helena Lozano (Barcelona: Editorial Lumen, 1992), 240.

⁵ *Ibid.*, 10.

⁶ Eco lo ejemplifica de la siguiente manera: “En otras palabras, se produce un fenómeno semiótico cuando, dentro de un contexto cultural determinado, un cierto objeto puede representarse con el término *rosa* y el término *rosa* puede ser interpretado por *flor roja*, o por la imagen de una rosa, o por toda una historia que cuenta cómo se cultivan las rosas.” *Ibid.*, 241.

⁷ Eco, *Los Límites de la Interpretación*, 240-7.

⁸ Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, (México: Random House Mondadori, 2005), 35. Citado por Javier A. Vinasco, “La construcción de significado en la interpretación musical instrumental: una aproximación semiótica” (Tesis de Doctorado Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 24.

puede considerarse una cadena de representaciones referidas al objeto musical⁹, y de la definición del propio Peirce como “todo aquello que a partir de una convención se entiende como algo en lugar de otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades”¹⁰, para sugerir que la significación conferida por el intérprete es intencional en tanto la representación parte de determinadas capacidades particulares del sujeto que sólo funcionan para y desde sí mismo¹¹.

Esto significa que el ejecutante es un receptor de signos¹² al permanecer siempre en contacto con los tres elementos de la semiótica peirceana: la obra como objeto, las ideas generales que le genera como interpretantes y las representaciones que origine como nuevos signos que a su vez permiten la repetición del proceso. De ahí que la obra exista a través de la multiplicidad de interpretantes o signos que el intérprete crea, es decir de aquellas ideas o representaciones mentales que se generan a partir de los signos que la conforman y permiten su construcción, razón por la cual es un constructo que presentará variaciones dependientes de cada uno¹³.

Desde la perspectiva de Vinasco, el intérprete construye el objeto de su interpretación mediante un proceso subjetivo de decodificación de una partitura, que se presume representación de la obra musical¹⁴; así, la interpretación inicia con la recepción de los signos y la generación de ideas a partir de ellos, ideas que conducen a originar un significado derivado tanto de la percepción como de la experiencia del intérprete; pero es importante notar que este significado es además un nuevo signo construido a partir de signos en tanto está sujeto a interpretación, y que permitirá la generación de más signos, razón por la cual es posible definir la semiosis musical como un proceso que corresponde a una cadena de representaciones referidas al objeto-obra¹⁵.

⁹ Javier A. Vinasco, “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical,” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1) (enero-junio 2012), consultado 28 de septiembre de 2015: 13. http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/images/stories/revistas/RevistaV7N1/cmavae_volumen_7_numero_1_02_vinasco_javier.pdf.

¹⁰ Eco, *Tratado de Semiótica General*, 35. Citado por Vinasco, “La construcción de significado en la interpretación musical instrumental: una aproximación semiótica”, 24.

¹¹ *Ibid.*, 24.

¹² Y también generador al construir una objetivación sonora que es recibida e interpretada por un público y por sí mismo, pero ese es otro tema.

¹³ Vinasco, “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”, 14.

¹⁴ Vinasco, “La construcción de significado en la interpretación musical instrumental: una aproximación semiótica”, 26.

¹⁵ Vinasco, “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”, 15-6.

Si retomamos la explicación de Eco sobre la interpretación del texto literario como semiosis, tenemos que, para que ocurra una interpretación, es condición que el código C sea un sistema de signos, es decir, que permita asociar un sistema sintáctico (de orden) con uno semántico (de su significación); pero estas asociaciones de significado no son únicas ni estáticas dado que una expresión puede ser sustituida por su interpretación de manera potencialmente infinita, o al menos indefinida. Es en la posibilidad de asociación, entonces, en donde recae la naturaleza de múltiple significación que estamos atribuyendo a la interpretación. Por otro lado, Eco expone que en algunas ocasiones la semiosis debe seguir instrucciones ambiguas, lo que dificulta la interpretación; en esos casos, el intérprete debe tomar decisiones difíciles mediante un proceso de abducción (o hipótesis), el cual, contrario a la deducción, parte de un resultado específico e intenta inferir un principio general¹⁶. El autor comenta que aunque no hay regla general para establecer criterios de pertinencia para las interpretaciones, sí es posible determinar en ellas un grado de congruencia con el hecho del que parten, pues dependen de exigencias prácticas y específicas, tema al cual me referiré en el apartado *El texto, el lector y el autor*.

Gracias a aquella cadena de representaciones puede darse el espacio de la opción que diferencia la relación estímulo-respuesta de un acto semiótico. Vinasco incorpora los planteamientos de Eco al explicar que, en el paso de un interpretante a otro, el signo recibe mayores determinaciones por lo que todo proceso interpretativo se verá enriquecido en la medida en que cuente con varias fuentes de representación que estimulen el surgimiento de nuevos interpretantes, y es debido a la variedad de interpretantes implicados que las interpretaciones pueden ser múltiples¹⁷. Asimismo afirma que, aunque suele darse mucha relevancia a la partitura y su análisis como principal fuente de información, ésta es sólo una representación parcial de la obra pues está desvinculada de elementos esenciales del fenómeno sonoro como el sonido, la temporalidad, la expresión y los recursos instrumentales, los cuales dependen de la postura de lectura que el intérprete asuma. Del mismo modo, señala que el objeto-interpretación no corresponde a la intención del compositor plasmada en la partitura, sino a la percepción personal e intencional que el intérprete construye a partir de

¹⁶ Eco, *Los Límites de la Interpretación*, 247-53.

¹⁷ Vinasco, "Una perspectiva semiótica de la interpretación musical", 16-7.

ella¹⁸. Es así que la notación musical se presenta como un sistema de signos que funciona como punto de partida para que el intérprete construya la obra desde lo que la partitura pueda remitirle, pero no de manera arbitraria o indefinida.

Aunque estoy de acuerdo con la postura de Vinasco frente a la incorporación de los planteamientos semióticos de Eco para el entendimiento de la interpretación musical, creo que su afirmación sobre el objeto-interpretación como percepción personal del intérprete no correspondiente a la intención del compositor parece dejar de lado la existencia de marcas en la partitura que permiten el entendimiento entre ambas partes; asimismo, al hablar la partitura como una representación incompleta de la obra se continúa alimentando la visión de carencia o limitación del sistema de notación. Por el contrario, considero que entender los textos en general y las partituras en particular como detonantes para la generación de cadenas de representaciones dependientes del sujeto, supone el hecho de que estos contienen en potencia todas las interpretaciones posibles y gracias a ellos, y al sistema de escritura que permite su existencia, tenemos la posibilidad de ser intérpretes.

2.2 La interpretación como acto transaccional

En *El modelo Transaccional: La teoría transaccional de la lectura y la escritura*, Louise Rosenblatt¹⁹ retoma y sintetiza las principales elaboraciones derivadas de su investigación. Inicia describiendo la necesidad de entender la relación del humano con el mundo como una transacción desde la postura crítica que, durante el siglo XX, hizo necesario un cambio de hábitos frente al modo de concebir los objetos de conocimiento, ya no separados del sujeto. Así pues, el humano se configuraba como un mediador entre la percepción del mundo y la

¹⁸ Vinasco, “La construcción de significado en la interpretación musical instrumental: una aproximación semiótica”, 28-31.

¹⁹ Louise Rosenblatt (1904-2005) Investigadora y docente estadounidense, reconocida por su estudio de la enseñanza de literatura y su planteamiento de los procesos de lectura bajo un modelo transaccional. Mediante un extenso estudio inductivo de los procedimientos para llegar a la interpretación, el cual implicó observación de los lectores en su encuentro con un nuevo texto y seguimiento de su lectura, la autora concluyó que los conceptos de lector y obra como términos genéricos son ficciones engañosas, pues existen en realidad un número indeterminado de posibles lectores individuales así como de obras literarias individuales. A partir allí, y dejando claro que la interpretación es una construcción de transacciones múltiples, propuso un modelo que permite hacer generalizaciones al respecto a manera de abstracción.

realidad dentro de una transacción no fragmentada en la que el conocedor, el conocimiento y lo conocido son partes del mismo proceso²⁰.

Rosenblatt señala que la principal dificultad al intentar definir la relación entre lector y escritor como una transacción recae en el hecho de que muchos de los elementos de la conversación que permiten evaluar, confirmar y ampliar el texto (gestos, tono de voz, expresiones faciales, posibilidad de preguntas y diálogo) se encuentran ausentes y por lo tanto la generación de pautas interpretativas se torna más compleja. No obstante, dado que el habla, la lectura y la redacción comparten un mismo proceso básico en el que las experiencias lingüísticas son la base para la interpretación, es posible que el lector enfoque su atención selectiva para organizar el significado no como elección mecánica sino bajo un abordaje dinámico de los contenidos del texto²¹.

De esta forma, el proceso de lectura se configura como una transacción en la que lector y texto no son entidades fijas sino dinámicas y el significado no existe de antemano en ninguno de los dos sino que sucede mientras se relacionan. A medida que se lee, las simbolizaciones evocadas por el texto comprueban si existe correspondencia con los posibles significados que el lector va generando a partir del texto, razón por la cual podría entenderse la lectura como una actividad fundamentalmente de elecciones que ocurren de modo simultáneo mientras entran en transacción todos los niveles y elementos de la relación lector-texto²².

En el plano de la música, tanto Eleanor V. Stublely como Marissa Silvermann relacionan las elaboraciones de Rosenblatt con la interpretación. Por un lado, Stublely señala como punto fundamental el hecho de que, al considerar el acto interpretativo como acto transaccional, la partitura deja de entenderse como representación física de la obra, lo que da paso a la comprensión de un proceso complejo en el que el intérprete busca y diseña el significado no desde una traducción mecánica de reconocimiento, sino a partir de la particularización y contextualización de los elementos del texto musical²³. Asimismo, Silvermann advierte que

²⁰ Louise Rosenblatt, "The transactional theory of reading and writing", en *Theoretical Models and Processes of Reading*, 5th edition, Coord. por Robert B. Ruddell y Norman J. Unrau (International Reading Association Inc, article 48, 2004), 1364.

²¹ *Ibid.*, 1367-9.

²² *Ibid.*, "The transactional theory of reading and writing", 1369-71.

²³ Eleanor V. Stublely, "The Performer, the Score, the Work: Musical Performane and Transactional Reading". *Journal of Aesthetic Education*, Vol 29, No. 3 University of Illinois Press, (otoño 1995), consultado 6 de septiembre de 2014: 55-6. <http://www.jstor.org/stable/3333541>.

desde esta perspectiva la atención se centra ya no en la partitura como autoridad, sino en el intérprete y su manera de involucrarse con lo escrito como sujeto creador de la dimensión estética de la obra, por lo que, así como las obras literarias ocurren al ser leídas, la obra musical existe como la actualización sonora a partir de la partitura²⁴.

Para Stubley, el caso de la interpretación dentro de la música académica occidental es particularmente similar al de la literatura pues es una actividad constructiva en la que la percepción de la música tiene más que ver la forma en que se lee y se recibe que con el sonido en sí, y es por eso que, tradicionalmente, la lectura y la ejecución tienden a concebirse de manera separada; sin embargo, entendida desde el Modelo Transaccional, la relación entre el intérprete, la partitura y la actualización sonora se presenta como recíproca e integral²⁵.

En la transacción interpretativa, la obra se materializa a partir de conocimientos técnicos y musicales derivados de la experiencia y activados por la notación que regula las decisiones o posibles cursos de acción y, luego, la actualización sonora da al intérprete información sobre el éxito de sus acciones, así como le proporciona ideas para nuevas búsquedas de fraseo, de variaciones de timbre, de articulación, etc. Es importante resaltar que, al igual que en lectura, el intérprete no existe aislado, sino que está inmerso en un campo de conocimiento dentro de cual obedece a ciertas convenciones estilísticas y a una práctica interpretativa, razón por la cual tanto el autor, como el intérprete y la obra crean un marco de posibilidad para la interpretación²⁶.

Ahora bien, desde la perspectiva de Rosenblatt, el significado se produce a partir de distintas operaciones que tradicionalmente se creen inherentes al texto; sin embargo la autora advierte que el lector también asume una postura de lectura que lo determina en gran medida. A partir de esta idea, plantea dos posturas de lectura: la eferente, que atiende principalmente a lo que se extrae y retiene después de leer (es decir a referentes públicos), y la estética, que se centra en los sentimientos que afloran a partir del texto y a la parte privada del significado. Es importante recordar que las actividades lingüísticas tienen un componente público (lexical,

²⁴ Silvermann, Marissa. "Musical interpretation: philosophical and practical issues". *International Journal of Music Education* 2007, DOI: 10.1177/0255761407079950, (2007): 101-117. Consultado 3 de noviembre de 2014. <http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/101>.

²⁵ Stubley, "The Performer, the Score, the Work: Musical Performane and Transactional Reading", 58-9.

²⁶ *Ibid.*, 59-60.

analítico, abstracto) y uno privado (experimental, asociativo, asociacional)²⁷, y la evocación que estos componentes despiertan en el lector corresponde a la organización de una estructura de elementos de la consciencia interpretados como el significado del texto. De esta manera el objeto de la respuesta interpretativa no correspondería al texto sino a lo que éste evoca en el lector, en otras palabras, la obra no existiría como un objeto físico sino como un objeto del pensamiento²⁸.

De ahí surge la noción de un continuo eferente-estético, una especie de línea en la que la ubicación del acto de lectura es definida por el lector al adoptar una postura predominantemente estética o predominantemente eferente, determinada por la proporción de elementos de sentido públicos o privados que considera la atención selectiva del lector; esto quiere decir que no se asume una sola postura definitivamente, sino que es posible que ambas coexistan en proporciones diferentes. Sin embargo, no se debe olvidar que el texto también juega un papel importante en el proceso, pues provee de elementos verbales que funcionan como pautas para guiar al lector hacia la adopción de una postura de lectura²⁹.

Toda vez que el texto es leído dentro del continuo-eferente estético, genera una evocación a partir de las palabras, la cual es entendida como el significado, y, ante ella, ocurre una respuesta expresada que corresponde a la reflexión que organiza y sintetiza el significado construido a partir del texto e implica la asociación y reactivación de los procesos que ocurren durante la lectura. A partir de esa reflexión se da un sentido completo al texto que da pie a la interpretación expresada, entendida como la elaboración individual posterior a la evocación en la que se la asocia con un marco de referencia para caracterizarla, generar o asumir ideas sobre ella y relacionar sus partes con el todo. Así, la interpretación se constituiría como un esfuerzo de informar, analizar y explicar dicha evocación³⁰.

En ese sentido, la actualización sonora correspondería a una interpretación expresada de lo que la partitura ha evocado en el intérprete. Al respecto, Stublely señala que al pensar la interpretación bajo los términos de la distinción entre transacción eferente y estética, se

²⁷ La autora se refiere al aspecto *público* del significado como aquellos usos comunes adjudicados a la palabra que son compartidos por grupos de personas, y al *privado* como las connotaciones afectivas que cada individuo encuentra en el lenguaje.

²⁸ Rosenblatt, "The transactional theory of reading and writing", 1372-4.

²⁹ *Ibid.*, 1374.

³⁰ *Ibid.*, 1376-7.

advierte un entendimiento de la continuidad del ejercicio interpretativo en la práctica y en el concierto. En general, éstas suelen considerarse actividades diferentes: la primera como transacción eferente pues busca desarrollar y perfeccionar las habilidades técnicas y la segunda como transacción estética al entenderse como el acto de “hacer música”; sin embargo desde esta perspectiva se puede plantear que la transacción estética está presente en todas las etapas de preparación para la interpretación dado que en la práctica también se crea una presencia musical y una conexión con la obra, así como se moldea el significado musical³¹.

Ahora bien, la autora menciona que existe una diferencia clave entre la interpretación literaria y la interpretación musical dado el hecho de que la estructura de la segunda es más compleja. Para Stublely, no hay equivalencia en la transacción literaria al hecho de que el intérprete musical no sólo deba descubrir y moldear el significado de la obra para sí mismo, sino también para mostrarlo a otros, lo cual significa que la actualización sonora ya no está referida únicamente al texto sino también al sujeto intérprete mediante dos actividades constitutivas entrelazadas: una ligada al concepto de la obra (en la que el intérprete se vale de sus conocimientos técnicos y musicales para satisfacer sus demandas) y la otra al sentido de sí mismo (que el individuo construye en relación con la obra y con su propia identidad musical)³².

Quisiera detenerme en este punto y señalar que, si bien existen diferencias fundamentales entre las interpretaciones literaria y musical, considero que ésta no es una de ellas. Jerome Bruner plantea que durante la lectura se construye un texto virtual propio cuyas primeras impresiones se basan en las experiencias pasadas, para luego adquirir un perfil propio que culmina con la creación de una realidad particular del panorama ficcional, y es de allí de donde parte la pregunta definitiva sobre el significado, que ya no se refiere al texto en sí sino al que el lector ha construido a partir de él. Así pues, las formas de relacionar los factores del personaje, el ambiente y la acción para construir la persona dramática de la ficción (o incluso de la vida) no son arbitrarias sino que reflejan procesos psicológicos y creencias sobre el modo en que los seres humanos se insertan en la sociedad; es por eso que la elección de una

³¹ Stublely, “The Performer, the Score, the Work: Musical Performane and Transactional Reading”, 60-1.

³² *Ibid.*, 61-2.

interpretación es a la vez causa y consecuencia del tipo de relación que establecemos con los demás³³. En otras palabras, contrario a lo que sugiere Stublely, desde la perspectiva de Bruner la construcción de la obra literaria también se refiere a la identidad que el sujeto ha construido a partir de la lectura, razón por la cual, como señala también Rosenblatt, no es posible que otro haga una lectura estética por nosotros³⁴.

No obstante, sí creo que existe una diferencia fundamental entre los dos procesos y responde a que, para que la interpretación musical se considere completa, la comunicación del mensaje estético debe ocurrir mediante la reproducción del mensaje literal en tiempo real dentro del rito público de la praxis (en espacios pensados para ello como la sala de concierto, iglesia, etc.), es decir que debe ocurrir aquello a lo que me he referido como actualización sonora; mientras que, en la lectura, la oralización o la interpretación expresada del texto no son siempre necesarias.

Por último, Stublely resalta que la importancia dada a la partitura, derivada de concepto de obra como artefacto autónomo, ha llevado a plantear estrategias interpretativas presentadas a manera de instrucciones para lograr una lectura “correcta”, pero que dejan de lado la búsqueda y el desarrollo de la voz musical propia del intérprete. La excesiva preocupación por descifrar las convenciones de la notación (en especial en cuanto a alturas y ritmo) suele atribuir la interpretación “mecánica” a la falta de experiencia y de técnica, sin embargo, desde la perspectiva del modelo de Rosenblatt, se apunta a que el problema está en la falta de participación y compromiso por parte del intérprete con el esfuerzo de relacionar lo que se ve con lo que suena; así pues, el tratar la partitura como un texto musical con el que existe una relación recíproca y no como un objeto físico fijo, se clarifica la naturaleza específica de nuestras acciones y se entienden mejor los medios para articular su contenido desde la propia individualidad³⁵.

³³ Jerome Bruner, *Realidad Mental y Mundos posibles*, Trad. Beatriz López (Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 2004).

³⁴ Rosenblatt, “The transactional theory of reading and writing”, 1375.

³⁵ Stublely, “The Performer, the Score, the Work: Musical Performane and Transactional Reading”, 62-4.

2.3 Problemas de la interpretación: lo que el texto no dice

Según David Olson, ningún sistema de escritura logra determinar completamente la lectura dado que una simple afirmación puede ser leída de muchas maneras distintas dependiendo de diversos factores; es decir que lo que la escritura determina realmente son las variantes que serán procesadas como equivalentes a las palabras que se encuentran en el texto³⁶. Basado en la Teoría de los Actos de Habla de John Langshaw Austin (1962), Olson establece la distinción entre el acto locucionario, que corresponde a lo dicho y la fuerza ilocucionaria, que se entiende como el modo en que se pretende ser interpretado; ésta última se detecta fácilmente en el discurso oral, pero no así en el escrito, en donde queda subespecificada por no poder lexicalizarse claramente. El recuperar esa fuerza es el problema central de la lectura y el precisarla el de la escritura, tareas que demandan el esfuerzo de entender que la versión escrita no es una representación completa de las intenciones del autor y que los textos no significan sólo lo que dicen, sino también historia, cultura, herramientas incorporadas y diferentes visiones del mundo³⁷.

El mayor problema que supone la recuperación de la fuerza ilocucionaria responde a que, mientras el habla representa un amplio espectro de significados mediante la interacción directa con el emisor, la escritura tiene dificultad para captar los rasgos externos a las palabras que guían la interpretación en el habla como la entonación, el volumen y la calidad de voz. Por eso la escritura requiere de especificaciones explícitas en el contexto lingüístico que permitan lexicalizar esa intención, lo que exige al lector no sólo el conocimiento del código sino también el reconocimiento de aquellas marcas. Esta situación se debe a las limitaciones de los sistemas de escritura (no de habla) que se han visto obligados a perfeccionar los recursos gráficos de la comunicación con el fin de transformar las propiedades no léxicas en propiedades léxicas mediante recursos como la puntuación y el uso de expresiones que sugieren actitudes (verbos como suponer, inferir, etc.), que requieren una comprensión y un control conceptual y léxico especializados³⁸.

³⁶ Olson, *El mundo sobre el papel*, 115.

³⁷ *Ibid.*, 116-7.

³⁸ Resulta interesante señalar que, según el autor, la invención de aquellos dispositivos comunicativos que hacen explícito lo que en la lengua se hace de manera no verbal, agregó precisión a la noción de lo dicho y, asimismo, generó una nueva consciencia los aspectos de la estructura lingüística y de significado, que luego sirvieron

La cualidad de imprecisión de la escritura a la que se refiere Olson es extrapolable al caso de la música. El filósofo y director de orquesta Michael Krausz plantea que el principal obstáculo para la actualización sonora responde al hecho de que el sistema de notación musical no especifica completamente todos los aspectos referentes a la interpretación, pues mientras las alturas y el ritmo se encuentran expresados de manera muy detallada, elementos como las inflexiones, las variaciones y flexibilidad del *tempo*, la exactitud de las dinámicas y articulaciones, la presión contra la cuerda, la velocidad precisa del *vibrato*, las diferencias enarmónicas y los timbres se encuentran indicados de manera muy general e imprecisa, aunque desempeñen un papel muy importante en la percepción la música³⁹.

El violonchelista y pedagogo Gerhard Mantel sugiere que la imprecisión del texto plantea una paradoja importante al intérprete pues la aspiración de alcanzar la completa corrección textual desemboca en la arbitrariedad, dado que cada parámetro permite pequeñas desviaciones incontrolables que impedirían que pudiese repetirse el texto siempre de la misma manera; así, el intento de llevar a afecto una minuciosa fidelidad fracasaría ante la incapacidad de toda persona de repetir cada vez el ritmo exacto, el mismo volumen, articulación, entonación, timbre, o tipo de *vibrato*⁴⁰.

Ahora bien, Krausz señala que, de poder ser incluidos, todos esos aspectos no explícitos definirían la identidad de la obra y por lo tanto no podría haber dos interpretaciones diferentes, lo que da a entender que sólo en la medida en que quedan decisiones para tomar con respecto a aquello que no es específico, el intérprete tiene espacio para expresar su individualidad. Por otra parte, resalta que el hecho de que ciertas cosas no puedan escribirse completamente no significa que no puedan aprenderse, y gran parte de la práctica interpretativa responde al aprendizaje de la ejecución de lo que no se puede notar⁴¹.

como modelo explícito para el habla y los diferentes campos que estudian el lenguaje (como la fonología, la sintaxis, la morfología, la prosodia, la gramática). *Ibid.*, 116-22.

³⁹ Micheal Krausz, "Rightness and Reason in Musical Interpretation", en *The interpretation of music: Philosophical essays*, Coord. Michael Krausz (Oxford: Clarendon Press; Oxford: Oxford University Press, 1992), 76-7.

⁴⁰ Gerhard Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, Trad. Gabriel Menéndez Torrellas (Madrid: Alianza Editorial, 2010) 157-8.

⁴¹ Krausz, "Rightness and Reason in Musical Interpretation", 77-8.

Pero los intentos por determinar aquellos aspectos irrecuperables del fenómeno sonoro (tanto del habla como musical), repercutieron de manera significativa en la interpretación. Olson sostiene que, en cuanto los sistemas de escritura se tornaron más complejos, estos recursos se perfeccionaron y, por ende, la lectura se volvió más restrictiva y la interpretación pasó a entenderse como recuperación, no como invención. La elaboración de los medios léxicos y gráficos que expresaran la actitud del hablante marcó el paso de la mnemotecnia a la capacidad de representar en cierta medida la intención, configurando al texto como ente autónomo, que habla por sí mismo sin necesidad de consultar al autor⁴². Como vimos en el primer capítulo, la notación musical pasó por un proceso semejante pues la búsqueda de especificidad y precisión del sistema llevó a entender la partitura como representación física de la obra⁴³, pero lo más importante es tener en cuenta que el desarrollo de estrategias para representar y recuperar la intención es parte fundamental de su historia y por lo tanto crea un marco de referencia para la interpretación.

En ese orden de ideas, Mantel define la interpretación como un juego de divergencias a partir las indicaciones consignadas en la partitura, el cual está calibrado con precisión según un estilo, obra o compositor determinados. Así, el autor da a entender que, aunque el compositor sólo puede definir por escrito una aproximación a la imagen sonora de la obra, cada parámetro (dinámica, ritmo, articulación, *tempo*, etc.) abre un margen de posibilidad sobre las maneras de llevar a cabo las indicaciones de la partitura, pero dentro de un sistema de principios estilísticos que hacen referencia a una práctica interpretativa específica. Por esta razón los aspectos históricos desempeñan un papel muy importante, dado que comprender las características de la práctica en la que se inscribe cada obra permite relacionarse activamente con el texto y experimentar con las desviaciones sutiles y selectivas de la partitura dentro de un contexto específico⁴⁴.

El director, violonchelista y violagambista Nikolaus Harnoncourt sugiere que una de las más grandes dificultades de la interpretación radica en que, aunque los mismos signos gráficos hayan sido utilizados a lo largo de tanto tiempo, la notación no es un sistema intemporal ni supranacional, por lo que su significado y forma de leerse no ha sido siempre igual, problema

⁴² Olson, *El mundo sobre el papel*, 133-8.

⁴³ Véase apartados 1.1.5 y 1.1.6 del capítulo 1.

⁴⁴ Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, 158-61.

que se acrecienta al interpretar música anterior al siglo XIX cuya tradición ha sido interrumpida y con cuyo repertorio no se ha tenido contacto durante mucho tiempo⁴⁵.

No estoy completamente de acuerdo con la postura de Harnoncourt pues para que una tradición interpretativa sea interrumpida tiene que haber una total ruptura con los modos de hacer dentro de la práctica, lo que considero es que ésta se ha transformado y por ende ha cambiado, pero guardando parte de la identidad que la caracteriza y, por la misma razón, no resulta imposible acceder a ella; sin embargo, quisiera rescatar su conclusión pues plantea como algo positivo el hecho de que la ambigüedad de la notación deje la cuestión de la reproducción estilística “correcta” sin respuesta, dado que eso permite permanecer en la búsqueda y el descubrimiento de nuevas facetas en las obras⁴⁶.

El no tener consciencia de la cualidad de apertura que tienen los sistemas de escritura y de sus múltiples posibilidades de lectura afecta directamente la interpretación. Olson advierte que, como la significación es el aspecto de fuerza ilocucionaria más fácil de detectar, la escritura alfabética tiende a concebirse como una representación completa de los enunciados del hablante en tanto puede transcribir todo lo que se dice, creencia que conlleva dos graves errores: el literalismo, que acepta cualquier significado encontrado por el lector en el texto como inscrito efectivamente en él y rechaza cualquier otra interpretación, y la visión simplificada de lectura como decodificación de un único mensaje determinado completamente por las palabras⁴⁷.

En el mismo orden de ideas, Eco señala las dificultades de escudarse en la idea de interpretación como semiosis ilimitada, la cual dirige su perspectiva hacia considerar cualquier significado como viable, como si el texto-objeto careciera de criterios públicos que permitieran encauzarla y darle un juicio de valor⁴⁸. El autor argumenta que tanto las palabras aportadas por el autor, como la forma en la que se usan, corresponden a pruebas materiales que no pueden pasarse por alto, y comenta: “Interpretar un texto significa explicar por qué

⁴⁵ Nikolaus Harnoncourt 36-42

⁴⁶ Nikolaus Harnoncourt 58.

⁴⁷ Olson, *El mundo sobre el papel*, 112-4.

⁴⁸ Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Trad. Juan Gabriel López Guix (España: Cambridge University Press, 1997), 33-34.

esas palabras pueden hacer diversas cosas (y no otras) mediante el modo en que son interpretadas”⁴⁹.

Desde la perspectiva de Mantel, en la música existen problemas similares que se reflejan, por ejemplo, en la opinión muy extendida de que una marca de *piano* debe seguirse por fidelidad al texto y sin variación, o que las cifras metronómicas deben mantenerse exactas durante toda la obra, sin tener en cuenta que estas marcas definen un marco dentro del cual las curvas de variación desempeñan un papel importante, dado que la percepción humana se basa en dinámicas cambiantes. Asimismo, sugiere que las llaves de *crescendo* y *decrescendo* suelen considerarse como acústicas, aunque en realidad son musicales y su exposición como fenómeno físico se infiere de la estructura musical entendida y determinada por el intérprete. Por último, concluye la partitura contiene mucha información cuantitativa y descriptiva que puede aportar mucho más si se lee desde una perspectiva que busque relacionar pasajes y motivos, crear ambientes, ubicar sorpresas armónicas, rítmicas o melódicas y vincular todas estas configuraciones musicales⁵⁰.

De todas estas elaboraciones es posible concluir que, a medida que se le ha hecho posible al intérprete acceder a textos más lejanos y complejos, estas preocupaciones se han hecho evidentes y la interpretación se ha tornado cada vez más compleja; es por ello que ha resultado necesario el avance conceptual hacia guías o teorías que provienen de la indagación en los medios racionales y metodológicos que permiten la interpretación, así como la invención de recursos por parte del sistema de notación, que dan un marco de referencia a las interpretaciones. Gracias a ellas la interpretación se ha hecho consciente desde todas las partes implicadas (compositor, intérprete y partitura) y se ha supeditado a consideraciones racionales que han producido conceptos, convirtiéndola ya no en automática sino en un análisis reflexivo.

2.4 El texto, el lector y el autor

Eco define el texto como una cadena de artificios expresivos que se encuentra incompleta en tanto debe ser actualizada por un destinatario, es decir, relacionada con su contenido, el cual

⁴⁹ Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, 34.

⁵⁰ Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, 29-36.

se establece por convención en referencia a un código; además, está plagado de elementos no manifiestos en el plano de la expresión, que son precisamente aquellos que deben actualizarse, lo que exige movimientos cooperativos, activos y conscientes de parte del lector. Esto quiere decir que el texto postula a un destinatario como condición indispensable de su capacidad comunicativa y de su potencial significativo, pero para que el destinatario pueda acceder al mensaje no sólo necesita el conocimiento lingüístico sino también un conocimiento circunstancial diversificado, el cual no siempre coincide con el del emisor; es por eso que el texto se configura como una estrategia que incluye la previsión por parte de su autor de los movimientos que permitan al lector cooperar en su actualización de una determinada manera. Ahora bien, el emisor no sólo se apoya en esas competencias (al esperar que dicho lector exista) sino que las produce (al instituir las como convención), creando un proceso que Eco llama la *construcción de un lector modelo*⁵¹.

De esta forma, el autor plantea los conceptos de emisor y receptor como estrategias textuales que, más que ser dos polos del acto de enunciación, juegan papeles activos en la construcción del enunciado: el autor empírico formula mediante su texto una hipótesis sobre el lector modelo, y, a su vez, el lector empírico debe fabricar también un autor hipotético deducido de la estrategia textual, sin reducirlo al plano de la información que ya se tiene sobre él como sujeto de enunciación. Así, la cooperación textual se configura no como una actualización de las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, sino de las intenciones que el enunciado contiene virtualmente, y se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre sujetos individuales⁵².

Eco sugiere entonces que el lector modelo tiene deberes filológicos para realizarse como tal, en especial con respecto a la aproximación a los códigos del emisor y a la configuración del autor modelo que depende de determinadas huellas textuales, pero también involucra al universo detrás del texto y el que envuelve el proceso de cooperación, de donde se desprende la pregunta sobre su abordaje⁵³. El autor desarrolla esta idea al explicar que la iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la intención del texto, es decir sobre las

⁵¹ Umberto Eco, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Trad. Ricardo Pochtar (Barcelona: Lumen, 1993), 73-82.

⁵² *Ibid.*, 87-91.

⁵³ *Ibid.*, 91-5.

intenciones del autor modelo (no del empírico), y es ahí donde la investigación sobre la intención de la obra y del autor coinciden, en el sentido en que estos son los puntos virtuales a partir de los cuales se genera la conjetura. Pero además, la obra tiene un código cuyo propósito es generar un lector modelo que sienta las bases para que el lector empírico pueda acceder al texto, por lo que “más que parámetro para convalidar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que la constituye”⁵⁴. Es decir, existe una relación recíproca en la que texto, autor y destinatario están vinculados en una transacción entre la competencia del lector y tipo de competencia determinada por el texto.

Al extrapolar estas ideas al caso de la interpretación musical tenemos que la transmisión de la obra por medio del sistema de notación implica dos cosas: un compositor que, valiéndose de la notación, formula las características de un lector intérprete modelo, y un intérprete que completa el proceso cuando lleva a cabo la actualización sonora de la obra a partir de sus propias hipótesis sobre el compositor modelo, las cuales construye desde el contenido del texto. Sin embargo, en ocasiones las estrategias de transmisión del compositor no coinciden con las del intérprete, por lo que el uso del sistema de notación implica el establecimiento de marcas que permitan aclarar la interpretación. Esto quiere decir que la interpretación es una práctica de creación que se construye a partir de la forma en que las figuras empíricas de compositor e intérprete establecen una relación con los modelos planteados por el texto. En este sentido es necesario preguntarse cómo se construye la relación que permite al intérprete formular un compositor modelo mediante sus estrategias de escritura e interpretar las ideas musicales, es decir, realizar su labor dentro del campo.

El pianista y director Daniel Barenboim plantea que la capacidad de captar la sustancia de la música implica una búsqueda sin fin en la que las ideas que el texto contiene, en potencia infinitas, se reevalúan y se adaptan a nuevas realidades mediante una interpretación finita y dependiente del intérprete; para ello, es necesaria una realización física propia de manera estratégica más que tácita, es decir, el intérprete debe planear sus actos frente a los acontecimientos musicales en vez de sólo reaccionar a ellos. De esta forma las iniciativas

⁵⁴ Eco, *Los Límites de la Interpretación*, 41.

espontáneas que hacen personal la interpretación surgirán del conocimiento profundo de las estrategias compositivas de la obra y no del antojo personal⁵⁵.

Para Barenboim, la interpretación se da en términos de lo que él denomina libertad, pero que no corresponde a la liberación de la disciplina en favor del capricho sino a un proceso activo de autodeterminación a través de la reflexión que permite crear una consciencia clara de los deseos propios con el fin de dar forma a las ideas o acciones del individuo. Así, la exploración intelectual y la reevaluación de la posición propia son necesarias para la creación del subtexto que deriva de los diálogos con la partitura y permite captar la sustancia de la música y comprender su naturaleza en función del todo⁵⁶.

Ahora bien, la forma como el autor construye el texto, determina en gran parte la relación que el lector establece con él. Eco propone la distinción entre textos cerrados, los cuales tienen un perfil de lector claro y apuntan a estimular un efecto preciso, y textos abiertos, en los que el autor decide hasta qué punto vigilar la cooperación del lector: dónde suscitarla, dónde dirigirla y dónde dejarla libre, aunque cuidando que, por muchas que sean las posibles interpretaciones, unas repercutan sobre las otras para que no se excluyan sino que se refuercen. Así, la interpretación supone una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector que permite fijar ciertos límites, pues, aunque la cadena de interpretaciones pueda parecer infinita, el universo del discurso introduce una limitación en las estrategias y referentes del texto⁵⁷.

En la misma tónica Harnoncourt propone que hay dos principios fundamentales para la utilización de la notación: para representar la obra y para representar la ejecución. En la primera, la reproducción en detalle no es reconocible a partir de la notación mientras en la segunda aparece a manera de instrucciones interpretativas que intentan expresar su reproducción de la manera más exacta posible. Para Harnoncourt, el concepto de notación como representación de la ejecución es aplicable al repertorio escrito a partir de 1800 (con algunas excepciones como las tablaturas de los siglos XVI y XVII), mientras que en el repertorio anterior al siglo XIX la notación funciona como representación de la obra, y el

⁵⁵ Daniel Barenboim, *El sonido es vida. El poder de la música*. Trad. Dolors Udina (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008), 64-6.

⁵⁶ Barenboim, *El sonido es vida*, 54-64.

⁵⁷ Eco, *Lector in Fabula*, 82-5.

mayor problema que plantea este hecho es que los intérpretes no estamos educados para actuar conforme a esa diferencia⁵⁸. Aunque me parece que la división de Harnoncourt es algo tajante y deja de lado corrientes musicales que durante los siglos XX y XXI hacen un uso similar de la notación como obra, rescato su posición con respecto a la necesidad de preguntarse por la forma en que cada obra está notada y cómo podría ser su abordaje.

En este orden de ideas, y teniendo en cuenta que el texto da marcas que permiten definir su interpretación resulta necesario encauzar la semiosis ilimitada. Según Eco, dado que los seres humanos piensan en términos de identidad y semejanza, han introyectado el principio de que, desde cierto punto de vista y haciendo un esfuerzo, todo puede tener semejanza con todo, lo cual corresponde a una sobreestimación de la importancia de los indicios, que nace de la propensión a considerar los elementos más inmediatamente aparentes como significativos; pero en la vida cotidiana se ha hecho necesario distinguir entre las interpretaciones que son relevantes y las que son fortuitas o ilusorias⁵⁹.

Eco considera que no hay reglas que permitan identificar cuáles interpretaciones son mejores que otras, pero sí definir cuándo no son acertadas, idea que plantea con mayor laxitud el ejercicio interpretativo⁶⁰. Asimismo, Rosenblatt señala que es posible aceptar interpretaciones alternativas y de todos modos decidir que unas son más aceptables que otras debido precisamente a criterios compartidos, tácitos o subyacentes en un ambiente cultural que permiten alcanzar un consenso y, una vez se vuelven explícitos, sientan la base para el acuerdo o para el desacuerdo (que posibilita el cambio de interpretación, aceptación o revisión de criterios)⁶¹.

Ambos autores proponen una serie de criterios similares que permiten juzgar qué tan adecuada es la interpretación: Eco sugiere que un indicio puede considerarse signo de otra cosa cuando no puede explicarse de forma más económica y apunta a una única causa, no a causas diversas⁶²; Rosenblatt, por su parte, enuncia como criterios básicos que el propósito del acto de lectura o transacción total se tome en cuenta, que la interpretación no entre en

⁵⁸ Hay 38-53.

⁵⁹ Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, 56-63.

⁶⁰ *Ibid.*, 63-4.

⁶¹ Rosenblatt, "The transactional theory of reading and writing", 1384-6.

⁶² Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, 60-1.

contradicción ni proyecte significados que no puedan relacionarse con los signos, y que esté acorde a las estructuras de lo que se asume y comparte social, cultural, lingüística o retóricamente⁶³.

Es importante que me detenga en los criterios de economía planteados por Eco. El autor manifiesta que, si bien siempre se puede inventar un sistema que haga plausibles indicios de otro modo inconexos, en el caso de los textos existe una prueba conjetural que consiste en hallar la isotopía semántica pertinente, es decir su sistema de relaciones internas y los contextos que actualizan determinadas conexiones posibles y narcotizan otras, las cuales permiten suscitar muchas apuestas interpretativas, pero no todas las lecturas posibles⁶⁴.

2.5 Los niveles de cooperación textual

Para Eco, el acercamiento del lector al texto se da a partir de la actualización de las estructuras discursivas, en otras palabras, de la confrontación el texto con un complejo sistema de códigos y subcódigos dados por la lengua y por aquello a lo que ella remite por tradición cultural. Ahora bien, el texto plantea problemas referentes la expresión y el significado los cuales están determinados por la presión del contexto y por ello resulta muy complicado establecer una generalización sobre los procedimientos mediante los cuales el lector le adjudica un sentido específico. Sin embargo, el autor formula una serie de pasos cooperativos que no están necesariamente presentes en todo proceso de lectura en el mismo orden o importancia, pero que sí pueden formar parte de él⁶⁵. Considero que estos niveles son comparables a los procesos mediante los cuales el intérprete trabaja con una partitura y, en la segunda parte de esta investigación, explicaré de manera específica desde las obras cómo pueden ser análogos a los pasos de construcción de la interpretación.

El primero de ellos es el *diccionario básico*, y se refiere al momento en que el lector recurre al léxico localizando sus propiedades semánticas elementales para intentar relaciones provisionales a nivel sintáctico (por ejemplo nombres que introducen sujetos o verbos que

⁶³ Rosenblatt, "The transactional theory of reading and writing", 1386.

⁶⁴ Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, 74-6.

⁶⁵ Eco, *Lector in Fabula*, 109-121.

sugieren acciones)⁶⁶. A este nivel funcionan los postulados de significación mínimos, pues, al no haber elegido aún un universo del discurso, la cadena de representaciones que éste evoca puede ser muy amplia dado que el lector no ha decidido todavía qué propiedades debe actualizar. En el plano musical, este paso es comparable con la primera lectura de la partitura, en la que el intérprete descifra la notación y establece qué tan sujetos a diferentes lecturas se encuentran sus parámetros interpretativos, pero en la que aún no toma decisiones sobre su actualización sonora, dado que todavía no ha hecho un análisis más profundo ni tomado una postura clara de interpretación.

Los siguientes niveles tienen que ver con la desambiguación de los problemas planteados por el texto. Para empezar, el autor plantea las *reglas de correferencia* que desambiguan expresiones deícticas (relacionadas con la función gramatical) o anafóricas (que remiten a un antecedente y adquieren sentido por su relación con él)⁶⁷ y que considero semejantes a la forma en que las características propias de la obra, como sus aspectos armónico, melódico, métrico y textural, determinan el abordaje de ciertos problemas: por ejemplo, cuando se plantea determinado fraseo que acentúa las notas estructurales de la armonía, cuando se elige resaltar las apariciones del sujeto de una fuga con el fin de resaltar su importancia dentro de la textura, o cuando, dentro de una única línea melódica, se elige resaltar la polifonía oculta que crean los cambios de registro, dinámica y articulación.

También se refiere a las *selecciones contextuales y circunstanciales* que introducen el texto dentro de la competencia intertextual o evocación textos precedentes⁶⁸, nivel que, en la música, puede ser similar a plantear una relatividad de las marcas dinámicas o de articulación en función del contexto en el que se esté interpretando, por ejemplo, entender que un *piano* significará una cosa dentro del contexto orquestal, otra en música de cámara y una diferente en el repertorio solista.

⁶⁶ Eco pone como ejemplo al leer el cuento de la Princesa Blancanieves, la palabra <<princesa>> refiere al lector un personaje que corresponde a una <<mujer>> y por lo tanto a un <<ser vivo, humano, femenino>>, en el cual existen otras propiedades sintéticas como las biológicas o culturales.

⁶⁷ Mediante este proceso, por ejemplo, si después de referirse a <<Blancanieves>>, se dice <<ella era muy hermosa>>, el lector entenderá que <<ella>> se refiere al sujeto femenino al que se aludió anteriormente.

⁶⁸ Por ejemplo, suponer que dentro de un contexto teológico la palabra <<verbo>> no se refiere a la categoría gramatical sino a la segunda persona de la Trinidad, es evocar el uso de esa palabra en textos precedentes.

Asimismo expone la *hipercodificación retórica y estilística* que permite al lector decodificar por referencia a un saber colectivo una serie de expresiones establecidas por la tradición retórica⁶⁹. Este nivel se relaciona con el conocimiento de las cuestiones de estilo y los planteamientos de los compositores y tratadistas acerca de los problemas de la interpretación; por ejemplo, el patrón de corchea dos semicorcheas precedido por una *apoggiatura* suele ejecutarse como un grupo de cuatro semicorcheas en la música del siglo XVIII pero no en la posterior, lo que implica que el mismo ornamento se interpreta de diferente manera dependiendo del momento histórico en el que la obra se encuentre enmarcada.

Posteriormente, el autor explica las *inferencias basadas en cuadros comunes*, formuladas al respecto de acciones o cuadros que no se describen explícitamente pero que se entienden gracias a la selección de un encuadre guardado dentro de la memoria, que es recordado y ajustado a la realidad⁷⁰. Este nivel es semejante a aquellas inferencias derivadas de la experiencia en la práctica interpretativa, como el tener presentes los cambios dinámicos, tímbricos o de afinación que se producen, por ejemplo, al utilizar ciertas técnicas extendidas y ajustarse a ellos, aunque no esté explicitado en la partitura: el uso de armónicos en caso de la flauta, por ejemplo, implica cambios dinámicos, de afinación y tímbricos que deben ser tenidos en cuenta para introducirse dentro del discurso de manera orgánica.

Del mismo modo, se refiere a las *inferencias basadas en cuadros intertextuales*, que permiten abordar el texto desde la experiencia con otros textos, abarcando los sistemas semióticos con los que el lector está familiarizado y que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido⁷¹. En el ámbito musical, estas inferencias se pueden comparar con las que un intérprete hace a partir de su conocimiento de otras obras similares y que predispone su

⁶⁹ Por ejemplo, el entender la expresión <<había una vez>> como una señal de que los acontecimientos corresponden a una época no histórica e indefinida, no deben tomarse como reales y corresponden a una historia ficticia con fines de entretenimiento.

⁷⁰ El autor pone como ejemplo un fragmento del cuento *Un drame bien parisien* en el que los personajes, Raoul y Marguerite, están discutiendo; en el momento en que Raoul persigue a Marguerite, el texto dice: “la mano levantada...” el lector entonces entiende que la mano ha sido levantada para golpear a Marguerite y no, por ejemplo, para participar en una votación, inferencia basada en un cuadro preestablecido que el lector entiende como “discusión violenta”.

⁷¹ El autor propone, a nivel general, tres tipos de cuadros intertextuales: las *fábulas prefabricadas* (esquemas normales de la novela policíaca o de los cuentos populares, es decir, normas de género), los *cuadros-motivo* (como la “muchacha perseguida”, que implica actores: un seductor, una muchacha; secuencias de acciones: seducción, captura, tortura; y marcos: un castillo tenebroso; pero que, sin embargo, no imponen una sucesión rígida de acontecimientos) y por último los *cuadros situacionales* (como los duelos de las películas del Oeste, que imponen restricciones al desarrollo de la historia, pero pueden combinarse para producir diversas historias).

postura interpretativa en referencia a ellas. Por ejemplo, el reconocer que dentro de una forma Sonata habrá cierta estructura con ciertas áreas tonales y cadencias que deban resaltarse, basado en su experiencia con otras formas Sonata.

Por último, la *hipercodificación ideológica*, que permite al lector aproximarse al texto desde una perspectiva ideológica personal y que interviene en la actualización de los niveles semánticos más profundos⁷². En el ámbito musical, este paso es equiparable a cómo las diferentes posturas de actualización de las obras determinan la interpretación; por ejemplo, será más probable que un intérprete adscrito a la corriente de interpretación históricamente informada ejecute las obras en instrumentos de la época y siguiendo ciertas convenciones establecidas por su campo, a que lo haga un intérprete que considere más importante la actualización de la música con el fin de acercarla a sus contemporáneos y que tal vez esté influenciada por géneros como el rock o el jazz.

2.6 La escritura como condición posibilidad para la interpretación

Tras esta revisión considero que el sistema de notación musical puede plantearse como una representación a partir de la cual puede ser entendida la posibilidad de interpretación. En el caso de la escritura literaria, Eco expresa que el texto vive de la plusvalía de sentido que el lector introduce en él, porque, una vez se pasa de la didáctica a la estética, se abre al lector la posibilidad de una iniciativa interpretativa (aunque con un margen de univocidad) que requiere tanto de su existencia como de su cooperación⁷³.

En el caso de la notación musical, como señala Krausz, el no reconocer que las obras permiten multiplicidad de interpretaciones ideales violenta la práctica interpretativa dado que, al admitir que la partitura no especifica completamente todos los aspectos pertinentes de la

⁷² Eco utiliza como ejemplo la interpretación de las cartas de Aldo Moro (líder de la Democracia Cristiana italiana, quien fue secuestrado y asesinado por las Brigadas Rojas en 1978) durante su cautiverio. Según el autor, si se tienen en cuenta las reglas conversacionales comunes, Moro está pidiendo un intercambio de prisioneros; sin embargo, la prensa puso en tela de juicio tanto la autoría de Moro, como lo que realmente quería decir (Eco, 94). Para Eco, la decisión acerca del sujeto de enunciación dependió de la ideología de los intérpretes: quienes creían que el Estado no debía negociar con las Brigadas Rojas consideraron que Moro no habría podido sugerir una solución contraria a los planes del Estado, por otro lado, quienes abogaban por esa negociación, consideraron que ésta era una opinión razonable, atribuible a un hombre razonable, asimismo, hubo quienes decidieron que, si bien Moro era el sujeto de enunciación, había escrito su mensaje en código para dar a entender el lugar de su cautiverio.

⁷³ Eco, *Lector in Fabula*, 76.

interpretación, habría que aceptar que hay laxitud entre lo notado y lo que cada intérprete extrae de ello, y por lo tanto que es necesaria una lectura más allá del propio texto que amplía el margen de relación entre lo que está escrito y lo que se puede interpretar⁷⁴. La pregunta que surge a partir de ahí tiene que ver con la distinción entre lo admisible y lo inadmisibile en esta visión múltiple, pero como ya lo expuse, es un asunto que no depende solamente de la partitura, sino en el que también entran en juego elementos contextuales de la obra (como el estilo y la práctica interpretativa), así como referentes a la individualidad del intérprete (el gusto y la musicalidad, por ejemplo).

Así, como propone Mantel, en el trabajo artístico se dispone de una cantidad limitada de parámetros (ritmo, dinámica, articulación, *tempo* y timbre entre los más importantes), pero dentro de cada uno de ellos se dispone de una posibilidad de elección casi ilimitada de grados y matices, los cuales se definen a partir de la experiencia individual dentro de un continuo proceso de aprendizaje, propuesto por el autor de la siguiente manera: “Una partitura no puede interpretarse. Primero hay que leerla correctamente y después describirla de diversas maneras. De este modo puede desarrollarse la idea de una configuración. Esta idea es lo que puede interpretarse.”⁷⁵

En conclusión, la notación musical es condición de posibilidad para la interpretación dentro de la música académica occidental dado que sólo mediante el uso y conocimiento del sistema es posible plantear un texto que expone ideas determinadas al intérprete modelo, pero que permite al intérprete empírico tomar decisiones sobre la actualización sonora de cada uno de sus parámetros. De esta forma, la notación hace posible una partitura dada al intérprete para que la lea en una ejecución y posteriormente genere preguntas y respuestas sobre cómo se relacionan sus diferentes parámetros, por último, esta interpretación es expresada durante la actualización sonora que, además de la lectura, requiere otras cualidades como el dominio técnico y la experiencia como ejecutante. Así pues, sólo al conocer el funcionamiento del código es posible la interpretación, y sólo la cualidad de indeterminación del sistema de notación permite la individualidad del sujeto intérprete.

⁷⁴ Krausz, “Rightness and Reason in Musical Interpretation”, 75, 86-7.

⁷⁵ Mantel, *Interpretación. Del texto al sonido*, 36.

Parte II

La construcción de la interpretación

Introducción

Llegados a este punto, hemos visto cómo la construcción del sujeto intérprete musical se dio a partir de su relación con un texto que, por su cualidad de indeterminación, es condición de posibilidad para interpretación. A continuación abordaré el problema de la actualización sonora de las obras desde de lo que me refiere la notación musical. De esta forma explicaré el proceso de construcción de mis propuestas de interpretación, específicamente la aproximación a aquellos parámetros interpretativos de las obras cuyo significado está abierto múltiples lecturas, así como los criterios bajo los cuales tomé las decisiones referentes a los problemas que me planteó la notación de cada una de ellas.

Para comenzar, considero necesario mencionar que las ideas que plantean Quantz y Berio con respecto a la interpretación son producto de la constitución del intérprete lector revisada en los capítulos 1 y 2, en tanto ambos, desde su posición de compositores e intérpretes, reflexionaron sobre el hecho de que éste debe aproximarse a las obras desde un ejercicio de análisis crítico que le permita ser consciente de las posibles lecturas que expresa la notación y de su papel creativo en la construcción de la música. Ambos tratan, por tanto, el tema de la consciencia, la crítica y las posibilidades del sujeto y de la obra.

La idea del sujeto único y autónomo es ampliamente desarrollada por Quantz en su tratado. Su detallada serie de caracterizaciones sobre el tipo de persona que es apta para dedicarse a la música da a entender que cada individuo es diferente por naturaleza; por otro lado, la importancia que confiere a la formación consciente del contexto en el que está inmerso y al deseo de aprender y progresar por sí mismo, son factores referentes al papel activo que tiene el músico dentro de su propia construcción¹.

Primero se refiere al talento innato, pero no como habilidad técnica, sino desde la razón y la sensibilidad. En ese orden de ideas, plantea claramente la diferencia entre *Geschickter*

¹ Johann Joachim Quantz, *On playing the flute the classic of baroque music instruction (1752)*, Trad. Edward R. Reilly. (London: Faber and Faber, 2001), 11-27.

Musikus (músico hábil) que correspondería al instrumentista y *Gelehrter Musikus* (músico instruido) más relacionado con el plano de la composición; para Quantz, el compositor debe tener un espíritu animado, un alma capaz de expresar sentimientos tiernos y una imaginación inventiva; sin embargo señala que también es necesaria la racionalización plasmada en características como el juicio y el discernimiento, la buena memoria, el buen oído y el ojo agudo y veloz, todo dentro una mente receptiva que comprenda rápido y conjugue emoción y razón. Los instrumentistas, por otro lado, requieren ciertas características físicas que se resumen en un cuerpo sano y con resistencia para el esfuerzo que supone ejecutar un instrumento².

La distinción de las capacidades de los músicos sugerida por Quantz podría llevar a pensar que consideraba la composición en una esfera más elevada que la interpretación, sin embargo, al revisar las ideas que posteriormente expone sobre las consideraciones para interpretar, y teniendo en cuenta que en esta época estos papeles no estaban tan claramente delimitados, es posible inferir que se refiere a la diferencia entre un músico integral y un ejecutante promedio. Es notorio entonces que para el autor la diferencia no radica en el desarrollo de la técnica instrumental sino en el hecho de que la madurez del talento sólo se consigue por vías de un ejercicio intelectual consciente:

Porque todo lo que en música es hecho sin reflexión y deliberación, y simplemente como si fuera un pasatiempo, no tiene beneficio. El esfuerzo basado en amor ardiente y entusiasmo insaciable por la música debe estar unido a la indagación constante y diligente, y la reflexión madura³.

Con esta afirmación queda clara su postura sobre el hecho de que la música requiere una racionalización que permita entender cada pieza como una herramienta no sólo para el desarrollo técnico sino también para entrenar el discernimiento, lo cual implica que no se puede depender sólo de la habilidad técnica para acercarse a las obras.

² *Íbid.*, 11-14.

³ Traducción propia del texto en inglés: “For everything in music that is done without reflection and deliberation, and simply, as it were, as a pastime, is without profit. Industry found upon ardent love and insatiable enthusiasm for music must be united with constant and diligent inquiry, and mature reflection and examination.” *Íbid.*, 19.

Los temas del gusto y el estilo como elementos que constituyen la interpretación son bastante recurrentes dentro del discurso de Quantz pues los considera fundamentales para la comunicación de la obra. Es por esto que el compositor recalca la importancia de la búsqueda de guías que permitan desarrollarlos, las cuales se encuentran en los maestros, en la escucha de los colegas músicos y en el conocimiento de la ciencia, la filosofía y la cultura en general.

En primer lugar, Quantz subraya la importancia de los maestros, en tanto ellos serán el principal ejemplo para el desarrollo de la habilidad innata del intérprete y la construcción de un entendimiento sólido. Por ello sostiene que es imprescindible escoger como maestro a un músico instruido que sobre todo sea capaz de explicar lo que hace, pues esto refleja que sus habilidades han pasado por un estado de reflexión y crítica, es decir por la razón⁴.

Además, Quantz considera que la escucha de buenos intérpretes es fundamental para la construcción del buen gusto y el juicio, pues mucho del conocimiento al respecto se adquiere estando inmerso dentro del contexto específico; no obstante, no basta con la simple contemplación de la práctica de ejecución sino que también es necesario reflexionar sobre lo que se escucha⁵.

Por último, el autor hace énfasis en la importancia de tener consciencia otras áreas del conocimiento y la manera en la que éstas afectan al ejercicio musical:

Quienquiera que sea consciente de cuánta influencia tienen las matemáticas y otras ciencias relacionadas como la filosofía, la poesía y la oratoria sobre la música, tendrá que reconocer no sólo que la música tiene un mayor alcance del que muchos se imaginan, sino también que la evidente falta de conocimiento de las ciencias mencionadas entre la mayoría de músicos profesionales es un gran obstáculo para su mayor avance, y la razón por la cual la música no ha sido llevada a un estado de perfección mayor⁶.

Con esta afirmación Quantz no sólo establece que éste es un requisito necesario para la formación del músico, sino también que la carencia de interés en cultivar un conocimiento

⁴ *Íbid.*, 15-7.

⁵ *Íbid.*, 18, 115-6.

⁶ Traducción propia del texto en inglés: “Whoever is aware of how much influence mathematics and the other related sciences, such as philosophy, poetry, and oratory, have upon music, will have to own not only that music has a greater compass than many imagine, but also that the evident lack of knowledge about the above-mentioned sciences among the majority of professional musicians is a great obstacle to their further advancement, and the reason why music has no yet been brought to a more perfect state.” *Íbid.*, 25.

más amplio sobre el mundo es un obstáculo para el desarrollo del arte, y por lo tanto, culpable de la falta de calidad del ejercicio musical. De esta forma propone al músico como un sujeto crítico y consciente de su trabajo, de las posibilidades de la obra, y de su contexto.

Ahora bien, dos siglos después, en una entrevista realizada por Rossana Dalmonte, Berio expuso sus ideas sobre el tipo de intérprete que requería su obra, específicamente sus *Sequenzas*. Según el compositor, hay algunos elementos unificadores en este ciclo de composiciones y el primero de ellos es el virtuosismo, el cual plantea no desde la visión tradicional que se refiere la habilidad técnica, sino desde una perspectiva más amplia al considerarlo como una suerte de conflicto o tensión entre idea la musical y el instrumento, el concepto y la sustancia musical, y la perspectiva histórica que relaciona la creatividad en el pasado y el presente⁷.

Así, pues, entiende el virtuosismo tanto desde la preocupación por la técnica y los gestos propios del instrumento como desde la tensión que generan la novedad y complejidad del pensamiento musical y sus dimensiones expresivas, en sus propias palabras:

Mis *Sequenzas* están escritas para este tipo de intérprete (no tengo el interés o la paciencia para los especialistas en música contemporánea) para quien el virtuosismo es, en primer lugar, un virtuosismo de consciencia⁸.

En este orden de ideas, se puede leer en las ideas de Berio la necesidad de dar a conocer la trascendencia del entendimiento profundo de la obra y la participación activa e inteligente del sujeto intérprete en la construcción de un plan interpretativo.

A partir de estas afirmaciones es posible inferir que el discurso musical de las *Sequenzas* es bastante complejo. Según Janet K. Halfyard, esta complejidad responde, más que al tipo de notación no convencional, a un carácter teatral del discurso que se ve evidenciado en el uso de las piezas como escenarios dramáticos en los cuales hay presencia simbólica de una suerte de personajes o estados de ánimo, representados por materiales contrastantes yuxtapuestos o

⁷ Luciano Berio, *Intervista sulla musica a cura di Rossana Dalmonte*, (Roma: Laterza, 1981), 97-8.

⁸ Traducción propia del texto original: “Le mie *Sequenze* sono scritte, sempre, per questo tipo di interprete (non ho interesse né pazienza per gli *specialisti* di musica contemporanea) il qui virtuosismo é, innazi tutto, un virtuosismo di consapevolezza.” *Íbid.*, 98.

interpolados, así como en la inclusión de comportamientos que parecen estar más allá de las acciones usuales de tocar un determinado instrumento⁹.

Esta estructuración de los materiales musicales no sólo exige al intérprete una destreza técnica muy elevada, sino también una claridad absoluta sobre la estructura de su discurso y lo que éste puede producir en el oyente. De esta forma, todas las *Sequenzas* comparten la idea de teatro de acción al poner al intérprete en un papel central durante la ejecución mediante la ruptura con la expectativa de cómo éste se comporta (pues los gestos musicales extraños causan que se mueva de formas no anticipadas) y cómo suena el instrumento (debido a los gestos físicos inusuales que hacen que suene extraño). Así, las *Sequenzas* exigen, para Berio, una separación de la idea tradicional del virtuoso que utilizaba la obra como vehículo para su propio arte y demandan un intérprete integral, con habilidad técnica suficiente, pero que busque también expresar la naturaleza y coherencia interna de la obra¹⁰.

Tras esta revisión, es posible concluir que ambos compositores plantean un tipo de intérprete capaz de someter los textos musicales y aquello que le refieren a un análisis crítico de las posibilidades interpretativas que le plantean. Esta noción de intérprete puede relacionarse fácilmente con lo expuesto en los capítulos precedentes pues está fundamentada en el hecho de que la interpretación supone una relación entre el sujeto y el texto, la cual, como ha sido expresado hasta el momento, es parte del proceso histórico de los lenguajes escritos, entre los que se incluye el desarrollo de la notación musical.

⁹ Janet K. Halfyard, "Provoking Acts: The Theatre of Berio's *Sequenzas*", en *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Coord. Janet K. Halfyard, (Gran Bretaña: T.J. Internaonal Ltd, 2007), 99-100.

¹⁰ *Ibid.*, 110-6.

3. La Sonata QV 1:161 en Si bemol mayor de Johann Joachim Quantz

Esta Sonata forma parte de la gran cantidad de obras que el compositor escribió para los conciertos privados que Federico el Grande de Prusia (1712-1786) ofrecía en su corte, en los que el propio rey era el intérprete¹ y debe haber sido compuesta alrededor de 1750². Consta de tres movimientos, con la estructura rápido-lento-rápido: *Allegro di molto*, *Affettuoso* y *Vivace*.

En aras del acercamiento a la escritura musical original de la obra, la edición utilizada en esta investigación corresponde a una versión manuscrita, editada y comentada por la flautista Rachel Brown³. Esta decisión plantea un problema pues en las partituras de la época la lectura de algunas convenciones no coincide completamente con la actual, por lo tanto, incluso para acceder al texto en el nivel de *diccionario básico* es necesario conocer estas divergencias.

En las *Performance Notes* Brown comenta estas diferencias. En primer lugar, las partes de flauta y continuo aparecen juntas con el fin de que el flautista sea consciente del funcionamiento armónico de la obra en detalle y pueda ejecutar convenciones estilísticas, como por ejemplo resolver las disonancias con un acento y un *diminuendo*. Por otro lado, el tratamiento de las alteraciones accidentales es diferente, pues éstas sólo alteran la nota a la cual son añadidas, sin afectar su repetición en el mismo compás (ver ej. 1, en donde el becuadro que altera el primer Mi bemol del compás, no altera el segundo), asimismo, es común la omisión de trinos y ornamentos que, por contexto armónico, deberían incluirse.

Por último, Brown advierte que signos como los silencios con puntillo y las notas con doble puntillo no se habían adoptado completamente. El tema de los ritmos con puntillo es fundamental pues, según la autora, estos solían ser atresillados dentro de la práctica de la

¹ Rachel Brown, "Performance notes", en *Quantz Flute Sonatas Vol.1 Urtext Edition* (Londres: Uppernote Publications, 2010), 49.

² Meike Ten Brink, "Booklet Notes". Trad. al inglés de David Stevens, en *Johann Joachim Quantz (1697-1773). Flute Sonatas Nos 272-277* (Canada: Naxos, 2006) CD.

³ En esta edición se recogieron 6 sonatas, cada una de las cuales se conserva en dos copias en los edificios del palacio de Federico el Grande de Prusia. Éstas hacen parte de dos colecciones marcadas como *pour Sans Souçi*, *pour le nouveau Palais* o simplemente *pour Potsdam*. Brown reprodujo los manuscritos *Sans Souçi* y también incluyó las partes Urtext en notación moderna que representan las fuentes *Potsdam* para la flauta y el continuo, y en ellas se mantienen muchas de las características de la notación original.

época, sin embargo, el énfasis dado por Quantz a la importancia de su claridad podría incluso justificar el tocarlos con doble puntillo. Existen además otras diferencias, como el hecho de que las agrupaciones de tres notas correspondan a tresillos, aunque no se señalen como tal añadiendo el 3 bajo la figura, o que el ritmo de *roulades* de notas cortas al final del compás no esté del todo definido y sea igual de válido interpretarlo como tresillos que como treintaidosavos, (ver ej. 2)⁴.



Ej. 1. Quantz, Sonata QV 161, *Allegro di molto*, c. 68



Ej. 2. Quantz, Sonata QV 161, *Affetuoso*, c.36

Ahora bien, una vez expuestas estas consideraciones, es posible iniciar la lectura desde el *diccionario básico*⁵ y determinar a qué remiten los signos del texto, para luego definir en qué medida proponen múltiples lecturas y precisar qué propiedades deben actualizarse dentro de un universo de discurso.

3.1 El texto y la posibilidad de múltiples lecturas

En la Sonata, Quantz establece claramente la métrica, las alturas y el ritmo, sin embargo, otros parámetros como la dinámica, la articulación y el *tempo*, se prestan a múltiples posibilidades de lectura:

El único movimiento que incluye marcas dinámicas es el primero, y sólo se indica *f* o *p* en pasajes en los que el material melódico se repite de manera literal.

La articulación, aunque más específica, se limita a ligaduras y algunas marcas de *stacatto*, pero se encuentra totalmente ausente en los pasajes de dieciseisavos del primer movimiento, cuya construcción sugiere líneas polifónicas en las cuales debería existir una jerarquía que

⁴ Brown, "Performance notes", 49-50.

⁵ Véase capítulo 2, apartado 2.5 Los niveles de cooperación textual.

puede expresarse mediante la dicción de las notas. La articulación entendida como fraseo es también ambigua en repetidas ocasiones debido a la gran cantidad de elisiones, en especial en el primer movimiento.

Quantz expresa el *tempo* en palabras que, si bien tienen un margen acotado de interpretación, permiten distintas lecturas; por otro lado, posibles variaciones de pulso como *ritardandi*, *accelerandi* y cesuras, no se encuentran señaladas.

Existen marcas de ornamentos y trinos, sin embargo, estos se omiten en los puntos más usuales, como los trinos y *roulades* de las cadencias finales. Asimismo, el segundo movimiento, compuesto principalmente de valores largos (cuartos y medios) debería, según la usanza, ser ornamentado, así como las repeticiones del tercer movimiento.

Por último, dado que estoy interpretando la Sonata en un instrumento moderno, la cuestión sobre la naturaleza física del Traverso (su timbre, sus posibilidades dinámicas) representa también una variable que permite múltiples interpretaciones de la obra.

3.2 Las decisiones interpretativas

Con el fin de llevar a cabo la *hipercodificación retórica y estilística* es necesario establecer un universo de discurso a partir del contexto estético de la obra. Quantz estaba completamente consciente de los problemas de interpretación y con el fin de exponer sus consideraciones al respecto escribió en 1752 el tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*⁶. En él hace evidente su preocupación por el desarrollo instrumental, la técnica y las posibilidades sonoras, de la interpretación en general y de la flauta en particular, y, como señala el musicólogo David Lasocki, resulta muy útil dado que, al ser Quantz compositor y también intérprete, sus prescripciones se pueden analizar dentro del ejercicio propiamente interpretativo⁷. Como señalé en el primer capítulo, este texto es resultado del alcance que la Ilustración estaba teniendo dentro de los campos artísticos, entre

⁶ Johann Joachim Quantz, *On playing the flute. The classic of baroque music instruction (1752)*, Trad. Edward R. Reilly. (Londres: Faber and Faber, 2001).

⁷ David Lasocki, "Quantz and the Passions: Theory and Practice", *Early Music Vol 6 No.4* (octubre 1978): 557. <http://www.jstor.org/stable/3125754>.

ellos el de la música, lo que quiere decir que no sólo es testimonio de una práctica sino también del pensamiento de una época.

Quantz plantea una estrecha relación entre la interpretación musical y la retórica pues ambos tipos de discurso requieren de una preparación para la ejecución final de sus producciones en la que tanto el intérprete como el orador deben despertar o calmar las pasiones de su audiencia, transportándola a través de una gama de distintos sentimientos⁸.

Señala también que así como el efecto de la obra varía según el tipo de oyente, los discursos retóricos y las interpretaciones son distintas dependiendo del sujeto que los lleve a cabo, pues cada uno da significado al texto desde su propio entendimiento; así Quantz expresa la condición de individualidad que encuentra en la naturaleza de la música. Sin embargo, advierte que el buen efecto de una obra depende tanto del intérprete como del compositor, por lo que sus intenciones deberían conjugarse, y para ello se requiere sensibilidad por el buen gusto y conocimiento de las reglas de composición y armonía que permiten entender la función y la relación de las notas y gestos musicales; por ejemplo: saber cómo se preparan y resuelven correctamente las disonancias, permite enfatizar sus apariciones y por lo tanto hacerlas más efectivas⁹.

Para ampliar la noción de interpretación como discurso, Quantz plantea una serie de características que debe tener un buen orador y las transfiere a un buen intérprete: primero, el orador necesita una voz audible, clara y uniforme, lo que es equivalente a la entonación correcta y la belleza en el sonido; asimismo, la perfecta pronunciación y conocimiento del discurso corresponden a la articulación clara de las ideas musicales, por un lado separando claramente un gesto de otro y, por otro, cuidando el ritmo y moldeándolo de acuerdo a la función que tiene cada nota. Por ejemplo, sugiere que cada inicio de una nueva idea musical debe estar separado del final de la anterior con un pequeño silencio o cesura, y que las notas estructurales (que suelen estar en los tiempos fuertes del compás) deben tocarse un poco más largas, en especial en *tempos* lentos cuando corresponden a valores pequeños.

Por último, todo buen orador debe evitar la monotonía y variar la velocidad y el volumen o intensidad de su discurso con el fin de enfatizar ciertas palabras importantes, o modificar las

⁸ Quantz, *On playing the flute*, 119.

⁹ *Ibid.*, 119-22.

inflexiones para expresar distintos sentimientos que mantengan la atención y el interés del público. Asimismo, debe dirigirse al exterior, y por lo tanto adaptarse no sólo al discurso y al público, sino también al espacio en el cual debe hablar¹⁰. Por su parte, el intérprete no debe externar la sensación de dificultad sino guardar la compostura con el fin de que su interpretación sea fluida y no existan emociones externas que alteren la recepción del mensaje; también debe variar buscando permanentemente contrastes similares a la relación luz-sombra, pero no de forma arbitraria sino en los momentos pertinentes y de manera coherente con el texto musical, es decir que no sólo se debe desarrollar la habilidad para la variación, sino también la de discernir cuándo hacerlo¹¹.

Uno de los temas más importantes para el compositor es el de las pasiones y su relación con el ejercicio discursivo del intérprete, que considera siempre pensado en función del público. Para Lasocki, es curioso que la literatura actual sobre los siglos XVII y XVIII trate temas como los ornamentos, el ritmo y la realización del bajo continuo, pero olvide el fraseo, la articulación, y la estética como elementos de estudio, pues aunque se conozca la doctrina de los afectos o pasiones, ésta no se relaciona directamente con interpretación, ni se define exactamente su concepto, por lo tanto se desconoce la estética que crea consciencia y da nuevas perspectivas a la interpretación. Es importante anotar que la idea de Quantz de pasiones cambiantes lo distingue de la práctica del barroco tardío en la que una obra estaba pensada para expresar una sola pasión, y lo enmarca dentro de los estilos *empfindsamkeit* y galante, en los que se buscaba dinamismo en la transición de sentimientos¹².

Se debe aclarar que las pasiones respondían a convenciones construidas para entenderse como universales dentro de la práctica, no a sentimientos individuales, por lo que, distintas

¹⁰ *Íbid.*, 119.

¹¹ *Íbid.*, 122-8. Adicionalmente, Quantz da una serie de recomendaciones referentes a la percepción de la música en congruencia con la noción de discurso como una actividad dirigida hacia el exterior, en las que advierte que durante la interpretación debe tenerse en cuenta tanto el espacio donde se ejecuta como la audiencia a la que va dirigida. Así, sugiere, por ejemplo, afinar un poco más bajo en lugares calientes y teniendo en cuenta la tonalidad (lo que deriva de la física de la construcción del instrumento), o tocar más lento en escenarios con mucha resonancia con el fin de que no se enturbie el resultado sonoro, pues al ralentizar el ritmo armónico es posible recibir las ideas de manera más clara. Además recomienda que, cuando la audiencia es amateur, debe evitarse tocar en tonalidades muy difíciles de afinar, dado que pueden causar incomodidad si no se conoce la naturaleza acústica del instrumento, así como tocar las piezas lentas un poco más rápido con el fin de evitar la pérdida de concentración y por ende el aburrimiento. Por último, aconseja no desplegar todas las habilidades que se tienen al mismo tiempo, sino mantener algunas en reserva para poder dar sorpresas al público más adelante. Anheló de crear condiciones ideales que minimizaran las variables. *Íbid.*, 196-204.

¹² Lasocki, "Quantz and the Passions: Theory and Practice", 556-7.

a la emoción, eran reacciones que el público manifestaba frente a un objeto o estímulo y constituían el principal objetivo de la música y la poesía. Así pues, se pensaban para ser representadas de alguna manera identificable, por lo que es muy común encontrar gran cantidad de listas dentro de los tratados que permiten identificarlas en la música.

Según Lasocki, la lista de Quantz es mucho más corta que la de sus contemporáneos, tal vez por considerar que la flauta tenía ciertas limitaciones que la hacían más apta para lo melancólico y *cantabile*¹³. No obstante, en ella sí se encuentran pasiones claramente distinguibles y el compositor propone cuatro elementos que ayudan a percibir el sentimiento principal de una obra: tonalidad, tamaño y articulación de los intervalos de la melodía, consonancias y disonancias, y *tempo* marcado. Las descripciones sobre estos aspectos son muy claras, excepto cuando se refiere al uso de consonancias y disonancias, pues se limita a señalar que las disonancias perturban la paz y tranquilidad que proveen las consonancias, sin especificar qué grado de disonancia corresponde a qué pasión¹⁴.

Lasocki realiza un ejercicio muy interesante de análisis de los elementos que expresan ciertas pasiones con la Trio Sonata en Do mayor para flauta de pico, traverso y continuo que haré extensivo a la Sonata QV 1:161. El autor argumenta que el análisis que propone da nuevas luces a la interpretación en la medida en que concientiza sobre ciertas sutilezas melódicas ajenas al oído actual y plantea como punto de foco esencial la preocupación por la articulación y el efecto de las ornamentaciones en la armonía¹⁵.

Quantz escribió su Sonata en Si bemol mayor, lo cual sugiere un carácter específico. Según el compositor, las tonalidades mayores expresan alegría, audacia, energía, seriedad o sublimidad, mientras las tonalidades menores se acercan más a lo placentero, melancólico y tierno, aunque con excepciones, por lo que es necesario remitirse a otros elementos que lo aclaran¹⁶.

¹³ Quantz enumera, a nivel general, lo alegre, lo atrevido, lo serio, lo sublime, lo placentero, lo melancólico o tierno y lo patético. Quantz, *On playing the flute*, 125; Lasocki “Quantz and the Passions: Theory and Practice”, 558-9.

¹⁴ Lasocki, “Quantz and the Passions: Theory and Practice”, 558-60.

¹⁵ *Ibid.*, 60-5.

¹⁶ Quantz, *On playing the flute*, 125.

El primer movimiento consta de tres tipos de materiales melódico-rítmicos que he dividido en dos grupos: el primero dos medios y ritmos lombardos (ver ej. 3) relacionados con lo sublime y el segundo dieciseisavos (ver ej. 4) que expresan lo alegre y vivaz; dentro de este último grupo es necesario distinguir entre los movimientos conjuntos y continuos, y los que expresan polifonía en varios planos de voces, con el fin de destacar esta diferencia mediante la articulación y la agrupación melódica.



Ej. 3. Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c. 1-3



Ej. 4 Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c. 13-14

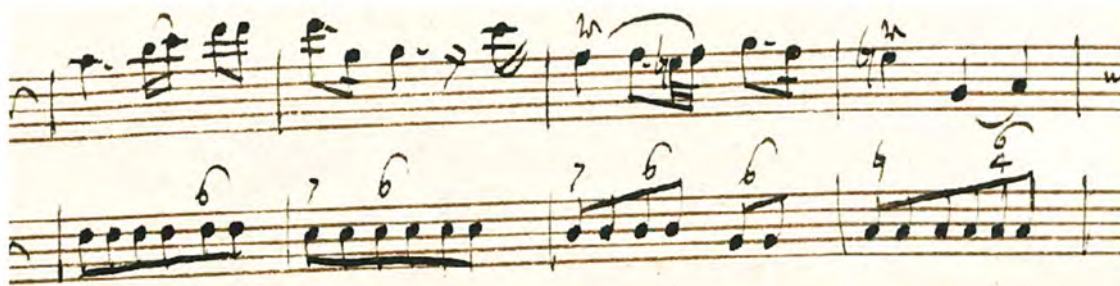
A partir de esta observación considero que en el primer movimiento predominan lo sublime y lo alegre, y deben ser contrastados claramente de alguna manera. Según el compositor, lo sublime (que encuentro manifiesto en el primer grupo) se expresa al sostener las notas largas y atacar de manera aguda, clara y enérgica los ritmos con puntillo. Por otro lado, la alegría reflejada en los pasajes rápidos que se mueven por grados conjuntos y saltos, se expresa con articulación viva y liviana. Es importante anotar que, si bien hay un paso por la tonalidad de Do menor, el hecho de que sea precisamente una reexposición del material básico (que expresa lo sublime), permite mantenerlo dentro del mismo carácter.

El tercer movimiento se comporta de manera similar, aunque considero que la métrica ternaria y el énfasis sobre el segundo tiempo del compás lo acercan a la danza. Uno de sus materiales básicos es un diseño rítmico de notas cortas que desembocan a una más larga, lo cual, según el compositor, expresa lo audaz y enérgico. Además, el uso de disonancias es bastante recurrente, en especial como cadenas de suspensiones (ver ej. 5), que crean una acumulación de tensión importante, por lo tanto, éstas deberían ser claramente enfatizadas y conducidas hacia su resolución para que cumplan su función expresiva.



Ej. 5 Quantz, Sonata, *Vivace*, c.c. 21-26

Por otro lado, el movimiento contrastante está en Fa menor, tonalidad que Quantz considera entre las que expresan mayor tristeza y melancolía, esta pasión se ve enfatizada en el bajo de uno de sus materiales principales, el cual corresponde al tetracordio descendente de tónica a dominante característico del *Lamento*, tan popular durante los siglos XVII y XVIII¹⁷ (ver ej. 6). Asimismo, el uso reiterado de intervallos grandes (en especial el de sexta menor, que abre el movimiento y marca referencias estructurales) sugiere un carácter dramático y triste. Sin embargo el paso por tonalidades mayores es bastante recurrente y esto, sumado a la presencia de movimientos ligados por grados conjuntos, podría sugerir también lo tierno.



Ej. 6 Quantz, Sonata, *Affetuoso*, c.c. 5-8

Por último, vale la pena mencionar las consideraciones prácticas que el compositor ofrece respecto a la interpretación. Sus ideas sobre la ejecución del *Allegro* (movimientos rápidos), se centran en que los pasajes virtuosos deben ser contundentes, claros, con vivacidad y buena articulación, pero con control para que el discurso se entienda claramente¹⁸. Por otro lado, para Quantz, los buenos músicos se distinguen por su manera de tocar el *Adagio* (movimientos lentos) dado que en él se demuestran tanto su conocimiento teórico de la

¹⁷ Ellen Rosand. "Lamento." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford, consultado 8 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15904>.

¹⁸ Quantz, *On playing the flute*, 129-35.

construcción de la música, como su capacidad de expresión; así, cuanto más simple y correcto se ejecute, más encantará al público y menos oscurecerá las ideas del compositor¹⁹.

Ahora bien, una vez establecido un universo estético de la obra y formada una posible idea sobre las pasiones presentes en cada uno de los movimientos, proseguiremos con la revisión de los parámetros abiertos a múltiples lecturas que mencioné.

3.2.1 La dinámica

La dinámica es un elemento estructural de la retórica del discurso. Quantz sugiere que, si bien habría que buscar cambios que apoyen una sensación de claroscuro, estos no deberían ocurrir con mucha vehemencia, sino de manera sutil con *crescendos* y *decrescendos*, en especial en movimientos lentos. Dicha afirmación apoya la idea de Colin Lawson (clarinetista) y Robin Stowell (violinista) sobre el entender las marcas dinámicas en los siglos XVII y XVIII como un marco general de la estructura de la obra que da lugar a cambios graduales que apoyen un fraseo más orgánico; así, aunque predominen las básicas *f* y *p*, tocar en escalones dinámicos es un principio incorrecto y resulta artificial, a menos que responda a efectos de eco (ver ej. 7)²⁰.

Quantz afirma que en saltos grandes las notas inferiores deben tocarse con más fuerza pues son estructurales y naturalmente suenan menos, o que las notas largas deben sostenerse con un *crescendo* y luego un *decrescendo*²¹. Esto quiere decir que, aunque no estén especificados, esperaba cambios dinámicos que de manera orgánica actuaran en función de las ideas musicales expresadas, y, en este caso en específico, dieran variedad a las repeticiones inmediatas del material.

¹⁹ *Ibid.*, 162-78.

²⁰ Colin Lawson y Robin Stowell. *The historical performance of music: an introduction*. (Cambridge: Cambridge University, 2003), 53-4.

²¹ Quantz, *On playing the flute*, 132.



Ej. 7. Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c. 63-66

Las decisiones sobre las variaciones dinámicas derivan del conocimiento adquirido dentro de la práctica común como *selecciones contextuales y circunstanciales e hipercodificación retórica y estilística*, pues responden a la interacción entre el material presentado y su significado dentro de un contexto específico. En este orden de ideas, Brown afirma que conocer la línea del continuo permite comprender la relación entre la melodía y los movimientos armónicos, es decir, leerla desde la referencia de sus circunstancias; por ejemplo: las notas que hacen parte de acordes en inversión 6/4 que se mueven a posición 5/3 o las suspensiones 4-3 suelen ejecutarse con un acento y *diminuendo* al resolver la disonancia²²; en este caso, identificar el tipo de acorde y su función es una *selección contextual*, y el adjudicarle determinada forma de actualización sonora es una *hipercodificación retórica y estilística*.

Otro ejemplo muy específico de *hipercodificación retórica y estilística* es el uso del *messa di voce*, que tiene que ver con la ejecución de notas largas especialmente en movimientos lentos y consiste, según Quantz, en iniciar la nota de manera apenas perceptible (incluso sin articular con la lengua) en *pianissimo* e ir *crescendo*, hacer *vibrato* y realizar un *decrescendo* para terminar²³.

Es necesario anotar que las posibilidades dinámicas están íntimamente ligadas a la naturaleza física del instrumento y determinan en gran parte decisiones interpretativas y compositivas. En el caso de la flauta, por ejemplo, el registro agudo es naturalmente más potente que el grave y esa heterogeneidad genera cambios dinámicos graduales al moverse a través del registro. Por esta razón, es bastante factible suponer que melodías ascendentes producirán

²² Brown, "Performance notes", 49.

²³ El tema del *vibrato* en el *messa di voce* será explicado más a fondo en el apartado de ornamentación.

crescendos, mientras gestos descendentes crearán *decrescendos*, y que lo escrito en un registro agudo sonará siempre más *forte* que lo grave, aunque sea posible desarrollar la técnica para lograr lo contrario. Todas estas ideas derivadas de las características del instrumento funcionan son *inferencias basadas en cuadros comunes* en la medida en que el intérprete sabe que estos cambios dinámicos ocurren, y toma decisiones, en especial técnicas, con el fin de atenuarlos o acentuarlos según sea el caso.

Quantz, como constructor de flautas, era plenamente consciente de ello. Aunque hacia el final de este capítulo haré una revisión general de las características de sus flautas, resulta pertinente mencionar que, según la flautista Mary Oleskiewicz, los cuerpos cónicos de las flautas de Quantz disminuían su diámetro hacia el pie de forma más notoria que la de otros instrumentos de la época, lo que hacía posible mucha más fuerza en el registro grave, aunque mayor dificultad en el agudo. Esto quiere decir que poseían una solidez tímbrica en los graves poco usual que permitía hacer mucho más sonoras las líneas del bajo en los efectos polifónicos²⁴. Debido a esto, el énfasis sobre las líneas graves de la Sonata resulta bastante factible y crea un efecto de polifonía que vale la pena destacar, en especial teniendo en cuenta que era posible en el instrumento original. Por último, si bien el rango de esta obra no sobrepasa el Mi sobreagudo, hay que tener en cuenta que, dadas las características de los instrumentos de Quantz, los pasajes que alcanzan este registro no deben ser necesariamente *forte* o brillantes, aunque ese sea el efecto natural en una flauta moderna.

3.2.2 La articulación

Quantz enfatiza el hecho de que las ideas musicales deben estar claramente pronunciadas y demarcadas²⁵. Al respecto Lawson y Stowell señalan que la articulación es esencial dentro de la retórica pues tiene que ver directamente con la dicción al referirse a la manera como se ejecutan los inicios y finales de la nota²⁶; asimismo, Brown compara la separación y contraste entre frases con la puntuación, y la articulación de las notas con las consonantes que definen cada sílaba, unen las sílabas en palabras y resaltan palabras en las frases²⁷. Esto quiere decir

²⁴ Mary Oleskiewicz, "Quantz and the Flute at Dresden: his instruments, his repertoire and their significance for the *Versuch* and the Bach circle", (Tesis de doctorado, Duke University, 1998), 131-2.

²⁵ Quantz, *On playing the flute*, 122.

²⁶ Lawson y Stowell. *The historical performance of music*, 47.

²⁷ Rachel Brown, *The Early Flute*, (Cambridge: Cambridge University, 2002), 49.

que el término *articulación* no se refiere a un solo aspecto de la interpretación sino por lo menos a dos: la forma de ataque y la organización del discurso.

Sobre la articulación como ataque es fundamental entender que, como señala Brown, los instrumentos antiguos tienen mayor sensibilidad de respuesta a los diferentes tipos de articulación, sin embargo, estos patrones funcionan también en instrumentos modernos, por lo tanto, adoptar una aproximación más articulada contribuirá a encontrar claridad y variedad en la textura. En general, los patrones básicos de ataque se construyen con las consonantes t o d, combinadas con alguna vocal (u, ü, û, ou, oo, i, ee, eu, ö, a) dependiendo del idioma²⁸.

Quantz propone utilizar las sílabas *ti* para movimientos vivos en notas cortas, repetidas o con *staccato* y saltos, *di* para melodías lentas y notas ligadas, *tiri* o *diri* (con acento en la sílaba “ri”) para pasajes moderadamente rápidos y *did'll* para pasajes muy rápidos (como equivalente a la doble articulación moderna *taka* o *daga*)²⁹. Brown agrega además las sílabas *diri* (con acento en la *di*) en la figura corchea dos semicorcheas para el par de semicorcheas, *diridi* o *didiri* para tresillos a velocidad moderada y *didid'll* para tresillos rápidos³⁰. De estas articulaciones, sólo *did'll* y *didid'll* no son utilizados en la flauta moderna, y, en todo caso, se reemplazan por la doble articulación.

Ahora bien, es poca la discusión que ofrece Quantz sobre el tema de las ligaduras lo que, según Brown, podría significar que prefería otros tipos de articulación. Éstas son muy recurrentes en melodías *cantabile* para caracterizar las frases y grupos de notas, pero rara vez aparecen en pasajes rápidos pues eran poco comunes en la primera mitad del siglo XVIII; sin embargo eso no significa que no se utilizaran, sino que resulta pertinente preguntarse por sus convenciones de uso y detalles de expresión teniendo en cuenta ciertas consideraciones. La autora señala que solían ser cortas y no abarcar más de un compás por lo que grandes pasajes ligados difícilmente tendrían cabida dentro del estilo, asimismo, eran muy comunes en la terminación de trinos (aunque Quantz las consideraba opcionales) y en *apoggiaturas*. Es importante remarcar que la combinación dos ligadas-dos separadas era muy poco usual y que

²⁸ *Íbid.*, 49-51.

²⁹ Quantz, *On playing the flute*, 71-86.

³⁰ Brown, “Performance notes”, 51.

Quantz la caracteriza en el tratado como *ti-(i)-ri ti*, lo que produce finalmente un patrón muy común de una nota suelta y tres ligadas³¹.

Según Brown, los patrones expuestos anteriormente funcionan bastante bien en la flauta moderna, aunque toma algún tiempo incorporarlos en la práctica, por eso da algunos consejos para empezar como separar claramente los contornos de las melodías y contrastar los patrones de doble articulación *t-k* (que tiende a ser seca y penetrante) y *d-g* (que resulta más suave) para dar variedad³². En el siguiente ejemplo presento la articulación que propongo el inicio del primer movimiento (ver ej. 8).



Ej. 8. Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c.1-5

Decidí articular los dos medios con la sílaba *di* dado que son largos y sostenidos, los ritmos lombardos con *ti*, para generar una articulación más rítmica, los grupos de dieciseisavos con la articulación *daga* (*dg*) pues son grados conjuntos que deben moverse con fluidez y suavidad, el par de octavos con las sílabas *di-ti* para diferenciar la articulación marcada por el compositor, por último, los pares de octavos ligados iniciando con *da* y cambiando de vocal en la segunda corchea (*i*) para dar la sensación de rebote separación entre los patrones.

Brown sugiere añadir la menor cantidad posible de ligaduras para promover el uso de otras articulaciones, aunque señala que hay casos en los que son apropiadas (ver ej.9).



Ej. 9. Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.52

³¹ Brown, *The Early Flute*, 63-65.

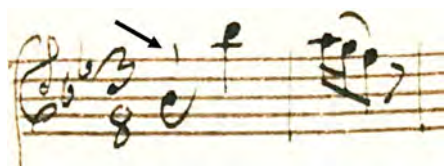
³² *Ibid.*, 136.

En este fragmento el primer dieciseisavo de cada grupo puede entenderse como una voz distinta pues está alejado del registro y sigue una línea melódica ascendente por grados conjuntos, asimismo, las notas restantes son básicamente un pedal de Sol con un bordado inferior, por lo que el patrón una suelta, tres ligadas funciona bien. Del mismo modo, es posible utilizar el patrón *ti-(i)-ri ti* propuesto por Quantz³³. El uso de estos patrones separa la línea planteada en los primeros dieciseisavos de cada grupo (Si-Do-Re-Mi bemol), del pedal con bordado (Sol-Fa-Sol) y, al mismo tiempo, crea el efecto de alargamiento de las notas sueltas dándoles un énfasis mayor como melodía.

Por otro lado, la autora señala que Quantz escribe frecuentemente marcas de *staccato* y que, en muchas ocasiones, parece distinguir entre *staccato* (puntos) y *staccatissimo* o *spiccato* (dagas), siendo el primero similar a un *portato* suave y el segundo indicando énfasis y comas en el fraseo³⁴. La Sonata cuenta con pocas de estas marcas, la mayoría de *spiccato* como indicador de fraseo (ver ej. 10) pero también como énfasis (ver ej. 11), sin embargo pueden entenderse como *staccato* en un gesto recurrente del tercer movimiento (ver ej. 12). Lo que se debe tener en cuenta, es que no corresponden a la articulación corta y seca que se representa mediante el mismo símbolo en música posterior.



Ej. 10. Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c. 30-32



Ej. 11. Quantz, Sonata, *Vivace*, c.c. 1-2



Ej. 12. Quantz, Sonata, *Vivace*, c.c. 8-10

Pero debemos recordar que el término articulación puede referirse también a la manera en que se organiza el discurso musical, de modo que las ideas musicales expuestas estén

³³ *Ibid.*, 137.

³⁴ Brown, "Performance notes", 51.

delimitadas y cumplan una determinada función dentro de la obra, tanto a nivel de frase como a nivel formal. Esto se relaciona con la manera en la que el intérprete ordena y estructura el discurso y, por lo general, sus decisiones al respecto responden, como *reglas de correferencia*, a algún tipo de análisis, consciente o no, del funcionamiento armónico, melódico, métrico y textural de la pieza.

El diseño formal de la Sonata es claro y en los tres movimientos está determinado por la aparición y reaparición de su material básico, asimismo, el diseño tonal es bastante convencional y permite distinguir claramente la función que cumple cada una de las partes en cuanto a la generación de tensión y reposo. Sin embargo, la cuestión sobre el fraseo presenta algunas ambigüedades debidas a la presencia de elisiones (finales de frase que se unen con el comienzo de la siguiente) en el primer movimiento y a la gran cantidad de gestos cadenciales que se presentan en el segundo.

Los dos pasajes de elisiones que presentan ambigüedad en el primer movimiento ocurren después de un trino cadencial que sugeriría una resolución o *roulade* (ver ej. 13.1 y 13.2), pues al ser la siguiente nota tanto de llegada como de partida, una conducción muy rotunda hacia ella generaría una sensación de cierre muy contundente pero, por otro lado, la ausencia de una resolución tan esperada marcaría una división muy clara.



Ej. 13.1 Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c. 21-26



Ej. 13.2 Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c. 82-86

Es aquí donde las *reglas de correferencia* en conjunción con las *selecciones contextuales y circunstanciales* ayudan a desambiguar la situación. En estos pasajes ocurre lo siguiente: son el mismo, primero en Fa mayor y luego en Si bemol mayor, responden a un diseño de contraste en el que la frase aparece en *piano* y su repetición literal en *forte*, y en la unión entre ellas ocurre la elisión. En ambos casos el trino, acompañado del movimiento de quinta descendente del bajo (Do-Fa y Fa-Si bemol) sugieren una resolución cadencial, sin embargo, el hecho de que se escuche de nuevo el mismo material crea una sensación de reinicio que resta fuerza a la llegada anterior, asimismo, ocurre un cambio de registro en la aparición en Fa mayor e incluir un *roulade* que resolviera en otra octava sonaría forzado y poco orgánico. Es por ello que decidí entender la primera nota de la repetición de la frase como un punto de partida más que de llegada, y conservé solamente el trino de la nota anterior, sin resolución.

En el caso del segundo movimiento, la gran cantidad de gestos cadenciales sugiere varias posibilidades de longitud y organización de las frases, por eso resulta necesario establecer cuáles son cadencias de cierre y cuáles actúan en función de la generación de tensión para concluir la frase (ver ej.14).

The image shows a musical score for Quantz's Sonata, Affetuoso, measures 25-35. The score is in C major and 3/4 time. It features two systems of music. The first system shows a melodic line with a trill and a descending fifth in the bass, labeled "Gesto abierto débil". The second system shows a similar melodic line with a trill and a descending fifth in the bass, labeled "Gestos cerrados débiles". The bass line includes figured bass notation and chord symbols: Cm: V, Cm: VI7, iv6, Cm: iv, i6/4, V, i. The score is annotated with "Cadencia abierta" and "Cadencia cerrada".

Ej. 14 Quantz, Sonata, *Affetuoso*, c.c. 25-35

En este fragmento se puede observar claramente. La frase inicia en el compás 25 y en el 28 ocurre lo que parecería ser una cadencia abierta, sin embargo este movimiento armónico sobre el quinto grado se extiende hasta el compás 30, en donde el trino sugiere un cierre más

fuerte; no obstante el bajo mantiene el motorritmo de octavos y la melodía continúa moviéndose hasta en compás 32, en donde el salto del bajo y la melodía establecen una cadencia cerrada sobre el primer grado; pero el movimiento melódico continúa, en el compás 33 se genera una especie de llegada muy débil al primer grado, y, finalmente, la frase desemboca en una cadencia cerrada en el compás 35.

Es claro que no todos estos gestos sugieren un cierre de las ideas musicales con el mismo grado de fuerza y dar la misma importancia a todos ellos ocasionaría una fragmentación muy marcada; es por ello que se necesita establecer cuáles son las cadencias realmente importantes y cuáles gestos funcionan generando tensión hacia ellas. Para comenzar, el único que termina en posición de octava, sobre el primer grado y en tiempo fuerte es el último (compás 35), asimismo, el cambio en el diseño del bajo a partir de ese compás marca el inicio de otra idea, lo que sugiere que todo el fragmento va dirigido hacia ese punto. Es por ello que decidí darle mayor peso a esta cadencia ornamentándola, pero cuidando que la resolución hacia el Do ocurra en tiempo fuerte para sentar claramente la armonía cerrada, así como hacer pequeña cesura o respiro que separe las frases.

Ahora bien, dado que los compases 25 a 30 corresponden a un material que ya se ha escuchado antes y que finaliza la frase en ese punto, este gesto también causa una sensación de división, aunque más débil pues tanto la armonía sobre el acorde de dominante como el motorritmo del bajo y la melodía dan continuidad a la idea; por esta razón lo considero una cadencia abierta que genera tensión hacia la verdadera resolución en el compás 35 y que debe enfatizarse también, pero sin realizar una cesura que la separe del material siguiente. Los otros gestos señalados son mucho débiles y no deben enfatizarse demasiado para que cumplan su función de rompimiento de las expectativas de resolución, por eso decidí ornamentarlos con *apoggiaturas* largas sobre la resolución armónica que desdibujen su carácter de cierre al generar disonancias prolongadas.

3.2.3 El tempo

El *tempo* está sugerido por el nombre del movimiento, el cual también establece un carácter, por lo que es necesaria la *hipercodificación retórica y estilística* para entender las implicaciones de las palabras utilizadas; sin embargo, no en todos los casos las velocidades sugeridas se ajustan completamente a las características de la obra o al gusto y posibilidades

del intérprete, razón por la cual las *selecciones contextuales y circunstanciales* (referentes a las particularidades de composición de la obra y a las habilidades de cada intérprete), *las inferencias basadas en cuadros comunes* (basadas en las posibilidades propias del instrumento) y *las inferencias basadas en cuadros intertextuales* (derivadas de la experiencia del intérprete con otras obras) permiten establecer ciertos criterios de selección del *tempo*.

Aunque la notación no establece con precisión la velocidad, en el ámbito de la música académica occidental hubo una tendencia cada vez más presente a la medición exacta, y Quantz es un ejemplo de ello. El compositor calculaba la velocidad de las obras con respecto al pulso de muñeca de una persona sana: 80 pulsos por minuto. A partir de esa medida sugería cuarto igual a 160 para los *Prestos* y *Allegri di molo*, entre 80 y 120 para *Allegri* y, para movimientos lentos, 40 o 20, lo cual es bastante lento³⁵. Según Brown se ha debatido mucho sobre la utilización de estos pulsos, sin embargo, más allá de ello, sugieren que Quantz era capaz de usar *tempos* extremos³⁶.

Quantz expresa que la elección del *tempo* no es sencilla y, por tanto, es fundamental establecer algunas guías que permitan definirlo, no como reglas inamovibles sino como pautas de trabajo. Primero agrupa las diferentes marcas de *tempo* en cuatro categorías: *Allegro assai*, *Allegretto*, *Adagio cantábile* y *Adagio assai*. Cuando la métrica es binaria, en el primer grupo cada pulso de muñeca (80) corresponde a un medio, en el segundo a un cuarto, en el tercero a un octavo y en el cuarto a un dieciseisavo, es decir que la velocidad va disminuyendo proporcionalmente por mitades (si el movimiento está escrito *alla breve* cada pulso corresponde al doble de la duración mencionada). Estas medidas deben ajustarse en caso de utilizar métricas ternarias³⁷.

En esta sonata los movimientos uno y tres forman parte de la primera categoría, mientras el segundo pertenece a la tercera. El *Allegro di molto*, está escrito en compás de 4/4, por lo que la que velocidad sugerida por el compositor correspondería a medio igual 80 (o cuarto igual 160); en el *Vivace*, en 3/8, correspondería a cuarto con punto igual 80, es decir un pulso por compás; y, por último, para el segundo movimiento, octavo igual a 80. La tonalidad del

³⁵ Quantz, *On playing the flute*, 283, 288.

³⁶ Brown, "Performance notes", 50.

³⁷ Quantz, *On playing the flute*, 283-7.

segundo movimiento, Fa menor, era considerada por el compositor como una de las que expresan mayor tristeza y melancolía, y por lo tanto debía ser más lenta, razón por la cual podría pensarse dentro de la cuarta categoría; sin embargo su indicación es *Affettuoso* y, según Quantz, esta marca específica se distingue claramente del *Adagio patético*, lo cual sumando al hecho de que está escrito en métrica de $\frac{3}{4}$ y no *alla breve* sugiere que no debería ser demasiado lento³⁸.

Considero que la propuesta de *tempo* para el tercer movimiento es bastante adecuada, sin embargo, de seguir al pie de la letra las indicaciones de Quantz en los dos movimientos restantes, el primero resultaría un poco rápido y el segundo demasiado lento, por lo que propongo algunos ajustes. Dado el carácter majestuoso que le confieren los medios y los ritmos lombardos al primer movimiento, creo que un *tempo* de octavo igual a 140-150 resultaría apropiado, de esta forma, además, la gran cantidad de movimiento en dieciseisavos que sugiere una polifonía implícita es percibido con mayor claridad; por otro lado, teniendo en cuenta que el segundo movimiento está compuesto en su mayoría de figuras largas (cuartos y octavos), tiene en general un ritmo armónico de compás y que su nombre lo distingue de un *Adagio patetico*, considero que su velocidad debería estar entre cuarto igual 55-60.

3.2.4 La ornamentación

El tema de la ornamentación es de vital importancia para Quantz, pues la considera un recurso esencial que refuerza la expresión de las pasiones. El compositor expone dos funciones principales de la ornamentación: enriquecer el planteamiento armónico y adornar o dar variedad a la melodía, pero advierte que hay que tener cuidado para que estos no desfiguren las ideas sino que conserven su identidad³⁹. Al tratar este tema surgen dos preguntas importantes: cómo deben interpretarse los ornamentos ya escritos y cuándo y cómo es pertinente agregar otros.

Los ornamentos escritos más recurrentes son *apoggiaturas* y trinos, y es muy común que, al interpretar música de los siglos XVII y XVIII, se nos enseñe a iniciarlos sobre el tiempo

³⁸ *Íbid.*, 164-5.

³⁹ *Íbid.*, 127, 132-5.

fuerte (y los trinos desde la nota superior); sin embargo, según Fredrick Neumann, para Quantz las *apoggiaturas* no siempre cumplen la misma función, y esto es lo que realmente determina su ejecución. Según el autor, Quantz distingue entre *apoggiaturas* largas y cortas, y considera que su principal papel es enriquecer la armonía e impedir la monotonía de las consonancias. Ambos tipos de *apoggiatura* comparten su signo: una nota más pequeña (generalmente octavo, aunque en ocasiones cuarto o dieciseisavo) ubicada a la izquierda de la nota principal, cuyo valor no determina en todos los casos su duración, a excepción del dieciseisavo, que corresponde a una *apoggiatura* corta⁴⁰.

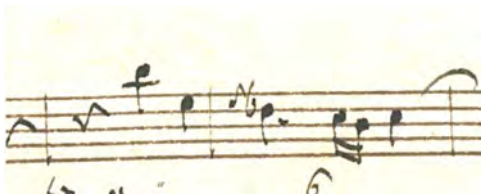
Dentro del grupo de las *apoggiaturas* cortas, Quantz advierte que algunas funcionan como notas de paso, lo que quiere decir que deberían ejecutarse en el tiempo débil. No es muy sistemático al exponer cuándo ocurre de esta forma, pero Neumann enumera dos posibles casos: cuando es un patrón de terceras descendentes y cuando la nota principal enriquece la armonía, es decir, crea una disonancia⁴¹. La elección sobre la ejecución de estos ornamentos depende del intérprete, que se vale de *reglas de correferencia, selecciones contextuales y circunstanciales e hipercodificación retórica y estilística* para generar contextos que le sirvan de guía.

Por ejemplo, cuando ocurre sobre el tiempo fuerte debe empezar suavemente, luego crecer y ligarse a la nota real, que debe ser más suave, lo que quiere decir que, contrario a algunos de sus contemporáneos, Quantz no piensa en acentuar el inicio de la *apoggiatura*; por otro lado, parece ser que en la mayoría de los casos debe ser larga, excepto cuando el símbolo es un dieciseisavo; por último, en subdivisión binaria dura la mitad, en ternaria dos tercios y cuando antecede una nota con puntillo tiene el valor de la nota, y la nota real el del puntillo (ver ej. 15)⁴².

⁴⁰ Frederick Neumann, *Ornamentation in baroque and post baroque music with special emphasis on J.S. Bach*, (Princeton: Princeton University, 1983) 188-91.

⁴¹ Otra posible aplicación es cuando está en conexión con un diseño típicamente francés o cuando antecede un patrón de octavo y dos dieciseisavos, el cual no deben convertirse en cuatro dieciseisavos (como estamos acostumbrados en la música del siglo XVIII). Esta información está consignada en el capítulo dirigido a los violinistas del *ripieno*, lo que demuestra que la enumeración de contextos para la ejecución de las *apoggiaturas* antes de tiempo no tenía la intención de ser exclusiva para flautistas.

⁴² Neumann, *Ornamentation in baroque and post baroque music*, 188-91.



Ej. 15 Quantz, Sonata, *Affetuoso*, c.c. 16-17

En este caso, la *apoggiatura* de Mi bemol debería tener un valor de cuarto, mientras el Re bemol tendría una duración de octavo, equivalente al puntillo.

Con respecto a los trinos Neumann, basado en las indicaciones de Quantz, concluye que empiezan con una *apoggiatura* que puede ser larga o corta y ocurrir tanto en el tiempo débil como en el fuerte. Puede ser corta y rápida si, por ejemplo, está al inicio de un nuevo tema después de un silencio, mientras que antes de trinos largos suele ser larga. Se utiliza antes del tiempo cuando la nota principal enriquece la armonía⁴³.

En el caso de la sonata, existe un trino que ocurre sobre una sensible cuya relación con el bajo crea el tritono característico del acorde de dominante y, por lo tanto, si éste se realiza empezando desde la nota superior sobre el tiempo fuerte, se generaría una consonancia en contra del planteamiento armónico del pasaje (ver ej. 16), por ello decidí continuar el movimiento de grados conjuntos que lo anteceden, iniciar el trino en la nota inferior y hacerlo corto para que se entienda claramente la resolución de esa sensible.



Ej. 16 Quantz, Sonata, *Allegro di molto*, c.c. 88-90

Quantz da indicaciones muy detalladas sobre la manera en la que deben ejecutarse los movimientos lentos, y una de las más importantes es que la forma de ornamentarlo dependerá de su construcción armónica y melódica. Para el compositor debe ser menos o más ornamentado dependiendo de si está escrito en estilo francés o italiano, respectivamente; así,

⁴³ Quantz, *On playing the flute*, 101-8, citado por Neumann, *Ornamentation in baroque and post baroque music*, 376-8.

si es muy plano y más armónico que melódico, como en este caso, deben agregarse bastantes ornamentos. Propone que si tiene un sujeto o tema que se repite debe aparecer literal la primera vez y luego ornamentado, o cambiando la dinámica y la articulación⁴⁴. En el *Affetuoso*, el material básico es bastante simple, en su mayoría compuesto por cuartos y con muchos saltos, lo cual expresa un carácter armónico. Dado que aparece solamente tres veces decidí presentarlo cada vez más ornamentado, pero cuidando que las relaciones interválicas de los saltos se mantuvieran.

En este punto vale la pena ahondar en mi ornamentación del segundo movimiento, pues, aunque este ejercicio responde en gran medida al gusto personal, fue necesario seguir ciertas pautas que fueran coherentes con el universo estético de la obra; esto quiere decir que, si bien es una práctica realizada desde las *inferencias basadas en cuadros comunes e intertextuales* e incluso la *hipercodificación ideológica*, son también necesarias las *selecciones contextuales y circunstanciales* y la *hipercodificación retórica y estilística*. Desde esa perspectiva, deben observarse algunos principios estilísticos como los sugeridos por Brown, quien señala que la ornamentación en Quantz se caracterizaba por una gran variedad rítmica, o que, como regla tácita de articulación, los adornos deben ejecutarse siempre ligados⁴⁵.

El *Affettuoso* de esta sonata tiene pocos ornamentos escritos, muchas notas largas y un carácter armónico, por lo que puede concluirse es estilo italiano. Quantz enfatiza en que al tocar este tipo de *Adagios* es fundamental el conocimiento de la armonía para que los ornamentos agregados se rijan por los principios del contrapunto y no desfiguren demasiado el planteamiento original del compositor⁴⁶. Primero que todo, es necesario preguntarse cómo deben ejecutarse los ornamentos escritos, Hay un par de *appoggiaturas* que, como señalan Brown y Neumann, deben tocarse antes del tiempo fuerte pues están dirigidas a una nota que crea disonancia con el bajo y perdería su efecto si se desplaza de su posición en el tiempo fuerte (ver ej. 17).

⁴⁴ Quantz, *On playing the flute*, 162.

⁴⁵ Brown, "Performance notes", 53.

⁴⁶ Quantz, *On playing the flute*, 163.



Ej. 17 Quantz, Sonata, *Affetuoso*, c. 31

En este pasaje la *appoggiatura* forma una octava con el sol del bajo, mientras la nota real forma la disonancia de séptima que está indicada en el bajo cifrado.

Según Quantz, un *Andante* o *Larghetto* (movimientos no demasiado lentos) en $\frac{3}{4}$ que consista en cuartos que saltan acompañadas por un bajo en octavos y ritmo armónico de compás, debe tener bastantes ornamentos⁴⁷. Esta descripción se ajusta bastante a la estructura de este *Affettuoso*, por lo que la adición de ornamentos se hace obligatoria, pero siempre dentro de los límites que impone el diseño armónico. En este orden de ideas decidí añadir trinos, mordentes y *roulades*, así como rellenar intervalos para respetar también el diseño melódico, y cuando utilicé saltos cuidé que se hicieran hacia notas pertenecientes a los acordes y que resolvieran correctamente las tensiones.

En su tratado, Quantz ofrece un detallado análisis de un *Adagio* ornamentado por él, así como la transcripción de la versión original y su ornamentación⁴⁸. Tomando como referencia ese recurso, transcribo a continuación el *Affettuoso* en su forma literal (en el primer sistema) y mi versión ornamentada (en el segundo sistema).

⁴⁷ *Íbid.*, 168.

⁴⁸ *Íbid.*, 169-78.

Affetuoso

The first system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper staves with trills and slurs, and a bass line in the lower staff.

The second system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The music continues with a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff.

The third system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4. The music concludes with a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Musical score for measures 14-18. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 14 starts with a trill (tr) on the first note of the upper staff. The music features a mix of eighth and quarter notes with various articulations.

Musical score for measures 19-23. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Measure 19 starts with a trill (tr) on the first note of the upper staff. The music continues with eighth and quarter notes, including some slurs and trills.

Musical score for measures 24-28. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Measure 24 starts with a trill (tr) on the first note of the upper staff. The music features eighth and quarter notes with various articulations and slurs.

Affetuoso

3

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 28 starts with a treble clef staff containing a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B. The second treble staff contains a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Trills (tr) are marked above the final notes of measures 29 and 31.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has three flats. Measure 32 starts with a treble clef staff containing a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B. The second treble staff contains a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Trills (tr) are marked above the final notes of measures 33 and 35.

35

Musical notation for measures 35-38. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has three flats. Measure 35 starts with a treble clef staff containing a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B. The second treble staff contains a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Trills (tr) are marked above the final notes of measures 36 and 38. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 37.

Musical score for measures 38-41. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 38 starts with a treble clef staff containing a trill (tr) on G4, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass clef staff contains a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Measures 39-41 continue with similar melodic and harmonic patterns, including trills and triplets.

Musical score for measures 42-45. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is three flats. Measure 42 features a trill (tr) on G4 in the upper treble staff. Measures 43-45 show a continuation of the melodic lines with various ornaments and rhythmic patterns.

Musical score for measures 46-49. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is three flats. Measure 46 begins with a trill (tr) on G4. Measures 47-49 contain more complex melodic passages, including triplets and trills, in both the treble and bass staves.

Affetuoso

5

49

52

56

Musical score for measures 60-63. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Measure 60 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 63. The middle staff contains a more complex melodic line with triplets in measures 61 and 62. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 64-67. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has three flats and the time signature is 3/4. Measure 64 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 65. The middle staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 66. The bass staff contains a simple accompaniment.

Por último, el *vibrato* era considerado un ornamento que enriquecía el timbre y por ello Neumann advierte que su uso constante (normal hoy en día) era considerado de mal gusto, pues se restringía únicamente a notas largas y movimientos cromáticos o que expresaran afectos fuertes⁴⁹. Es importante señalar que el Traverso permite un tipo de *vibrato* conocido como *flattement* en francés y *Bebung* en alemán, que no es posible en el instrumento moderno. Según Brown, el flautista y compositor Jacques Hotteterre⁵⁰ vincula este ornamento a los trinos con la diferencia de que la altura baja en lugar de subir, pues se realiza de la misma manera, pero con el dedo sobre el borde del agujero abierto más cercano⁵¹. Quantz propone utilizarlo en los *Adagios* y exclusivamente en notas largas para hacer un *messa di voce*⁵². Brown advierte que Quantz rara vez indicaba el *flattement* y que la poca explicación que da al respecto sugiere que no era una característica fuerte en su estilo, pues ni siquiera hay mención de él en su tan detallado *Adagio* ornamentado⁵³.

La autora señala que ésta era la forma preferida de *vibrato* en la época, aunque también era utilizado el de pecho, a pesar de que no tuviera mucha aceptación. Este es un dato importante pues es un recurso que resulta más cercano a los de la flauta actual⁵⁴. Sin embargo, se debe tener en cuenta que, según Brown, el *vibrato* de pecho moderno no funciona muy bien en instrumentos antiguos, no sólo porque no es estilístico sino porque la onda es muy amplia para el pequeño sonido que estos producen, y la manera sostenida de tocar inducida por el *vibrato* tiende a anular la sensibilidad de la variación en la presión de aire, esencial para las sutilezas de timbre y articulación. Por esto sugiere que el enfoque de quienes interpreten con instrumentos modernos debería ser más sensible, con variación de onda en amplitud y velocidad y de acuerdo con la intensidad y dinámica⁵⁵.

⁴⁹ Neumann, *Ornamentation in baroque and post baroque music*, 511.

⁵⁰ Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763), flautista y compositor francés, conocido por su labor de profesor dentro de círculos aristocráticos, escribió libros pedagógicos como *L'art de préluder sur la flûte traversière* (1719) y *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois* (1707).

⁵¹ Brown, *The Early Flute*, 108.

⁵² Quantz, *On playing the flute*, 165-6.

⁵³ Brown, *The Early Flute*, 109.

⁵⁴ *Ibid.*, 108-14.

⁵⁵ *Ibid.*, 48-9.

3.2.5 El traveso

Por último me referiré a las características físicas del instrumento y sus posibilidades interpretativas para la actualización sonora de las obras. Según Oleskiewicz, conocer la técnica de ejecución de Quantz es fundamental para entender el diseño de sus instrumentos que se desarrollaron en función de sus concepciones con respecto a la interpretación⁵⁶. Sus flautas eran de tres piezas: la cabeza, el cuerpo cónico de seis agujeros y el pie, en el que se encontraban las dos llaves que permitían hacer la diferencia entre Mi bemol y Re sostenido. Era común en la época utilizar cuerpos intercambiables de distintos tamaños que permitían ajustarse a diferentes temperamentos, sin embargo, Quantz encontró otra solución a este problema introduciendo en la cabeza un tornillo con una pieza de corcho que permitía modificar la longitud del tubo y por ende la afinación del instrumento⁵⁷.

Quantz modelaba su ideal de sonido a partir del timbre de la contralto y sugería que fuera similar a la voz de pecho: claro, penetrante, grueso, redondo y masculino⁵⁸; ésta podría ser una de las razones que lo llevó a diseñar instrumentos con gran fortaleza en el registro grave. Además señalaba que el registro agudo debía parecerse al *falsetto*, es decir no demasiado brillante⁵⁹.

Como mencioné anteriormente, Oleskiewicz señala que el diseño de los cuerpos cónicos de las flautas de Quantz, junto al uso del ébano para su construcción, hacían posible el timbre masculino, fuerza en el registro grave y gran estabilidad en la afinación. La cavidad interna de estos cuerpos tenía un diámetro de entre 20.1 y 20.4 mm en la unión con la cabeza, (más grande que los 19.1 mm comunes en las flautas francesas) y se afilaba drásticamente, hasta llegar a un diámetro de 13.1 mm, formando un cono más fino que luego volvía a abrirse hacia el pie. Si bien esta característica representaba una ventaja, demandaba al intérprete gran flexibilidad muscular de la embocadura y control del aire en el registro agudo; debido a esto, flautistas como Johann Georg Tromlitz las criticaban al no estar acostumbrados a flautas que requirieran tal capacidad de amoldamiento de la barbilla y los labios. No obstante, aunque el registro se volvía más complicado después del Mi sobreagudo, el rango de sus obras rara vez

⁵⁶ Oleskiewicz, "Quantz and the Flute at Dresden", 69.

⁵⁷ Quantz, *On playing the flute*, 28-35.

⁵⁸ *Ibid.*, 50.

⁵⁹ *Ibid.*, 55-6.

sobrepasa esa nota, dado que el compositor prefería moverse dentro del registro de la voz humana⁶⁰.

Ahora bien, Brown señala un tema de vital importancia en la determinación del timbre: las digitaciones cruzadas. Éstas corresponden a posiciones en las que los dedos no siguen su orden natural al tapar o destapar los agujeros sino en las que se deja uno abierto entre dos cerrados⁶¹. Según Brown es importante tener en cuenta que las notas con digitaciones cruzadas son acústicamente más débiles y usualmente desafinadas porque las frecuencias que producen sobre la nota fundamental no coinciden con sus armónicos. Las flautas actuales, en cambio, son mucho más homogéneas incluso cuando se deben usar digitaciones cruzadas y por ello se intenta evitar la monotonía buscando matices de color⁶².

Este hecho podría llevar a pensar que la desigualdad tímbrica y de afinación era algo inherente al instrumento, no obstante, era muy común que los flautistas desarrollaran su técnica en aras de minimizar la heterogeneidad. Quantz sugiere corregir los problemas de afinación valiéndose de modificaciones en la embocadura (movimiento de la barbilla y/o ángulo de cobertura del agujero) y manejo del aire, y la calidad del sonido desde el control del pecho, la expansión de la cavidad interna de la boca y el movimiento de los labios⁶³. Todo lo anterior significa que la búsqueda de la uniformidad tímbrica era un objetivo presente dentro de su práctica interpretativa.

Sin embargo, esta homogeneidad es relativa dado que Quantz pide modulación de colores y de matices para dar forma al sonido y que la ejecución no sea monótona⁶⁴, esto quiere decir que sí se esperaban cambios en la cualidad del sonido, pero no de manera accidental debido a la naturaleza del instrumento, sino conscientes y en función de destacar un propósito determinado. De esta forma, un intérprete moderno deberá tener en cuenta que esta música está pensada para instrumentos con posibilidades tímbricas muy amplias que eran explotadas

⁶⁰ Oleskiewicz, "Quantz and the Flute at Dresden", 129-32.

⁶¹ Stephen Muir, "cross-fingering." *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press, consultado 24 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1729>. "Cross-Fingering." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. Oxford Music Online. Oxford University Press, consultado 24 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2585>.

⁶² Brown, *The Early Flute*, 15, 40-5.

⁶³ Quantz, *On playing the flute*, 58-9.

⁶⁴ Brown, *The Early Flute*, 72.

por intérpretes conscientes de ello mediante *inferencias basadas en cuadros comunes*, es decir que reaccionaban a los requerimientos técnicos y musicales de las obras desde las características específicas y respuesta de su instrumento.

Al respecto he notado un miedo generalizado en los intérpretes de instrumentos modernos (entre los que me incluyo) a las sonoridades muy brillantes y a las dinámicas *fortes* cuando se interpreta repertorio de esta época, y una tendencia a la búsqueda de sonidos planos y gestos muy contenidos que conllevan a problemas técnicos de afinación y apoyo, y no permiten apreciar toda la riqueza interpretativa de la obra; por ello, he intentado explorar una sonoridad un poco más brillante, especialmente en los movimientos rápidos, así como en los momentos que consideré más expresivos en el movimiento lento, para contrastarlos con timbre opaco que mantengo la mayoría del tiempo.

3.3 Conclusión

Hemos visto en los planteamientos de Quantz y de autores el reflejo del esfuerzo de la tradición y práctica interpretativa por dilucidar y teorizar su propia labor. En el siguiente capítulo veremos cómo estas ideas han sido parte de la práctica común hasta el punto de poder ser aplicadas de manera similar a la *Sequenza* de Berio. El plantear esta relación nos permite abrir nuestra perspectiva hacia el entendimiento de las herramientas intelectuales mediante las cuales construimos la actualización sonora de las obras, y que, como hemos notado, pueden ser entendidas desde los procesos que nos permiten interpretar los textos literarios escritos.

4. La *Sequenza I* para flauta sola de Luciano Berio

La Sequenza I fue escrita en 1958 a petición del flautista Severino Gazzelloni (1919-1992)¹ y encabeza la lista de un proyecto creativo de obras para instrumento solo que Berio emprendió con el propósito de explorar la relación del intérprete con las diferentes posibilidades sonoras de su instrumento y las distintas formas de expresar discursos armónicos.

Según Berio, tres elementos unifican sus *Sequenzas*: el concepto de virtuosismo integral, al cual me referí en la introducción a esta segunda parte; la búsqueda de una reinención de los instrumentos no desde la alteración de su naturaleza, sino desde el entendimiento de su complejidad, el desarrollo de nuevos aspectos técnicos y la modificación de la relación entre intérprete e instrumento²; y el intento de expresar y desarrollar un discurso armónico de manera melódica (en especial en los instrumentos monódicos) mediante la experimentación con las posibilidades heterofónicas³ de la melodía⁴.

Además, comenta que sus *Sequenzas* están constituidas por cuatro dimensiones: temporal, dinámica, morfológica y de alturas, las cuales están caracterizadas por niveles de tensión máximos, medios y mínimos. El nivel máximo es el excepcional en relación con la interpretación convencional y se ve expresado en la dimensión temporal por máxima velocidad y por la máxima duración de sonido en cuanto a su articulación, en la dinámica por la energía del sonido y contraste dinámico, en la de alturas por la apertura de los intervalos, y en la morfológica por la mayor transformación acústica relativa al modelo de instrumento, es decir, la distorsión de su imagen sonora por medio de técnicas extendidas o nuevas formas de producción del sonido⁵.

Por último señala que el nombre *Sequenza* se refiere a la construcción de las piezas desde una secuencia de campos armónicos de los que se derivaban otras funciones musicales. No

¹ Cibele Palopoli, "Estudo comparativo entre edições da *Sequenza I* para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra" (Tesis de Maestría, Universidad de São Paulo, 2013), 134.

² Luciano Berio, *Intervista sulla musica a cura di Rossana Dalmonte*, (Roma: Laterza, 1981), 97-100.

³ Es decir de las variaciones simultáneas sobre la misma melodía. Peter Cooke. "Heterophony." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, Consultado 13 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12945.9>.

⁴ Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, 106.

⁵ *Ibid.*, 106-9.

obstante, en el caso de la *Sequenza I*, esta característica no produce una estructura ambigua, abierta o intercambiable sino que permite control cualitativo de la densidad de la melodía, no sólo cuantitativo de los eventos que ocurren⁶.

Pero la objetivación de las ideas de Berio para este proyecto requería de un replanteamiento del elemento de la notación en aras de que ésta le permitiera dar cuenta de su propuesta de ruptura con la tradición. Por esta razón todas sus *Sequenzas* presentan, en mayor o menor medida, un manejo del sistema distinto al convencional, sobre todo en lo referente al eje de las duraciones. Sin embargo, en 1992, el compositor decidió reeditar la *Sequenza I* en una forma de notación más cercana a la convencional por razones que expondré a continuación.

4.1 Las dos formas de notación

Según, Benedict Weisser, La *Sequenza I* fue concebida originalmente en notación convencional y de una manera muy detallada, pero, ante la dificultad que causó esta versión a Gazzelloni, el compositor decidió publicarla de una forma que consideró menos compleja⁷. Por esta razón, recurrió a la notación proporcional, es decir a un sistema de recursos gráficos mediante los cuales se manifiesta la duración de cada altura de acuerdo con una proporción especificada por el compositor⁸. Esto significa que el intérprete debe seguir ciertas instrucciones, en este caso dadas en la primera página de la obra (ver ej. 1), que no corresponden al funcionamiento de la notación convencional. De esta forma se hace evidente que toda vez que lenguaje y notación cambian, la construcción del *diccionario básico* requiere el mismo tipo de proceso.


⁶ *Ibid.*, 107.


⁷ Benedict Weisser, *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough)* (Tesis doctoral, Nueva York: 1998) 38, citado por Cynthia Folio y Alexander Brinkman, "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I* for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance", en *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Coord. Janet K. Halfyard (Great Britain: T.J. International Ltd), 12.


⁸ Roger Bowers. "Proportional notation." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, Consulta 1 de diciembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22424>.



Il tempo di esecuzione e i rapporti di durata vengono suggeriti:

dal riferimento ad una costante quantità di spazio che corrisponde ad una costante pulsazione di metronomo;

dalla distribuzione delle note in rapporto a quella quantità costante di spazio:  è perciò eguale a circa 0,80".

Le note  devono essere eseguite sciolte: la loro durata effettiva è suggerita dal modo d'attacco.

La durata delle note  si intende prolungata sino alla nota successiva.

Il valore di  è *ad libitum*. Le note piccole, di preferenza, devono essere eseguite il più rapidamente possibile. I rapporti di distribuzione indicati per  e per le note piccole valgono solo come suggerimento.

e b valgono per una sola nota.

Ej. 1. Berio, *Sequenza I* (1958), instrucciones interpretativas⁹.

Vemos entonces que la ubicación gráfica de las alturas sugiere al intérprete la proporción de las duraciones enmarcadas dentro de líneas de referencia en la parte superior del pentagrama las cuales corresponden a un pulso de metrónomo=70; asimismo, la articulación y diseño de las plicas sirven como guía. Esto quiere decir que el funcionamiento del eje de duraciones se modifica pues, aunque la secuencia de alturas se presenta ordenada en una línea de tiempo, no se expresan claramente ni duraciones exactas, ni subdivisiones geométricas o aritméticas, ni una jerarquización métrica; por lo tanto, esta partitura abre la posibilidad de múltiples

⁹ El tiempo de ejecución y las relaciones de duración vienen sugeridas:

Por la referencia a una constante cantidad de espacio que corresponde a una constante pulsación de metrónomo. Por la distribución de la nota en relación con aquella cantidad constante de espacio (70 MM), y por tanto aproximadamente 0.80".

Las notas [con plicas separadas] deben ser ejecutadas sueltas; su duración precisa está sugerida por el ataque.

La duración de las notas [con plicas unidas] se entiende prolongada fino a la nota sucesiva.

El valor de [la fermata] es *ad libitum*. Las notas pequeñas [ornamentos], preferiblemente, deben ser tocadas lo más rápido posible. La relación de distribución indicada por [la fermata] y para los ornamentos valen sólo como sugerencia.

Sostenidos y bemoles valen para una sola nota. (Traducción propia)

lecturas rítmicas de una forma mucho más indeterminada de lo que podría plantear la notación convencional.

Berio era consciente de esta situación y no parecía estar muy conforme con ella. En 1966 agradeció en una carta al flautista Aurèle Nicolet su grabación de la obra, pero le expresó su interés en trabajarla con él para que su interpretación se convirtiera en una referencia, dado que la obra ya había sido grabada de manera muy imprecisa¹⁰. Posteriormente, en 1981 expresó a Rosanna Damonte su intención de reescribir la obra en notación tradicional, lo cual la haría menos abierta y más autoritaria, pero al menos confiable¹¹. Además, en una entrevista con Theo Muller, señaló que ya consideraba la obra lo suficientemente difícil como para imponer al intérprete patrones rítmicos tan complicados mediante una notación tradicional, pero que, a partir de esta concesión, muchos flautistas se tomaban libertades de interpretación sin sentido con una intención improvisatoria que no tenía que ver con su idea original. Expuso también que, aunque la flexibilidad es una de las cualidades expresivas de la obra, la velocidad global, la cantidad de cambios de registro y el hecho de que los parámetros estén continuamente bajo presión crea una sensación de inestabilidad suficiente como para que a ella se añadan más elementos de apertura¹².

Por estas razones y tras varios años de mencionar sus intenciones, en 1992 Berio publicó la segunda edición de la obra, producto de la inconformidad que había expresado en reiteradas ocasiones. Basado en su versión pre-proporcional, el compositor regularizó y redondeó los ritmos eliminando algunas de sus complejidades e incluyó la duración de las fermatas en segundos para presentar su versión de la obra en notación convencional¹³.

La segunda edición tiene algunas modificaciones referentes a las alturas, los ataques, las dinámicas y especialmente en cuanto al ritmo y sus agrupaciones; sin embargo, la mayor diferencia recae en la interpretación que sugiere la notación convencional. Según el flautista Douglas Worthen, por ejemplo, la duración de las fermatas dada en segundos genera la sensación de una medición continua y no de una suspensión del tiempo (ver ej. 2), asimismo,

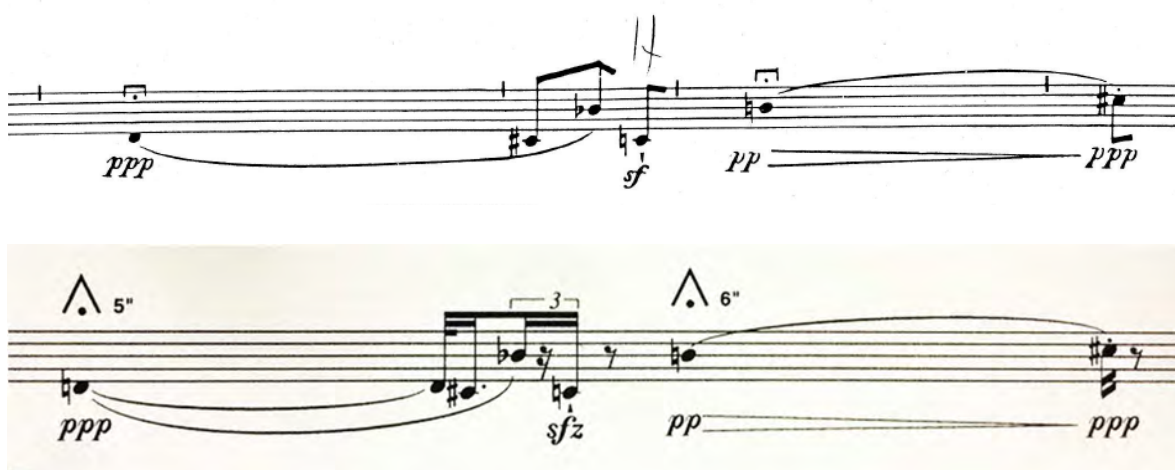
¹⁰ Palopoli, “Estudo comparativo entre edições da *Sequenza*”, 120-34.

¹¹ Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, 109.

¹² Leo Muller y Luciano Berio, “ ‘Music is Not a Solitary Art’: Conversation with Luciano Berio” *Tempo New Series*, No. 199 (enero 1997). Consultado 26 de septiembre de 2014. <http://www.jstor.org/stable/945526>.

¹³ Folio y Brinkman, “Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio’s *Sequenza I*”, 15-6.

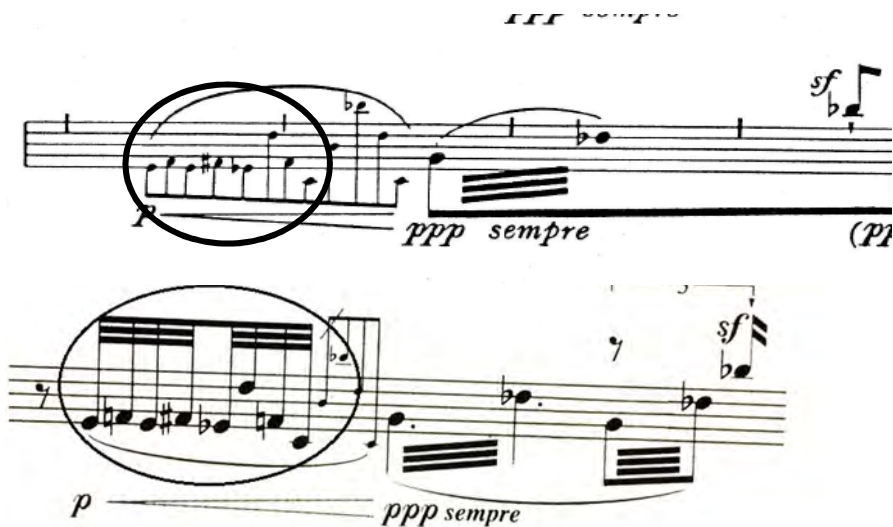
los pasajes se ven más ásperos y menos líricos debido a su complejidad rítmica y a que, en algunos casos, los ornamentos se convierten en notas estructurales (ver ej. 3), por otro lado, en ocasiones la dirección de las frases puede alterarse, (ver ej. 4.1 y 4.2), debido a las ligaduras que parecen evitar los tiempos fuertes e impiden el movimiento hacia adelante, o al ritmo desigual que añade una variedad sólo implícita en la primera versión¹⁴. Asimismo, Folio y Brinkman señalan que los espacios enmarcados dentro de las líneas de referencia sugieren una suerte de compás y, por lo tanto, acentuaciones distintas a las que generan las agrupaciones en notación convencional¹⁵.



Ej.2 Berio, *Sequenza I* (1958) p.2 s.1 y (1992) p.1 s.7

¹⁴ Douglas Worthen, “Questions and a Few Answers in Performing Luciano Berio’s *Sequenza I*” *FluteJournal.com*, (noviembre 2014). Consultado 20 de noviembre de 2014. <http://flutejournal.com/slidepost/questions-and-a-few-answers-in-performing-luciano-berios-sequenza-i/>.

¹⁵ Folio y Brinkman, “Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio’s *Sequenza I*”, 16.



Ej. 3 Berio, *Sequenza I* (1958) p.4 s.3 y (1992) p.3 s.6.



Ej. 4.1 Berio, *Sequenza I* (1958) p.2 s.3 y (1992) p.1-2 s.8-1

Ej. 4.2 Berio, *Sequenza I* (1958) p.2 s.3 y (1992) p.2 s.1

Resulta interesante que, aunque la segunda versión parecería ser una guía más precisa, la gran mayoría de flautistas prefieren trabajar con la primera. Como parte de su análisis comparativo de diferentes grabaciones de la obra, Folio y Brinkman preguntaron a los flautistas cuyas interpretaciones fueron estudiadas cuál de las ediciones utilizaban para tocar (o grabar) y para enseñar, con cuál habían estudiado la obra en primera instancia, y cuál preferían, y la respuesta a todas las preguntas fue, en la mayoría de los casos, la primera, y en contadas ocasiones, ambas¹⁶. Uno de los flautistas incluidos en este estudio, Robert Dick,

¹⁶ *Íbid.*, 18-9.

señala que la notación proporcional permite ritmos y fraseos que no pueden ser escritos en la notación convencional, mientras que la edición nueva restringe la flexibilidad del material¹⁷. Del mismo modo, la flautista Paula Robinson, con quien Berio trabajó la obra, expresa que, aunque la nueva edición es precisa y clara, no permite la potencial dualidad entre las características improvisatorias de la obra y la forma en que están claramente establecidas de manera visual¹⁸.

Al igual que estos flautistas, he decidido trabajar a partir de la notación proporcional y tomar la convencional sólo como referencia. Esta decisión responde a que, como hemos visto, el acercamiento visual a la partitura en la primera versión es mucho más claro y no sugiere la búsqueda de precisión rítmica que distrae de otros elementos importantes como el entendimiento de la dimensión histriónica de la obra, por otro lado, considero que me permite llevar a cabo el papel de intérprete consciente de manera más satisfactoria y me obliga a desarrollar otro tipo de habilidades basadas en el entendimiento visual del espacio; asimismo, para efectos de esta investigación, la versión de 1958 ilustra con mayor claridad la posibilidad de múltiples lecturas del texto, y representa un reto interesante a la hora de establecer las decisiones interpretativas.

4.2 El texto y la posibilidad de múltiples lecturas

Mientras alturas, dinámicas, ataques y ornamentos están representados en notación convencional y de forma bastante minuciosa, el parámetro de duración está sujeto múltiples lecturas de manera más evidente pues, como quedó explicado, se expresa de forma gráfica modificando el eje de duración de la notación tradicional.

Aunque en la partitura aparece explicitada una marca de metrónomo, Berio señala en su correspondencia a Nicolet que ésta es realmente una sugerencia y hay un malentendido al respecto, pues lo importante no es el pulso sino su proporción; así, el intérprete debería

¹⁷ Robert Dick, “Learning Berio’s Sequenza”, *JohnRank.net* (última modificación 25 de abril de 2013). Consultado 25 de octubre de 2014. http://johnrank.net/studio/clinic/practice_corner/berio.html.

¹⁸ Paula Robinson, “Flutings with Paula #16 – Berio Sequenza: Score”, Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=07kCgKjJQLM>.

escoger un pulso similar al establecido que le permita respetar las proporciones sugeridas por la notación¹⁹.

Si bien existe un pulso, éste no establece métrica y, de hecho, ni siquiera es perceptible durante la interpretación, dado que su función es sólo de referencia para el intérprete. Esto tiene gran incidencia en la articulación entendida como organización de la forma y de las frases, pues no existen movimientos cíclicos proporcionales (comunes en la música con características más melódicas) que permitan identificar las frases de manera intuitiva e inmediata, sino que su organización suele ser asimétrica, fraccionada y compleja.

Otro aspecto muy importante a tener en cuenta con respecto a la articulación de las frases es el manejo del registro. A lo largo de la obra hay una gran cantidad de saltos que llevan al instrumento hacia sus extremos en muy poco tiempo. Esta apertura interválica cumple principalmente tres funciones: generar melodías fraccionadas, indicar polifonía o separar las frases, por lo que resulta fundamental determinar de qué manera ocurre en cada caso para dar forma al discurso.

Por último, las cuestiones de sonido y timbre se ven modificadas por la búsqueda por parte del compositor de explotar algunos recursos de técnicas extendidas (*frulatto*, armónicos, trémolos, golpes de llaves y multifónicos), lo que genera una gama más amplia de colores que pueden ser utilizados. Asimismo, los cambios drásticos de registro, articulación y dinámica, generan una respuesta en la cualidad del sonido que debe ser entendida de forma consciente.

4.3 Las decisiones interpretativas

Como parte de la *hipercodificación retórica* y estilística, es necesario mencionar que el tema de la condición de posibilidad que da esta obra al intérprete desató un debate interesante. Cuando Umberto Eco publicó su primer artículo sobre la *Obra Abierta* en 1959, se refirió la *Sequenza* (para ese entonces sin número asignado) como uno de los ejemplos de obras musicales concebidas dentro de esta estética junto al *Klavierstück XI* de Karlheinz Sctockhausen, *Scarmbi* de Henri Pousser y la *Terza sonata per pianoforte* de Pierre Boulez. En su texto, Eco sostiene que estas obras pertenecen a un nuevo tipo de repertorio cuyo

¹⁹ Folio y Brinkman, "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I*", 13-4.

mensaje no es concluso o definido y cuya forma no está organizada unívocamente sino que presenta la posibilidad de varias organizaciones dependientes del intérprete, por lo tanto no son obras terminadas, sino "abiertas", y son llevadas a su término durante la actualización sonora. Esto quiere decir que, dada su naturaleza compositiva, permiten al intérprete ser libre de intervenir o reordenar los elementos constituyentes de la forma, lo que implica colaboración activa en su construcción²⁰. Sin embargo Eco da a entender que la *Sequenza* es una obra abierta en un sentido diferente pues su estructura sintáctica no está comprometida, sino sólo el resultado rítmico.

Para autores como Edward Venn o Thomas Gartmann, la aseveración hecha por Eco es una interpretación errada de la naturaleza de la obra, pues contradice las instrucciones consignadas en la partitura que sugieren de manera clara cómo debe ser la ejecución rítmica²¹. Por otro lado, el hecho de que el compositor manifestara abiertamente su inconformidad con las interpretaciones de la obra y su deseo de reescribirla, así como la publicación de la segunda edición, apoyarían la idea de que situarla dentro de la estética de la Obra Abierta fue un malentendido.

En 2012 Eco respondió a esta polémica en un artículo en el que expresa que su referencia a la *Sequenza* como obra abierta ocurrió bajo la supervisión del propio compositor (que era editor de la revista *Incontri Musicali* en el momento en que ésta publicó el artículo), quien además revisó y sugirió las expresiones y términos utilizados, y concluye que tal vez Berio cambió de idea y por eso decidió publicar su versión en notación convencional²².

Independientemente de la opinión de Berio al respecto de si la *Sequenza I* es o no una Obra Abierta, sus características de apertura se han discutido dentro del mundo académico pues, toda vez una obra es publicada, se interroga desde la hipótesis que el intérprete modelo hace sobre el autor modelo, no sobre el empírico. En general, la discusión ha girado en torno a la ruptura con las formas tradicionales y el complejo tratamiento de los materiales y las técnicas

²⁰ Umberto Eco, *Obra Abierta*, Trad. Roser Berdagué, (Argentina: Editorial Planeta, 1992), 32-3.

²¹ Edward Venn, "Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the *Squenzas*", en *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Coord. Janet K. Halfyard (Great Britain: T.J. Internatonaal Ltd), 171-2; y Folio y Brinkman, "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I*", 13.

²² Umberto Eco, "Focus Luciano Berio: Those Studio Days", Trad. de Richard Dixon. *Musikblätter: News and Information from Universal Edition*, n. 4, (nov 2012): 13-4. Consultado el 26 de diciembre de 2015. <http://musiksalon.universaledition.com/files/archiv/musikblaetter-04-en.pdf>.

compositivas²³, la emulación de las técnicas de manipulación de la música electrónica aplicadas a la música acústica²⁴, y su relación con el teatro de acción²⁵, la Comedia del Arte²⁶ y el teatro del absurdo Samuel Beckett²⁷.

Entre estas perspectivas me gustaría mencionar la de la flautista Irna Priore quien relaciona el uso poco estricto de las técnicas de serialismo y la complejidad con la que fue pensado el discurso con la aproximación estructural de la obra de James Joyce²⁸. Según la autora así como las citas, las referencias, el lenguaje distorsionado y la red de historias despiertan asociaciones en los lectores y enriquecen el significado del texto de Joyce, Berio exige al intérprete ir más allá de los marcos conocidos al mantener ciertas estructuras pero distorsionadas por la interpolación y yuxtaposición de materiales que crean ilusión de desorden y abren las posibilidades de interpretación de la obra²⁹.

En conclusión, nos encontramos frente a una obra con ciertos parámetros a seguir preestablecidos por el compositor, pero dentro de un marco de flexibilidad y adaptabilidad que permite una gran cantidad interpretaciones; sin embargo esto no quiere decir que sea indeterminada o improvisatoria, sino que está suspendida en un gran número de estructuras predeterminadas que deben ser comprendidas. Esta compleja estructuración de materiales exige al intérprete una destreza técnica elevada pero también una gran claridad sobre la articulación de su discurso y planeación de los recursos mediante los cuales lo expresará. Es

²³ Edward Venn, "Proliferations and Limitations: Berios's Reworking of the *Sequenzas*", 172-3.

²⁴ Richard Hermann, "Why is Berio's Music so Hard to Understand for an Anglophone North American Music Theorist?", ponencia presentada en el Eastman Festival in Honor of Luciano Berio, Rochester, Nueva York, 29 de abril de 2013.

²⁵ Janet K. Halfyard, "Provoking Acts: The Theatre of Berio's *Sequenzas*", en *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Coord. Janet K. Halfyard (Great Britain: T.J. Internaoal Ltd), 99-100.

²⁶ Paula Robinson, "Flutings with Paula #14 – Berio Sequenza: Introduction Part I", Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=irY1kHq_F3g.

²⁷ Paula Robinson, "Flutings with Paula #15 – Berio Sequenza: Introduction Part II", Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=1g2-X-Tj7YE>

²⁸ James Joyce (1882-1941). Novelista y poeta irlandés considerado como uno de los principales representantes del modernismo anglosajón. Es interesante señalar que en el mismo año de la publicación de la *Sequenza* apareció también *Thema: Ommagio a Joyce*, obra que corresponde a la culminación de la investigación de Berio junto a Eco sobre el aspecto musical del lenguaje.

²⁹ Irna Priore, "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Proces in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute", en *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, Coord. Janet K. Halfyard (Great Britain: T.J. Internaoal Ltd), 194-6.

este sentido, la complejidad interpretativa de la *Sequenza I* y su cualidad de apertura van más allá del uso de la notación proporcional y tienen que ver con el entendimiento de sus materiales y la organización que se les da.

Ahora bien, una vez expuesto el contexto estético de la obra y las consideraciones de Berio respecto a su composición e interpretación, proseguiremos con el estudio de los parámetros que mencioné como abiertos a múltiples lecturas.

4.3.1 La duración

Descifrar la notación rítmica es una de las principales dificultades de la *Sequenza I* bien sea por la falta de especificidad y familiaridad de la notación proporcional, o por la complejidad de las subdivisiones y proporciones de la convencional³⁰, por esta razón su interpretación es muy variable. Esto queda evidenciado en el estudio comparativo hecho por Folio y Brinkman en el cual observaron que las interpretaciones tenían una duración muy variable, con tendencia a ser más largas que los 5' 17'' de duración aproximada que calcularon a partir del número de espacios enmarcados por las líneas de referencia de la primera edición y la duración en segundos de las fermatas de la segunda³¹.

La flautista Cibele Palopoli propone una visión crítica de la notación proporcional que me gustaría comentar. En primer lugar plantea como ventajas la facilidad de ejecución por la flexibilidad rítmica y de fraseo, las infinitas posibilidades de ritmos cuando no se restringen a figuras preexistentes y la libertad agógica de agrupación y de *rubato* por la ausencia de pulso y métrica³². Como podemos notar, todas estas características a las que se refiere Palopoli tienen que ver con la cualidad de apertura de la obra y son las que permiten al intérprete tomar un papel activo en la interpretación.

Por otro lado señala que, si se busca precisión rítmica la notación proporcional no es la mejor opción y expone como desventajas lo dudosa que puede llegar a ser la percepción de la distancia debido a la impresión óptica causada por la dirección de las plicas (ver ej. 5), los espacios entre las líneas de referencia que no mantienen visualmente el mismo tamaño (ver

³⁰ Palopoli, "Estudo comparativo entre edições da *Sequenza*", 83-88.

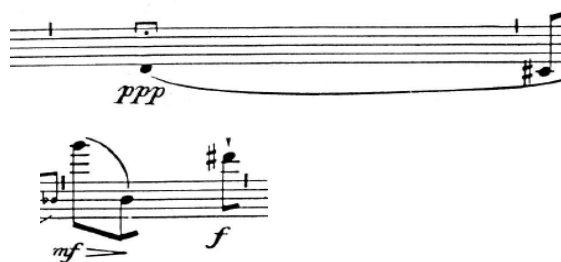
³¹ Folio y Brinkman, "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I*", 19-27.

³² Palopoli, "Estudo comparativo entre edições da *Sequenza*", 93.

ej. 6), las alteraciones (ver ej. 7), la presencia de adornos (ver ej. 8), y, como caso específico, esta ligadura entre dos notas que están separadas por un silencio (ver ej. 9 pentagrama 20)³³.



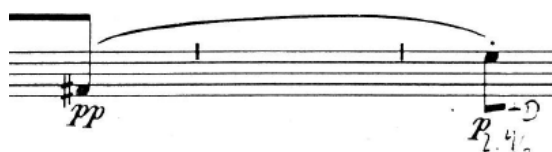
Ej.5 Berio, *Sequenza I* (1958) p.1 s.1



Ej. 6 Berio, *Sequenza I* (1958) p.2 s.1 y p.2 s.3



Ej. 7 Berio, *Sequenza I* (1958) p.4 s.6



Ej. 8 Berio, *Sequenza I* (1958) p.3 s.3

Algunas de estas ambigüedades pueden resolverse mediante *selecciones contextuales* y *circunstanciales* al remitirse al mismo texto en sus dos versiones y tomar decisiones partiendo de él como contexto de referencia³⁴. Por ejemplo, el primer motivo de la obra (segunda menor descendente, séptima mayor ascendente, ver ej. 10.1) está escrito de forma que la primera altura parece tener mayor duración que las otras dos, sin embargo, en su segunda aparición (ver ej. 10.2) todas parecerían ser iguales. Es posible, como señalé anteriormente, que la posición de las plicas cree ese efecto en la primera aparición, en cuyo caso el motivo sería igual en ambas ocasiones, no obstante también existe la posibilidad de que Berio quisiera dar a entender que son ritmos diferentes.

Al observar este motivo en la nueva versión resulta algo interesante: efectivamente en su primera aparición (ver ej. 10.1) la primera altura dura el doble de las otras dos, pero en la segunda también (ver ej. 10.2), lo cual no coincide con ninguna de las opciones planteadas anteriormente, aunque sugiere que el compositor pretendía que el motivo se presentara

³³ *Ibid.* 93-100.

³⁴ De cierta manera, podría pensarse también que remitirse a la segunda versión en una referencia intertextual, pero en ese caso estaríamos entrando en una discusión sobre si la nueva edición es o no el mismo texto.

rítmicamente igual en ambas ocasiones. Finalmente decidí mantener el mismo ritmo en ambas ocasiones, pero dar un valor igual a las alturas con el fin de que cada una se escuche claramente, de esta forma se distinguen como notas estructurales (no adornos) y se resalta la sonoridad del conjunto 3-1 [012], tan importante dentro de la obra³⁵.



Ej. 10.1 Berio, *Sequenza I* (1958) p.1 s.1
y (1992) p.1 s.1

Ej. 10.2 Berio, *Sequenza I* (1958) p.1 s.4
y (1992) p.1 s.4

4.3.2 La velocidad

La *Sequenza I* tiene una marca de metrónomo=70 al inicio de la obra y posteriormente 60 y 72 en la última página. Como señalé anteriormente, Berio expresó en su carta a Aurèle Nicolet que esta velocidad de las duraciones es flexible y adaptable siempre y cuando se respeten las proporciones sugeridas, en otras palabras lo realmente importante no es un *tempo* absoluto, sino su consistencia. En este sentido, el intérprete tiene que encontrar una velocidad cercana que le permita mantener todas las alturas dentro las marcas de referencia establecidas a una velocidad constante. Esta elección está determinada en gran medida por las capacidades técnicas del intérprete como una *inferencia basada en cuadros comunes e intertextuales* en tanto se establece con referencia a la consciencia que el intérprete tiene sobre su técnica y la aplicación de ésta en obras que demanden retos similares. Sin embargo, un intérprete con una técnica sólida podrá elegir la velocidad que considere más adecuada como una

³⁵ Que corresponde a dos segundas menores consecutivas según la *Pitch Class Set Theory* de Allen Forte. Para profundizar véase Priore.

hipercodificación ideológica a partir de otros factores y no supeditada a lo que le permite su nivel técnico.

Ahora bien, la marca de metrónomo sugerida es bastante rápida y en algunas ocasiones resulta complicado mantenerla; de hecho hay un pasaje al que el flautista Douglas Worthen se refiere como imposible de tocar tal como está escrito a una velocidad cercana a la sugerida³⁶ (ver ej. 11).



Ej. 11 Berio, *Sequenza I* (1958) p.2-3 s.10-1

Como podemos observar, cada marca de referencia contiene cinco y luego seis notas que tienen la indicación de cuatro articulaciones sobre cada una, esto significa que deberían articularse veinte notas en menos de un segundo, lo cual no es realizable. Robinson comenta que cuando trabajó la obra con Berio (alrededor de 1964) le señaló esta dificultad y le preguntó cómo podía resolver el pasaje, a lo que el compositor sugirió que articulara sólo dos veces cada nota y fuera adicionando más articulaciones para generar una sensación de *ralentando*³⁷.

Resulta curioso que el pasaje no fuera alterado en la segunda edición más que por la inclusión del *frullato* en las alturas correspondientes a las últimas dos marcas de referencia y el cambio de octava de la última nota (ver ej. 12).



Ej. 12 Berio, *Sequenza I* (1992) p.2 s.6-7

³⁶ Worthen, "Questions and a Few Answers in Performing Luciano Berio's *Sequenza I*".

³⁷ Paula Robinson, "Flutings with Paula #17 – Berio Sequenza: Performance Notes", Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Cips4sjbgfw>.

Aquí se plantea un problema de interpretación importante en tanto, para poder realizar su actualización sonora, es necesario modificar la velocidad o modificar las instrucciones dadas, decisión que está dentro del plano de la *hipercodificación ideológica*. Dado que Berio es tan enfático en mantener las proporciones estables considero que lo más adecuado es reducir el número de articulaciones, esto, además, teniendo en cuenta que fue la recomendación que dio a Robinson y la opción que elige el propio Gazzelloni en su grabación de la obra³⁸. Sin embargo, no considero que el pasaje sugiera un *ralentando* (como Berio expresó a Robinson) dado que el aumento del número de alturas en la agrupación (de cinco a seis) y el uso del *frullato* en la nueva edición, parecen representar en realidad un *accelerando*. Por esta razón decidí mantener dos articulaciones por cada nota dejar que el efecto de *accelerando* se produzca por la inclusión de una nota más dentro de las marcas de referencia.

Finalmente, en cuanto a la velocidad general de la pieza, considero que la marca original funciona la mayoría del tiempo. A excepción del pasaje al que acabo de referirme cada espacio entre marcas de referencia tiene máximo siete alturas sin contar los ornamentos. Los pasajes ornamentados son los que presentan mayor dificultad pues al intentar ejecutarlos lo más rápido posible (como sugiere Berio) y respetar la proporción del pulso puede perderse la claridad, sin embargo considero que representan el nivel máximo de tensión dentro de la dimensión temporal, por lo que la claridad de articulación y de alturas, así como la generación de energía producirán un efecto mayor de virtuosismo, aunque deba ralentizarse un poco la marca de metrónomo, que luego puede retomarse en la marca de referencia siguiente.

4.3.3 La articulación de la forma

Ya he mencionado que para Priore el complejo tratamiento de los materiales de la *Sequenza* conlleva a una percepción poco clara de la forma y da lugar a múltiples interpretaciones de la misma. Para sustentar esta idea, la autora presenta siete análisis formales hechos por distintos flautistas que, si bien tienen ciertas coincidencias estructurales, son diferentes. Esto es una *hipercodificación ideológica* que tiene que ver con la dimensión a la cual le dan mayor peso al momento de articularla: unos se basan en la aparición de las series, otros en el tratamiento del material melódico y uno de ellos al dinámico. Lo importante a resaltar es que

³⁸ Luciano Berio, *Sequenza I*, 1970, en Severino Gazzelloni & Aloys Kontarsky – Music For Solo Flute / Music For Flute And Piano. Severino Gazzelloni (flauta), Mainstream Records-MS/5014, Long Play.

el desacuerdo con respecto a la organización del discurso musical condiciona el proceso de interpretación y conlleva a que cada intérprete presente su propia visión de la obra³⁹. Sin embargo, Priore reconoce tres características comunes en todos ellos: el entendimiento de las alturas del conjunto 3-1 [012] como motivo melódico principal, la existencia de una sección contrastante entre las páginas 3 y 5 y la presencia de una coda⁴⁰, lo que significa que, al menos de manera general, la obra expresa una estructura perceptible, pero cuyos límites resultan confusos.

Dado que el lenguaje composicional de la *Sequenza* no permite un entendimiento de la forma mediante los conceptos tradicionales de melodía y armonía, considero pertinente mencionar a grandes rasgos el análisis que realiza la autora sobre la estructuración de sus materiales. La obra presenta una serie en el primer pentagrama la cual, eliminando las notas repetidas, es una escala cromática que puede ser dividida en un hexacordio cromático descendente y luego su complemento (ver ej. 13); estos hexacordios definen los campos armónicos de los que se derivan las funciones musicales a las que se refiere Berio⁴¹. De esta forma el compositor se vale de técnicas del serialismo y a partir de las formas primas combina y manipula las series, satura ciertos intervalos y realiza fragmentaciones, intercambios e interpolaciones para caracterizar las funciones musicales mediante el empleo de gestos con un carácter claramente definido (tipo *cadenza*, lírico, etc) y su superposición para así generar contrastes.



Ej. 13 Berio, *Sequenza I* (1958) p.1 s.1

Por otro lado, también es posible estructurar el discurso a partir de frases y motivos. Según Priore, las frases están sugeridas por la agrupación de las alturas dentro de las líneas de

³⁹ Priore, "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Proces", 206.

⁴⁰ *Ibid.*, 207.

⁴¹ Véase apartado las decisiones interpretativas.

referencia y compuestas por gestos más pequeños o motivos; estos últimos cumplen una función muy importante pues aunque se manipulen mediante diferentes técnicas como el cambio de registro o de ritmo, son consistentes y audibles, y crean unidad. Los más recurrentes son el conjunto 3-1 [012] y el 2-2 [02]. Los motivos pueden delimitarse gracias a que suelen estar conectados por una forma de notación similar y separados por una distancia considerable de espacio, de igual manera, pueden establecerse relaciones de identidad entre ellos gracias a similitudes en su contorno o sus relaciones interválicas. Por último, concluye que la unidad de la obra es mantenida por elementos como los patrones repetidos, el contorno melódico, los gestos rítmicos y la agrupación de las notas⁴².

Al igual que Priore, considero que el manejo motivico determina en gran parte la organización de la forma, más allá del tratamiento de las series dentro de la técnica compositiva, pues su uso es muy poco estricto como para que se pueda reconocer de manera clara la aparición de la serie; sin embargo quisiera agregar los niveles de tensión en las diferentes dimensiones de la obra como otro elemento crucial para la estructuración del discurso.

A partir de estas consideraciones y mediante *selecciones contextuales* y *circunstanciales* el material adquirió significado a medida que se relacionaba con materiales precedentes y se establecían características propias de la obra, lo cual me permitió establecer que la obra tiene tres partes (cada una dividida en dos secciones más pequeñas) y una coda cuya delimitación está establecida por la reiteración del motivo y sus transformaciones, y los cambios a nivel de tensión en las distintas dimensiones de la obra (dinámicos, de registro, uso de técnicas extendidas, etc.).

La primera parte va desde el inicio hasta el sistema 8 de la segunda página y consta de dos subsecciones. En la primera ocurren dos presentaciones de la serie (sistema 1 a 4 de la primera página y de ahí al 3 de la segunda página) y termina con un calderón al que se llega tras una disminución de tensión tanto dinámica como de duración y ataques. En la segunda aparece un material contrastante que termina en el sistema 7 de la segunda página y finaliza con un incremento de tensión en la dimensión dinámica (de *ppp* a *ff*) y la reaparición del

⁴² Priore, "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Proces", 200.

motivo modificado en su duración y simplificado en sus alturas al presentar sólo dos notas (ver ej. 14).

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes with dynamic markings: *(ff)*, *mf*, *pp*, and *PPP*. The bottom staff shows a more complex passage with dynamic markings: *ff*, *p*, *f*, *mf*, and *p*. A bracket under the first two notes of the bottom staff is labeled "Motivo simplificado".

Ej. 14 Berio, *Sequenza I* (1958) p.2 s.8-9

La segunda parte es la que más tensión presenta en todas sus dimensiones: alcanza los picos agudo y grave del registro, presenta notas extremadamente rápidas y articuladas, tiene cambios dinámicos más rápidos al interior de las frases y motivos y el uso de técnicas extendidas es mucho mayor y más constante (armónicos, trémolos, *frulatto* y golpes de llave). También está dividida en dos subsecciones: la primera del sistema 9 de la segunda página al 7 de la tercera y la segunda del sistema 8 de la tercera página al 8 de la cuarta. La división interna está marcada por una importante disminución de la tensión entre el final de la primera subsección, que está al máximo en las dimensiones temporal (alturas rápidas), morfológica (*frulatto*) y de alturas (apertura del registro), y el inicio de la segunda en la que se abandonan las técnicas extendidas, disminuye la cantidad de alturas por espacio, y se reducen el registro y el rango dinámico (ver ej. 15). Esta parte termina con un pasaje muy demandante en el que todas las dimensiones se encuentran en grados muy altos de tensión y que desemboca en una compleja combinación de trémolo con golpes de llave en relación dinámica inversa, es decir, mientras el sonido de la flauta va en *decrescendo*, el de las llaves va en *crescendo*. En este punto hay una disminución de tensión importante en la dimensión de alturas y dinámica, sin embargo, es el mayor momento de tensión morfológica gracias al resultado sonoro que produce la combinación de técnicas extendidas (ver ej. 16).

Ej. 15 Berio, *Sequenza I* (1958) p.3 s.7-8

Ej. 16 Berio, *Sequenza I* (1958) p.4 s.7-8

La última parte inicia en el sistema 8 de la cuarta página y finaliza en el 6 de la quinta, para dar paso a la coda. Comienza con todas las dimensiones en su nivel mínimo de tensión, excepto la dinámica, que exige *ppppp*; sin embargo la tensión morfológica se incrementa rápidamente con la inclusión, por primera vez en la obra, de multifónicos. En el sistema 2 de la quinta página ocurre una ruptura interna de la parte una vez desaparecen los multifónicos y se presenta una nota larga y en *piano*, posteriormente la tensión morfológica se retoma, así como la de duraciones. La parte termina con el silencio más largo de toda la obra (ver ej. 17).

Ej. 17 Berio, *Sequenza I* (1958) p.5 s.5-6

Por último, la coda inicia en el sistema 6 de la quinta página tras el primer cambio de marca de metrónomo (60) y la aparición del único espacio entre líneas de referencia completamente vacío (ver ej. 17). Esta coda tiene todas las dimensiones en su mayor grado de tensión debido a la gran cantidad de adornos, los cambios abruptos de dinámica y registro y el uso reiterado del *frulatto*. Finalmente la *Sequenza* termina con una alusión al motivo cuya relación interválica y duración son distintas pero que conserva el mismo diseño, y por último con otra referencia al motivo simplificado (ver ej. 18).

The image shows a musical score for Berio's *Sequenza I*. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including the instruction *più p ancora*. A bracket above the staff labels a specific phrase as 'Motivo modificado'. The lower staff shows a long, sustained line with dynamics *ff-pp* at the beginning and *pppp* at the end. A bracket below this staff labels it as 'Motivo simplificado'.

Ej. 18 Berio, *Sequenza I* (1958) p.5 s.9-10

Ahora bien con respecto a la articulación a nivel de frase es pertinente recordar la importancia de la yuxtaposición de materiales. Como he señalado anteriormente Priore relaciona la obra de Berio con la de James Joyce y Robinson con la de Beckett, por lo que éste debería ser un tema muy importante a tener en cuenta. De esta forma es fundamental recordar que los cambios abruptos en el material pueden leerse como sugerencia de división entre motivos, frases o partes, y ser estructuradores del discurso.

En el siguiente fragmento (ver ej. 19) el claro cambio de articulación y duración de las notas sugiere una separación.



Ej. 18 Berio, *Sequenza I* (1958) p.2 s.9-10

A continuación (ver ej. 19) la aparición de los adornos con *frulatto* da a entender un nuevo carácter pero no separa la frase debido a que las plicas juntas generan sensación de unidad;



Ej. 19 Berio, *Sequenza I* (1958) p.1 s.4

Por último quisiera agregar que las diferentes notaciones pueden sugerir distintas formas de fraseo, y no sólo por las discrepancias que hay en la escritura de ciertos pasajes sino, a nivel más general, por la organización métrica que se puede dársele a la frase. Esto ocurre porque en la notación proporcional las alturas se ubican entre los pulsos y sólo en contadas ocasiones parecería indicarse coincidencia entre la línea de referencia y la primera altura; en la notación convencional, en cambio, aunque a veces se busca mantener ese efecto por medio de ligaduras muchas alturas están ubicadas sobre el pulso (en el inicio de la obra, por ejemplo). Ahora bien, aunque, como señalé anteriormente no hay una métrica clara dentro de la obra, el hecho mantener un pulso interno sobre el cual se ubiquen las alturas genera otro tipo de sensación que permite establecer, al menos por momentos, un pulso perceptible.

4.3.4 El sonido, técnicas extendidas

Por último, Berio explora la dimensión morfológica de la obra mediante el uso de técnicas extendidas que demandan al intérprete el ajustar su técnica a otro tipo de requerimientos sonoros. Estos ajustes se realizan principalmente a partir de *inferencias basadas en cuadros comunes e intertextuales* y de *selecciones contextuales y circunstanciales* pues no están

explicitados en la partitura, pero el flautista los entiende y aprende desde la experimentación y el trabajo con la obra, así como desde su experiencia con otras obras que tengan demandas similares.

En la *Sequenza I*, Berio utiliza cinco técnicas extendidas y combina dos de ellas. Se encuentran principalmente en la segunda mitad, aunque el *frulatto*, la más recurrente, está presente a lo largo de toda la obra. Son, en orden de aparición:

Frulatto, que se obtiene al vibrar la lengua pronunciando el fonema “rr”⁴³, aunque también puede generarse al vibrar la campanilla o úvula⁴⁴. En la obra se señala incluyendo tres líneas diagonales sobre las plicas. Dick expone que esta técnica cuenta con dos parámetros: la velocidad (que se varía cambiando presión de aire) y la intensidad de la pulsación; sin embargo estos no están indicados explícitamente sino que deben definirse desde otros referentes como la dinámica o la duración de las alturas⁴⁵. En el registro grave es más complicado incrementar estos parámetros debido a que se corre el riesgo de que la altura que suene produzca alguno de sus armónicos al aumentar la presión de la columna de aire (ver ej. 21) esto puede ocurrir dado que el movimiento tan rápido entre registros dificulta la variación de la columna de aire y embocadura para que se produzca la altura escrita y no uno de sus armónicos (generalmente la octava).



Ej. 21 Berio, *Sequenza I* (1958) p.5 s.7

Armónicos, que, a partir de una digitación correspondiente al registro grave, permiten la emisión de otras alturas⁴⁶ y se obtienen modificando la presión de la columna de aire para producir los armónicos naturales de determinado sonido⁴⁷. Estos se señalan con un pequeño

⁴³ Robert Dick, *The Other Flute*, (Estados Unidos: Multiple Breath Music Company, 1989), 128.

⁴⁴ Palopoli, “Estudo comparativo entre edições da *Sequenza*”, 75.

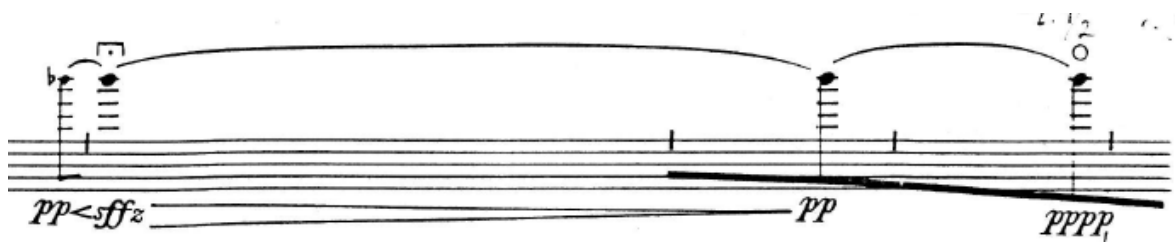
⁴⁵ Dick, *The Other Flute*, 128.

⁴⁶ Palopoli, “Estudo comparativo entre edições da *Sequenza*”, 76.

⁴⁷ Dick, *The Other Flute*, 12.

círculo sobre la altura y en el caso de la *Sequenza* no se explicita a partir de qué posición deben realizarse. La mayor dificultad técnica que presentan los armónicos es controlar cuál de ellos va producirse y ajustar a eso la embocadura y la columna. El uso de armónicos en la obra es particularmente demandante: aparecen sólo tres veces en dinámica *pppp*, la primera vez para producir un Sib sobreagudo (ver ej. 22), la segunda un Do y la tercera alternando Do y Re. En el segundo y tercer casos puede realizarse fácilmente el Do como tercer armónico desde la digitación del Do grave o segundo desde Fa y el Re como tercer armónico desde Re; sin embargo, en el primero, al ser una nota tan aguda, es muy complicado partir de una posición real para producirlo.

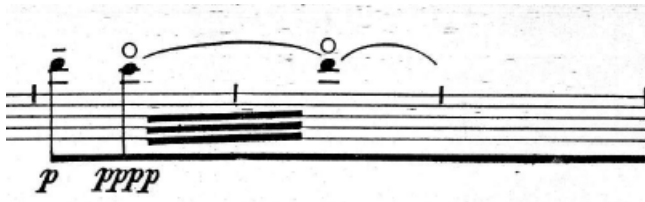
Palopoli comenta que, en su grabación, Dick utiliza *whistle tones* en lugar de armónicos, una técnica distinta en la que se impide que la flauta vibre completamente reforzando los armónicos parciales en detrimento del resto del espectro sonoro⁴⁸, por otro lado, Robison sugiere una digitación alternativa para producirlo. Por mi parte utilizo también una posición alternativa (distinta a la de Robinson) desde el inicio de la nota y recorro a la variación de la cualidad del sonido al incluir un poco más de aire y eliminar el *vibrato* cuando aparece el signo de armónicos.



Ej. 22 Berio, *Sequenza I* (1958) p.3 s.4

La tercera vez es también compleja pues ocurre combinada con un trémolo y se dirige hacia un multifónico a partir de la misma posición (ver ej. 23), lo que requiere gran control de la columna de aire para que los dos efectos se distingan claramente.

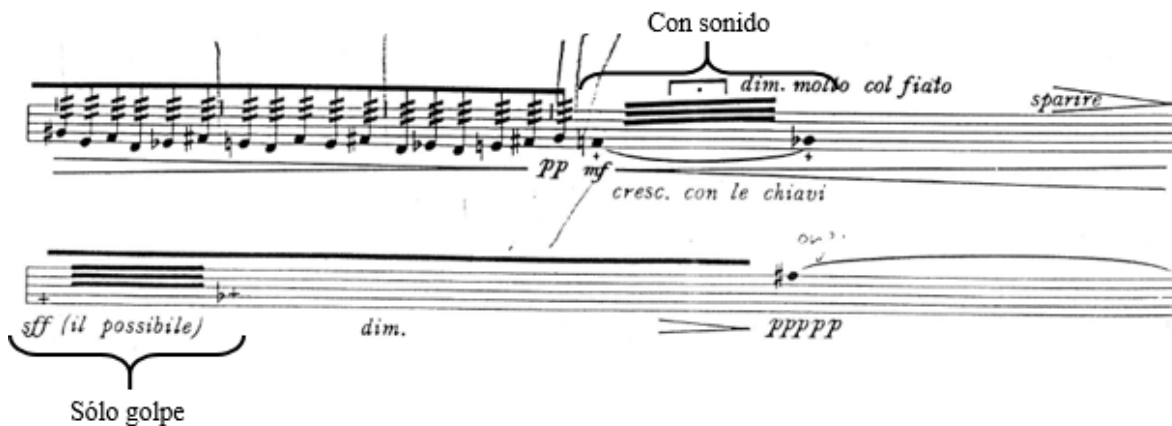
⁴⁸ Palopoli, “Estudo comparativo entre edições da *Sequenza*”, 76.



Ej. 23 Berio, *Sequenza I* (1958) p.5 s.1

Trémulos, que consisten en alternar dos alturas de forma muy rápida y se simbolizan con tres líneas diagonales entre ellas. En ocasiones no son considerados técnicas extendidas, pero en este caso concuerdo con Palopoli al entenderlos de esta manera dada su dificultad y la polifonía implícita que expresan⁴⁹. Hay dos ocasiones en la *Sequenza* no es posible realizarlos con las digitaciones reales sino que debe recurrirse al uso de las llaves de trino, pero es un recurso bastante orgánico que no presenta mayor dificultad en su realización, lo que parece sugerir que Berio conocía esta característica del instrumento, quizá gracias a Gazzelloni.

Golpes de llave, producidos por la percusión de las llaves al cerrar los orificios de la flauta⁵⁰. En la *Sequenza I* se señalan como pequeñas cruces bajo las notas. Pueden realizarse produciendo sonido, es decir con el orificio de embocadura abierto, o sin producirlo haciendo sonar sólo el golpe, con el orificio cerrado⁵¹. En la obra ocurre de ambas formas y está especificado en la notación (ver ej. 24).



Ej. 24 Berio, *Sequenza I* (1958) p.4 s.7-8

⁴⁹ *Íbid.*, 77-8.

⁵⁰ *Íbid.*, 79.

⁵¹ Dick, *The Other Flute*, 129.

Multifónicos, que consisten en la ejecución de dos o más alturas al mismo tiempo. Requieren gran control de la embocadura y pueden producirse por el direccionamiento de la columna de aire en varias direcciones o por medio de digitaciones especiales. En el caso de la *Sequenza*, como lo señala Dick, son sonoridades múltiples basadas en armónicos naturales, lo que quiere decir que se realizan a partir de las digitaciones de Do y Do# pero encontrando un punto en el que la columna de aire se enfoque en un ángulo y velocidad entre los ángulos y velocidades normales de los dos sonidos requeridos. La dificultad de esta técnica recae en que la flauta tiende a resonar en una sola altura y los flautistas procuramos encontrar la posición exacta de la embocadura en la que resuene más, por lo que dar con un punto medio entre los alturas va en contra de lo que se busca tradicionalmente y es una habilidad que cuesta tiempo y trabajo adquirir⁵².

Por último, como consideración general, quisiera comentar que, según Robinson, Berio expresó que la obra se trata de sonido, no de notas bellas de flauta⁵³. Considero que esta idea da a entender la necesidad de apertura que la *Sequenza I* demanda al intérprete en cuanto a la concepción tradicional del sonido y a su abordaje a partir de la experimentación con los parámetros dados.

4.4 Conclusión

Quisiera resaltar que considero la *hipercodificación ideológica* como algo sumamente importante para la interpretación de la *Sequenza* pues es una obra que demanda al intérprete gran cantidad de recursos que no corresponden a lo que tradicionalmente se espera de él. De esta forma, el conocimiento de la relación de Berio con la literatura del siglo XX, de la influencia que recibió del serialismo y la música electrónica, y de su concepto virtuosismo permite al intérprete aproximarse al texto desde cierta perspectiva ideológica que intervendrá en la actualización sonora de las diferentes dimensiones de la obra.

⁵² Dick, *The Other Flute*, 81.

⁵³ Paula Robinson, "Flutings with Paula #17 – Berio Sequenza: Performance Notes", Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Cips4sjbgfw>.

Conclusiones

Mi tesis partió de la problematización sobre la relación que se establece entre intérprete, compositor y obra, mediada por la notación musical. Según mi propuesta, dado que el sistema de notación permite la existencia de esta interacción fundamental dentro del ámbito de la música académica, éste puede entenderse como condición de posibilidad para la interpretación. De esta forma propuse una mirada interdisciplinaria a los procesos intelectuales que permiten la construcción de una interpretación musical al ligar la perspectiva de autores del campo de la música con elaboraciones desde otras disciplinas, principalmente la semiótica.

Del proceso de construcción de esta perspectiva y utilización de sus herramientas surgieron algunos planteamientos referentes a la forma en que intérprete, compositor y sistema de notación interactúan dentro de la práctica de la música académica occidental, los cuales evidencian que la notación como herramienta y recurso tiene una importancia mayor a la que solemos conferirle. En primer lugar, la figura del intérprete de música académica occidental se ha construido alrededor de la relación que establece con las obras, la cual sólo es posible en tanto le son transmitidas mediante el sistema de notación. Dadas sus características, el sistema le propone múltiples posibilidades de actualización sonora, lo que le demanda tomar decisiones como sujeto autónomo.

En ese sentido, la notación musical puede concebirse como condición de posibilidad pues cada obra propone una multiplicidad de actualizaciones sonoras y el trabajo del intérprete consiste en decidir cuál de ellas llevará a cabo. Así, el proceso interpretativo se plantea como una búsqueda constante y activa a partir de las ideas que emergen de las relaciones de posibilidad entre lector y texto, múltiples en potencia, y una posterior reevaluación, estudio y adaptación a la realidad del intérprete. Esta visión permite entender que la obra no existe como objeto físico en la partitura sino que corresponde a lo que ésta evoca en el intérprete como un objeto del pensamiento.

Según mi propuesta inicial, durante el proceso de interacción con el sistema de notación, el intérprete recurre a estrategias análogas a las que permiten a un lector leer y dar significado a otro tipo de textos. Durante la investigación, este paralelo fue propuesto, principalmente,

desde el concepto de niveles de cooperación textual, tomado de la semiótica de Umberto Eco, el cual corresponde a los pasos que el lector lleva a cabo durante la lectura y construcción del significado de textos literarios.

Desde esta perspectiva fue posible entender que dependiendo de su contexto, bagaje cultural y posición ideológica, el intérprete toma como referencia distintos elementos relacionados con las obras como base para la construcción de su significado y las decisiones prácticas para su actualización sonora, como por ejemplo la “fidelidad” a la partitura, el análisis teórico, el respeto a la tradición interpretativa, las ideas sobre la figura del compositor, su propio gusto e incluso el del público. Así, una partitura permite la generación de versiones muy diversas y, dado que resulta imposible llevar a cabo todas las posibilidades que presenta en una misma interpretación, el intérprete debe desarrollar una consciencia crítica y establecer una postura clara para tomar decisiones que considere adecuadas. Ahora bien, estas decisiones son, a su vez, testimonio de la forma en que cada intérprete concibe la obra y se representa a sí mismo como sujeto creador a partir de las ideas musicales que el compositor le ha transmitido mediante la notación.

Por otro lado, fue revelador darse cuenta de que la problemática sobre el papel del intérprete en la difusión de las ideas musicales que los compositores expresan en sus obras ha sido abordada desde hace aproximadamente tres siglos. En muchos casos este hecho ha llevado a algunos, incluidos Quantz y Berio, a hacer explícitas sus reflexiones sobre la construcción de la interpretación de sus obras desde una constante indagación en su naturaleza y los recursos que se utilizan para darla a entender. Así se evidencia que, si bien la estética cambia con el paso del tiempo, la relación entre compositor, intérprete y obra dentro del campo se ha mantenido de forma muy similar desde la modernidad hasta la actualidad y sigue planteando los mismos problemas fundamentales.

A partir de estas consideraciones, mi acercamiento a las obras específicas ocurrió bajo una nueva visión que me permitió establecer algunas conclusiones que expondré a continuación.

Al trabajar obras cuyo manejo del sistema de notación es tan distinto, las posibilidades de múltiples realizaciones derivadas de la lectura recaen en parámetros diferentes según sea el caso. En la Sonata de Quantz la ornamentación, las dinámicas y la articulación como ataque plantean de manera más evidente este problema, seguidas del *tempo*, el ritmo, el timbre y en

menor medida el fraseo. En la *Sequenza I* de Berio, en cambio, el ritmo y el fraseo resultan ser los parámetros que sugieren múltiples realizaciones de forma más evidente, mientras que las dinámicas, articulaciones, *tempo* y ornamentaciones se encuentran definidas. En los dos casos las alturas están determinadas dado que, aunque Berio plantea una ruptura con el funcionamiento del sistema, mantiene su representación tradicional dentro del pentagrama.

El hecho de que cada obra presente estas diferencias, conlleva a que la atención del intérprete se focalice en distintos parámetros para tomar decisiones interpretativas y llevar a cabo la actualización sonora. En la Sonata la relación entre armonía y textura ayuda a definir las ornamentaciones, así como la relación entre armonía y melodía determina la articulación de las frases, los ataques y las dinámicas, todo jerarquizado dentro de una concepción métrica, y establecer estas relaciones puede entenderse como un proceso análogo a las *reglas de correferencia* y *selecciones contextuales* y *circunstanciales*. Además hay un elemento fundamental que influye en las decisiones respecto a todos los parámetros: el conocimiento de la práctica interpretativa, en especial de la doctrina de las pasiones, y que, como una *hipercodificación retórica* y *estilista* y una *hipercodificación ideológica*, permite entender a qué se refiere Quantz con las palabras que se expresan al *tempo*, por ejemplo.

En el caso de la *Sequenza I*, los elementos más importantes de ruptura con la tradición son la inexistencia de una sensación métrica, de un pulso perceptible, y de la proporcionalidad geométrica en las subdivisiones, lo que conlleva a que las duraciones obedezcan a una concepción visual del espacio y no a una jerarquía en la acentuación, ni a divisiones matemáticas exactas. Por esta razón, la definición del fraseo ocurre sin tener en cuenta el parámetro métrico, y obedeciendo a la discontinuidad que se presenta en el tratamiento de la tensión de sus dimensiones; además, al ser una obra para flauta sola, la armonía y la textura requieren de un entendimiento horizontal. De esta manera, aunque las *selecciones contextuales* y *circunstanciales* y las *inferencias basadas en cuadros comunes e intertextuales* ayudan a definir la lectura de la partitura, la *hipercodificación ideológica* resulta fundamental para el entendimiento de cómo Berio propone una ruptura con las ideas tradicionales de organización de los materiales musicales. Es interesante además señalar que resulta complicado establecer en primera instancia *reglas de correferencia* en la obra, pues la complejidad del lenguaje y la poca familiaridad que suele tenerse con él impiden que se

planteen ideas claras sobre las funciones armónicas, melódicas y rítmicas, así como dificultan su relación con material precedente.

A partir de estas elaboraciones puede afirmarse que, dependiendo de las características específicas de cada obra, se da prioridad a determinadas relaciones que existen entre sus parámetros interpretativos para dar un contexto e iluminar las decisiones que se toman al respecto de las distintas posibilidades de actualización sonora durante el proceso de lectura y construcción de la interpretación. Así, se resalta la importancia de que el intérprete adopte una postura de lectura en la que sea consciente de la interacción de estos elementos y defina de forma clara desde qué punto de vista estas relaciones influirán en su interpretación.

Por otra parte, el abordar repertorio para instrumentos antiguos permite descubrir una serie de recursos nuevos para el instrumento moderno. En el caso específico de la flauta, el estudio de la variedad de articulaciones y el timbre del Traverso, abre muchas de posibilidades de exploración, al igual que la pregunta sobre el manejo del *vibrato* desarrolla una consciencia distinta al no dar por sentado su uso en todo momento.

Del mismo modo, el acercamiento a las técnicas extendidas no sólo abre las puertas a otras concepciones de sonido y música sino que también amplía las posibilidades técnicas del intérprete al exigirle cualidades como un control diferente de la columna y la emisión del aire, el uso de afinaciones no convencionales, la emisión de timbres que suelen evitarse en el repertorio convencional (como el ruido del aire), y diferentes tipos de ataques.

De forma general, pues, considero que esta investigación ha arrojado dos conclusiones fundamentales: el sistema de notación permite la existencia del intérprete y por tanto de la actualización sonora de las obras, y, dado que el intérprete se construye desde su relación con la lectura de la partitura, puede considerársele como un lector, por esta razón, tanto su proceso histórico de consolidación, como los procesos intelectuales mediante los cuales construye el significado del texto musical pueden plantearse análogos a los de un lector literario.

En este sentido, la semiótica resulta valiosa en la comprensión de la importancia del sujeto y sus circunstancias para la construcción de significado y la apropiación del lenguaje escrito, pues plantea la posibilidad de entender la interpretación como una práctica creativa en la que

las figuras empíricas de compositor e intérprete se relacionan con los modelos planteados por el texto mediante el reconocimiento de marcas de convención que hacen posible el entendimiento mutuo. Desde esta perspectiva, la pregunta sobre la relación que permite al intérprete formular un compositor modelo a partir de la partitura se responde desde la explicación de los procesos intelectuales de selección y contextualización de los signos que contiene, de forma análoga a lo que ocurre en la lectura de textos literarios.

Una vez establecido que el sistema de notación es condición de posibilidad para la interpretación dentro de la música académica occidental, considero que a partir de este planteamiento pueden elaborarse nuevas preguntas de investigación que apuntan a los campos de la educación, la interpretación y la composición, y pueden abarcar desde la relación entre el sistema de notación y otros agentes del campo (como los compositores), hasta las estrategias de abordaje para la enseñanza de la lectura y escritura musicales. Por mi parte, la investigación con la *Sequenza I* de Berio desde esta perspectiva me llevó a preguntarme sobre las estrategias de lectura que permiten al intérprete acercarse a obras cuya notación no es convencional, aproximación que considero ayudaría a acercar el repertorio contemporáneo a los intérpretes actuales.

Para unirse a este diálogo, propongo al intérprete replantear las ideas comunes sobre la notación y la relación que establece con ella, para que, mediante una ruptura epistemológica con las prenociones del campo, reconstruya la percepción de sí mismo como músico desde una perspectiva crítica y problematizada que le permita desarrollar al máximo su potencial como sujeto intérprete. Creo que sólo de esta manera podremos abandonar definitivamente la idea extendida, principalmente durante nuestros primeros años de formación, que entiende la interpretación como simple repetición de obras que son transmitidas mediante un sistema de notación absoluto, y nos permitirá ser conscientes de que la notación es posibilidad para la creación, no sólo de la música, sino también de nuestra propia identidad.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La Formación del Espíritu Científico*. Traducido por José Babini. México: Siglo Veintiuno, 2000.

Baremboim, Daniel. *El sonido es vida. El poder de la música*. Traducido por Dolors Udina. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.

Berio, Luciano. *Intervista sulla musica a cura di Rossana Dalmonte*. Roma: Laterza, 1981.

Borges, Jorge Luis. “La Poesía”. En *Siete noches*, 36-45. México D.F.: Editorial Meló, S.A, 1980.

_____. “La Cábala”. En *Siete noches*, 46-51. México D.F.: Editorial Meló, S.A, 1980.

_____. “Del culto de los libros (1951)”. En *Obras completas 1823-1972*, 713-6. Coordinado por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

_____. *Borges profesor: curso de literatura inglesa dictado en la Universidad de Buenos Aires*. Coordinado por Martín Arias y Martín Hadis, Ed Buenos Aires: Emecé, 2000.

Braudel, Fernand. “La larga duración”. En *La historia y las ciencias sociales*, 60-106. Traducido por Josefina Gómez Mendoza. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Brown, Rachel. *The Early Flute. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University, 2002.

Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Coord. Jean-Jacques Nattiez, Trad. Eduardo J. Prieto. Barcelona: Gedisa, 1981.

Bruner, Jerome. *Realidad Mental y Mundos posibles*. Traducido por Beatriz López. Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 2004.

Bujic, Bojan. “Notation and Realization: Musical Performance in Historical Perspective”. En *The interpretation of music: Philosophical essays*. Coordinado por Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press; Oxford: Oxford University Press, 1992.

Chuaqui, Carmen. *Musicología griega*. México: UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

Dick, Robert. *The Other Flute* (2da Edición). Estados Unidos: Multiple Breath Music Company, 1989.

Echeverría, Bolívar. *Definición de la Cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

Eco, Umberto. *Los Límites de la Interpretación*. Traducido por Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

_____. *Obra Abierta*. Traducido por Roser Berdagué. Argentina: Editorial Planeta, 1992.

_____. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducido por Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.

_____. *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducido por Juan Gabriel López Guix. España: Cambridge University Press, 1997.

Folio, Cynthia y Alexander Brinkman. "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's *Sequenza I* for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance". En *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, coordinado por Janet K. Halfyard, 11-38. Great Britain: T.J. Internaonal Ltd, 2007.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Argentina: Siglo veintiuno editores, 1968.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works. An essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Halfyard, Janet K. "Provoking Acts: The Theatre of Berio's *Sequenzas*". En Janet K. Halfyard (Ed.). En *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, coordinado por Janet K. Halfyard, 99-116. Great Britain: T.J. Internaonal Ltd, 2007.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura* (1781). Traducido por Mario Caimi. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2007.

Kant, Immanuel. "Idea de una historia universal en sentido cosmopolita (1784)". En *Filosofía de la historia*, 39-65. Prólogo y traducción de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Krausz, Michael. "Rightness and Reason in Musical Interpretation". En *The interpretation of music: Philosophical essays*. Coordinado por Michael Krausz. Oxford: Clarendon Press; Oxford: Oxford University Press, 1999.

Lawson, Colin y Robin Stowell. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University, 2003.

Mantel, Gerhard. *Interpretación. Del texto al sonido*. Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Neumann, Frederick. *Ornamentation in baroque and post baroque music with special emphasis on J.S. Bach*. Princeton: Princeton University, 1983.

Olson, David. *El mundo sobre el papel*. Traducido por Patricia Wilson. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 1998.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Priore, Irna. "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Proces in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute". En *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, coordinado por Janet K. Halfyard, 191-208. Great Britain: T.J. Internaonal Ltd, 2007.

Quantz, Johann Joachim. *On playing the flute the classic of baroque music instruction (1752)*. Traducción de Edward R. Reilly. Lodres: Faber and Faber, 2001.

Rosenblatt, Louise. "The transactional theory of reading and writing". En *Theoretical Models and Processess of Reading, 5th edition*, Coordinado por Robert B. Ruddell y Norman J. Unrau, International Reading Association Inc, article 48, 1363-1398, 2004.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Venn, Edward. "Proliferations and Limitations: Berios's Reworking of the *Sequenzas*". En *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, coordinado por Janet K. Halfyard, 171-89. Great Britain: T.J. Internaonal Ltd, 2007.

Villoro, Luis. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Weber, Max. Apéndice: "Los fundamentos racionales y sociológicos de la música". En *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Traducción de José Medina Echavarría, Juan Roura Farella, Eugenio Ímaz, Eduardo García Máynez y José Ferrater Mora, 1118-1183. España: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Hemerografía

Brink, Meike Ten. "Booklet Notes". Traducción al inglés de David Stevens. En *Johann Joachim Quantz (1697-1773). Flute Sonatas Nos 272-277*. Canadá: Naxos. CD, 2006.

Brown, Rachel. "Performance notes". En *Quantz Flute Sonatas Vol.1 Urtext Edition*, Londres: Uppernote Publications, 2010.

Dick, Robert. "Learning Berio Sequenza", *JohnRank.net* (última modificación 25 de abril de 2013). Consultado 25 de octubre de 2014. http://johnranck.net/studio/clinic/practice_corner/berio.html.

Eco, Umberto. "Focus Luciano Berio: Those Studio Days". Traducción de Richard Dixon. *Musikblätter: News and Information from Universal Edition*, n. 4, (nov 2012): 4-15. Consultado el 26 de diciembre de 2015. <http://musiksalon.universaledition.com/files/archiv/musikblaetter-04-en.pdf>.

Lasocki, David. "Quantz and the Passions: Theory and Practice". *Early Music, Vol 6 No.4* (octubre 1978): 556-567. Consultado 26 de septiembre de 2014. <http://www.jstor.org/stable/3125754>.

Oleskiewicz, Mary. "The Flutes of Quantz: Their Construction and Performance Practica". *The Galpin Society Journal, Vol. 53* (abril 2000). Consultado 26 de septiembre de 2014. <http://www.jstor.org/stable/842324>.

Sampson, Anthony. "Lectura y cuidado de sí". *Revista Universidad del Valle*, vol. 16, (1997): 4-20. Consultado 14 de febrero de 2015. <http://psicologiacultural.org/Pdfs/Sampson/Pdf%20Sampson%20articulos/Lectura%20y%20cuidado%20de%20si.pdf>.

Silvermann, Marissa. "Musical interpretation: philsophical and practical issues". *International Journal of Music Education* 2007, DOI: 10.1177/0255761407079950, (2007): 101-117. Consultado 3 de noviembre de 2014. <http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/101>.

Stublely, Eleanor V. "The Performer, the Score, the Work: Musical Performane and Transactional Reading". *Journal of Aesthetic Education*, Vol 29, No. 3 University of Illinois Press, (otoño 1995): 55-69. Consultado 6 de septiembre de 2014. <http://www.jstor.org/stable/3333541>.

Vinasco, Javier Asdrúbal. "Una perspectiva semiótica de la interpretación musical". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), (enero-junio 2012): 11-38. Consultado 28 de septiembre de 2015. http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/images/stories/revistas/RevistaV7N1/cmava_e_volumen_7_numero_1_02_vinasco_javier.pdf.

Worthen, Douglas. "Questions and a Few Answers in Performing Luciano Berio's *Sequenza I*". *FluteJournal.com*, (noviembre 2014). Consultado 20 de noviembre de 2014. <http://flutejournal.com/slidepost/questions-and-a-few-answers-in-performing-luciano-berios-sequenza-i/>.

Tesis

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario. "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860". Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Oleskiewicz, Mary. "Quantz and the Flute at Dresden: his instruments, his repertoire and their significane for the *Versuch* and the Bach circle". Tesis de Doctorado, Duke University, 1998.

Palopoli, Cibele. "Estudo comparativo entre edições da *Sequenza I* para flauta solo de Luciano Berio: subsídios para compreensão e interpretação da obra". Tesis de Maestría, Universidad de São Paulo, 2013.

Vinasco, Javier Asdrúbal. "La construcción de significado en la interpretación musical instrumental: una aproximación semiótica". Tesis de Doctorado Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Diccionarios enciclopédicos

Bowers, Roger. "Proportional notation." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, Consultado 1 de diciembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22424>.

Peter Cooke. "Heterophony." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, Consultado 13 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12945.9>.

"Cross-Fingering." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. *Oxford Music Online.* Oxford University Press, Consultado 24 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2585>.

Muir, Stephen. "Cross-fingering". *The Oxford Companion to Music. Oxford music Online.* Oxford University Press. Consultado 24 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1729>.

Rosand, Ellen. "Lamento." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Consultado 8 de noviembre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15904>.

Spade, Paul Vincent, "Medieval Philosophy", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Primavera 2016), Editor Edward N. Zalta. Consultado 15 de abril de 2016, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/medieval-philosophy/>.

Partituras

Berio, Luciano. *Sequenza per Flauto Solo*. Partitura. Milano: Edizioni Zuvini Zerboni. 1958.

Berio, Luciano. *Sequenza per Flauto Solo*. Partitura. Viena: Universal Edition. 1992.

Quantz, Johann Joachim. "Sonata in Bb major no.275, QV 1:161. En *Flute Sonatas Vol. 1*. Londres: Uppernote Publications. 2010.

Videos

Robinson, Paula. "Flutings with Paula #14 – Berio Sequenza: Introduction Part I". Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=irY1kHq_F3g.

Robinson, Paula. "Flutings with Paula #15 – Berio Sequenza: Introduction Part II". Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=1g2-X-Tj7YE>.

Robinson, Paula. "Flutings with Paula #16 – Berio Sequenza: Score". Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=07kCgKjQLM>.

Robinson, Paula. "Flutings with Paula #17 – Berio Sequenza: Performance notes". Video de Youtube. Publicado 14 de diciembre de 2013, consultado 21 de febrero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Cips4sjbgfw>.

Discografía

Berio, Luciano. *Sequenza I*, 1970. En Severino Gazzelloni & Aloys Kontarsky – *Music For Solo Flute / Music For Flute And Piano*. Severino Gazzelloni (flauta), Mainstream Records-MS/5014. Long Play.