



EDSON ZAMPRONHA
Compositor e investigador

Una nueva aproximación a la escritura musical: el concepto de notación interpretativa

En este texto presento una nueva mirada de la notación musical que denomino *notación interpretativa*, y que se suma a las ya conocidas notaciones musicales *descriptiva* y *prescriptiva*. Primero presento e ilustro las notaciones descriptivas y prescriptivas. Luego presento las notaciones interpretativas utilizando como ilustración una obra tradicional. A continuación ilustro su aplicación en tres ejemplos de la música contemporánea. Elijo obras que introducen nuevos signos gráficos de notación musical para que la notación interpretativa pueda ser fácilmente identificable. En las partituras tradicionales el lenguaje musical es tan conocido y compartido por los compositores e intérpretes que casi no identificamos las notaciones interpretativas. Sin embargo, en obras que proponen otros modos de construcción del pensamiento compositivo, menos conocidos, este tipo de notación revela toda su importancia, ya que puede ser la principal responsable de la comprensión del discurso musical.

Palabras clave: notación interpretativa, notación descriptiva, notación prescriptiva, música contemporánea, discurso musical.

In this text I introduce a new perspective on musical notation that I call interpretative notation, which can be added to the well-known descriptive and prescriptive musical notations. First I introduce and illustrate descriptive and prescriptive notations. Afterwards, I introduce interpretative notations illustrating them by means of a traditional work. Finally, I illustrate the use of interpretative notations in three examples chosen from contemporary music. I choose works that introduce new graphic signs for music notation in order to make them easily identifiable. Scores from traditional repertoire employ a musical language that is so well known by composers and performers that interpretative notations become almost unidentifiable. In works that propose different and less known ways of constructing compositional ideas, however, this type of interpretative notation reveals how relevant it can be, insofar as it may be the main means of understanding the musical discourse.

Keywords: interpretative notation, descriptive notation, prescriptive notation, contemporary music, musical discourse.

Introducción

Dentro de la partitura existen notaciones que informan sobre el pensamiento compositivo de la obra y que hacen que esta información tenga reflejos determinantes en la forma de interpretarla. Denomino a esta notación *notación interpretativa*. Es decir, una partitura no está solamente compuesta por notaciones *descriptivas* o *prescriptivas*¹, por signos que informan sobre el

¹ Sobre notaciones descriptivas y prescriptivas en el contexto de la etnomusicología, ver Charles Seeger: *Studies in Musicology: 1935-1975*, Berkeley, University of California, 1977.

resultado sonoro que se quiere obtener o por signos que informan sobre el tipo de acción que el intérprete debe realizar para tocar su instrumento². El estudio de este tipo de notación, revela aspectos insospechados de las composiciones musicales y es tan útil y con efectos tan prácticos como lo que se observa en notaciones descriptivas o prescriptivas.

En el libro *Notação Representação e Composição*³ lancé la hipótesis de que podría haber un aspecto de la notación musical que podría revelar algo así. Este fue el punto de partida para que fuera posible empezar a desarrollar esta posibilidad, haciendo que volviera a esta cuestión en varias ocasiones. En un texto reciente⁴ doy el nombre de *notación interpretativa* a este tipo de notación.

En el presente texto, primero explico qué son las notaciones descriptivas y prescriptivas en el contexto de la composición musical, y luego explico las *notaciones interpretativas*. Incluyo tres ejemplos concretos de notación interpretativa en obras actuales, concentrándome especialmente en obras que introducen nuevos signos de notación musical exactamente con este objetivo *interpretativo*, y no descriptivos o prescriptivos. En estos ejemplos ilustro, de una forma efectiva, que el enfoque de las notaciones musicales a partir de las *notaciones interpretativas* es una herramienta con gran potencial exploratorio y que permite obtener informaciones de gran valor para la composición, la interpretación y para los estudios musicológicos.

Las notaciones prescriptivas

La separación de las notaciones musicales en notaciones descriptivas y prescriptivas es sintetizada de forma clara por Charles Seeger⁵ en el contexto de la etnomusicología. Según mi comprensión personal, y transponiendo estos dos tipos de notación al campo de la composición y de la interpretación, diría que la notación prescriptiva es, en el fondo, una representación que indica las *acciones* que el intérprete realiza sobre el instrumento (que puede ser su mismo cuerpo, como es el caso de la voz) para producir un cierto resultado sonoro.

Hasta hoy no he encontrado ninguna notación que fuera puramente prescriptiva. Sin embargo, hay notaciones que presentan un fuerte predominio

² Es decir, realizo una lectura distinta de las clásicas definiciones de Charles Seeger, transponiéndolas al contexto de la notación musical aplicada al campo de la composición y de la interpretación. Ahora en una única partitura es posible observar rasgos prescriptivos, descriptivos e interpretativos.

³ Edson Zamprónha: *Notação Representação e Composição: um novo paradigma da escrita musical*, São Paulo, Annablume/FAPESP, 2000.

⁴ Edson Zamprónha: "Notação Interpretativa: invenção e descoberta", *Quatro Ensaios sobre Música e Filosofia*, Rubens Russomanno Ricciardi y Edson Zamprónha (eds.), Ribeirão Preto-SP, Editora Coruja, 2013, pp.97-119.

⁵ C. Seeger: *Studies in Musicology...*

de los aspectos prescriptivos de la notación sobre los demás. Casos como estos se observan en las notaciones de tablaturas para laúd. La figura 1 es un ejemplo. En esta notación las líneas horizontales representan las cuerdas del instrumento, los números (0, 1, 2, etc.) indican en qué punto (en qué traste) el músico debe presionar la cuerda, y las indicaciones de ritmo indican la duración de cada nota.



Figura 1. Tablatura italiana para laúd, de Petrucci, Venecia, 1507⁶

Es interesante observar que en esta notación hay plicas y corchetes, sin embargo, la cabeza de la nota es sustituida por un número. Esta sustitución ocurre porque las líneas horizontales representan las cuerdas del instrumento, y no un pentagrama tradicional. Para saber qué nota suena, debemos tener en cuenta la afinación de la cuerda y en qué traste el número indica que debemos presionar la cuerda. El compás 4 de la figura 1 ilustra claramente que el músico debe tocar varias notas siempre sobre la misma cuerda pero en posiciones diferentes (0 2 3 5 7 8). En una notación tradicional en pentagrama lo que veríamos sería un segmento de escala diatónica ascendente.

Un ejemplo claramente prescriptivo del siglo XX es el lenguaje de programación que se utiliza para sintetizar sonidos en el ordenador, como es el caso del clásico lenguaje de programación MUSIC V (creado por Max Mathews) y su versión más actual, utilizada hasta hoy, llamado Csound⁷. La figura 2 presenta un fragmento escrito en Csound que he utilizado para sintetizar sonidos para obras como *Trama Nudo Flujo*.

⁶ Extraído de Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music - 900-1600*, Cambridge, Medieval Academy of America, 1942, p. 63.

⁷ Ver una excelente referencia sobre Csound en Richard C. Boulanger: *The Csound Book: Perspectives in Software Synthesis, Sound Design, Signal Processing and Programming*, Cambridge (Mass.), MIT, 2000.

CaosFM.orc

```

sr = 44100
kr = 4410
ksmps = 10
instr 10
iamp1 =      ampdb( 80)
iamp2 =      ampdb( 34.6)
kenvelope linseg 0,p5,1,p3-p5-p17,1,p17,0
ksweep linseg p4,p5,p6,p7,p8,p9,p10,p11,p12,p13,p14,p15,p16,p17,p18
asig2      oscil  iamp2, ksweep, 1
asig1      oscil  iamp1, 600*asig2, 1
          out    asig1*kenvelope
endin

```

Figura 2. Ejemplo de un archivo escrito en Csound⁸

Ejemplos como el de la figura 2 también pueden ser considerados partituras. El intérprete es el ordenador: una máquina que en la actualidad no tiene capacidad interpretativa⁹. Sin embargo, incluso esta no es una notación totalmente prescriptiva: el código que vemos escrito en la programación, la forma de distribución de las instrucciones en el programa, los nombres de las variables y otros aspectos son tan descriptivos como interpretativos. En programas más complejos que el del ejemplo se recomienda la inclusión de instrucciones que no son procesadas por la máquina. Son informaciones dirigidas al compositor-programador que explican el código, facilitando la realización de posibles mejoras o modificaciones en el programa.

Las notaciones descriptivas

Las notaciones descriptivas representan el *resultado sonoro* que se quiere obtener. Es decir, no indican cómo el intérprete debe de tocar el instrumento para obtener dichos resultados (que es lo que hace la notación prescriptiva). El intérprete es quien decide cómo tocar el instrumento para obtener dichos resultados. Hasta ahora tampoco he encontrado ninguna notación que pueda considerar totalmente descriptiva. Casos en los que el aspecto descriptivo predomina, sin embargo, son fáciles de encontrar.

Las notaciones de St. Gall (figura 3) son un ejemplo. Estas notaciones (neumas) del siglo IX están ubicadas sobre el texto y describen los

⁸ Edson S. Zampronha: "Um Algoritmo de Síntese FM Controlada por Caos", *Ictus*, 3, 2003, p. 60.

⁹ Sobre este tema, y considerando las diferentes contribuciones que se podrían citar, ver Luis Felipe Oliveira: "A Emergência do Significado em Música", Campinas-SP, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), tesis doctoral, 2010. Ver también una aportación personal en Edson S. Zampronha: "É o Computador um Compositor Surdo?", *ARTEunesp*, 16, 2003-04, pp. 99-112.

movimientos melódicos que los cantantes deben realizar. La notación a la derecha del texto representa los movimientos melódicos con informaciones rítmicas añadidas. Sin embargo, los intervalos no están exactamente prescritos, y tampoco prescriben exactamente los ritmos (desde un punto de vista moderno).

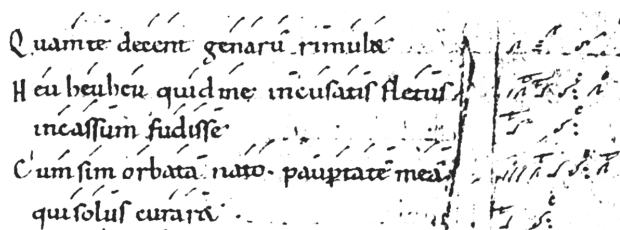


Figura 3. Notación de St. Gall, siglo IX, proveniente de Mainz (manuscrito GB-Lbm 19768 FF18v-19r)¹⁰

El intento de escribir una notación totalmente descriptiva implica enfrentarse a obstáculos de grandes dimensiones: si deseamos describir un sonido tendremos que representar también el timbre del resultado que buscamos. Sin embargo, hasta hoy no se ha encontrado una forma efectiva de escribir, en una partitura, un timbre de forma descriptiva para que luego pueda ser reproducido por un intérprete en el instrumento. En este sentido, el timbre es esencialmente irrepresentable.

En general, en una partitura el timbre es indicado de forma prescriptiva, por ejemplo a través del nombre del instrumento utilizado (la indicación “violonchelo” es prescriptiva, ya que no describe al timbre sino que prescribe *qué medio* debe ser utilizado para tocar lo que está escrito). Otras indicaciones, como por ejemplo la de tocar *sul taste*, o atacar con la punta del arco, tienen consecuencias en el timbre, y son también prescriptivas.

La no posibilidad de representar el timbre se convierte en una cuestión clave cuando se observa que, década tras década, el timbre se transforma en algo cada vez más fundamental en la música del siglo XX. La solución de algunos compositores es abandonar la notación musical y pasar a trabajar directamente con el sonido grabado, como es la opción de la *Musique Concrète*¹¹ entre otras. Otras soluciones convierten la indeterminación en un eje central de la composición. Asumen la indeterminación que existe en lo que a la representación del timbre se refiere, y la incorporan al acto compositivo y/o interpretativo a través de diversos tipos de notación indeterminada,

¹⁰ Extraído de Ian Bent et alii: “Notation”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, vol. 13, 1980, *ad vocem*.

¹¹ Pierre Shaeffer: *Traité des Objets Musicaux*, París, Éditions du Seuil, 1966.

donde el caso ejemplar es John Cage¹². La lista de soluciones posibles no termina ahí. Sin embargo, específicamente en lo que a la notación descriptiva se refiere, las soluciones más radicales son los grafismos de la música indeterminada de la década de 1960. La figura 4 presenta dos ejemplos de notación utilizada por John Cage en su *Concert for Piano and Orchestra*. La notación de la izquierda todavía presenta rasgos prescriptivos, y la de derecha ya es totalmente grafista.

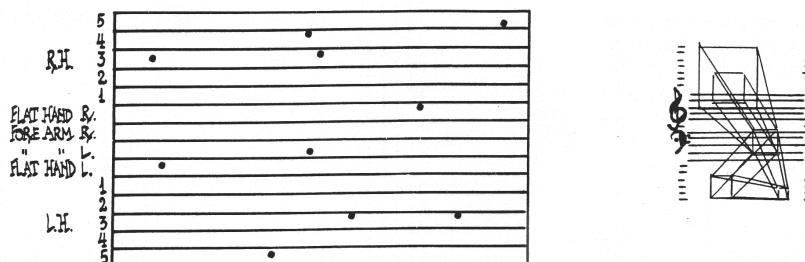


Figura 4. Dos ejemplos de notación utilizada por John Cage en su *Concert for Piano and Orchestra*¹³

El grafismo busca liberar el timbre: admitiendo que es irrepresentable, la partitura de alguna manera abre las puertas para que el timbre aparezca como sonido en sí mismo, y que pueda ser escuchado tal cual. Es su característica *singular, única e irrepitable* lo que cuenta, y el hecho de que una partitura no suene igual en cada interpretación no es un problema sino un testigo de que la obra trabaja exactamente sobre este elemento irrepresentable. A la posible crítica de que esta música no tiene estructura, Enrico Fubini nos enseña de forma muy interesante, cuando habla de John Cage, que esta música no busca “la ampliación de la posibilidad de intervención creativa del intérprete, sino el intento de recoger la estructura, o mejor, la no-estructura de lo real”¹⁴.

Las notaciones interpretativas

La mayoría de las notaciones son un mixto de notaciones prescriptivas y descriptivas. Es ilustrativo el siguiente fragmento de la *Sonata en La Menor* K.310, de Mozart:

¹² Sobre John Cage, consultar James Pritchett: *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

¹³ Extraídos de J. Pritchett: *The Music of John Cage...*, pp. 121 y 123 respectivamente.

¹⁴ Enrico Fubini: *La musica: natura e storia*, Turín, Einaudi, 2004, p. 55.



Figura 5. W. Mozart: Sonata en La menor K. 310, cc. 56-58¹⁵

Este fragmento se ha extraído de una partitura que incluye signos añadidos por el editor con el objetivo de auxiliar o aclarar la interpretación (es decir, no es de una edición *urtext*) y por esta razón se hace más interesante para este ejemplo. La partitura incluye tanto elementos prescriptivos como descriptivos. Los números indicando las digitaciones son esencialmente prescriptivos. Las ligaduras de frase son descriptivas. La notación del ritmo es prescriptiva pero su distribución proporcional en la página es claramente descriptiva. Las líneas melódicas son prescriptivas al indicar las notas que se deben tocar, y son descriptivas al diseñar el perfil del movimiento melódico en el espacio de la notación (no ocurriría lo mismo si la melodía hubiera sido escrita con letras, como C-D-E-F etc. o en una notación de tablatura). Las claves son prescriptivas y a la vez su disposición vertical (clave de Sol sobre la de Fa) es descriptiva respecto a la relación agudo-grave. Los acentos y los *staccati* son descriptivos, aunque contengan elementos prescriptivos. La notación de dinámica es predominantemente prescriptiva ya que la letra *f* indica cómo tocar el instrumento (abreviación de *forte*) aunque la progresión que va de *f* a *ff*, o a *fff*, o incluso a *ffff* es también descriptiva.

Observemos ahora el Si bemol que aparece al inicio de este fragmento. Este Si bemol se transforma en La sostenido una octava más abajo al inicio del compás siguiente, y este cambio de Si bemol a La sostenido es muy significativo. Desde el punto de vista prescriptivo, en el piano es indiferente escribir una misma nota como Si bemol o La sostenido: en ambos casos la prescripción de bajar una cierta tecla en el instrumento es exactamente la misma. Y en términos descriptivos, en el piano una nota no cambia su sonido porque la escribimos como Si bemol o La sostenido. Evidentemente que en el caso de esta partitura el La sostenido del segundo compás suena diferente del Si bemol del primer compás porque están en octavas diferentes, pero si hubiera sido escrito como Si bemol, esto no cambiaría ni su prescripción ni su descripción. Por lo tanto, ¿por qué es necesario cambiar la notación de Si bemol a La sostenido al inicio del segundo compás?

¹⁵ Wolfgang A. Mozart: *Sonata en La menor K. 310*. Online en <http://www.musopen.com/sheetmusic.php?type=sheet&rid=15> (consulta 2 diciembre 2009).

Lo que este cambio indica es el camino armónico de la obra, informando de qué manera los sonidos se relacionan para que sea posible salir de un acorde de Do con séptima en el primer compás de este ejemplo, y llegar al acorde de Si en el tercer compás. Este cambio informa del enlace armónico, y de las funciones que cada acorde adquiere en este camino: el acorde de Do con séptima se convierte en Do con sexta aumentada (el Si bemol ahora es La sostenido) que, a su vez, resuelve en Si. No se trata, aquí, de un preciosismo teórico. La comprensión de este cambio efectivamente transforma la manera como el intérprete conduce el fraseo y las conexiones melódicas en este segmento. Por ejemplo, lo que era antes una disonancia (el Si bemol) se convierte en La sostenido que ahora es una sensible de Si¹⁶ (que a su vez es también dominante), haciendo que se comprenda que el movimiento de La sostenido a Si es un movimiento diatónico (y no cromático, como sería el de Si bemol a Si becuadro), con implicaciones significativas en el desarrollo de la conducción melódica y del fraseo.

Esta notación es un caso de notación interpretativa dentro del repertorio tradicional. Y de la misma manera que no hay notación prescriptiva o descriptiva puras, tampoco hay notación interpretativa pura. Es decir, todos los signos tienen algo de los tres tipos de notación. Por ejemplo, la primera ligadura al inicio de este ejemplo también informa, como notación interpretativa, de la construcción del fraseo. En algunas partituras las ligaduras ni siquiera indican el *legato*, y solamente informan del fraseo (en este sentido son predominantemente interpretativas).

En las partituras tradicionales el lenguaje musical de estas obras es tan conocido y tan compartido por los compositores e intérpretes que casi no identificamos las notaciones interpretativas. Quizás por esto no se haya mirado con detenimiento este aspecto clave. Sin embargo, en obras que proponen otros modos de construcción del pensamiento compositivo, menos conocidos, este tipo de notación revela toda su importancia, ya que puede ser la principal responsable de la comprensión del discurso musical.

Ejemplos

A continuación presento ilustraciones de notaciones interpretativas en partituras del siglo XX. He elegido obras en las que los compositores crean signos nuevos o modifican signos conocidos para que su observación se haga de forma muy evidente. Esto no significa que en las obras actuales

¹⁶ En el acorde de Do con sexta aumentada el La sostenido es una sensible, y la disonancia es el Mi. Mozart presenta el Mi justamente como última nota del compás 2, y de hecho lo trata como una disonancia al resolverlo por movimiento de grado conjunto descendiente en el Re sostenido, como era habitual en el estilo musical de esta época, creando así un fuerte enlace con el acorde siguiente.

una notación interpretativa necesariamente tenga que inventar signos nuevos. Algunos compositores solamente intensifican y/o transforman aspectos de la notación que ya están presentes en los signos tradicionales para conseguir resultados eficientes y originales¹⁷.

Los ejemplos que se presentan ilustran de qué manera las notaciones interpretativas pueden ofrecer miradas bajo perspectivas generalmente no consideradas, revelando aspectos del pensamiento compositivo que tienen un reflejo determinante en el acto de interpretación de una obra. Es importante también aclarar que los ejemplos que presento a continuación no agotan las posibilidades existentes. Son más bien ilustraciones de este potencial.

Cuarteto de Cuerdas n° 2, de Sofía Gubaidulina

El objetivo de la utilización de nuevas notaciones puede servir para algo más que la obtención de sonidos de diversa naturaleza. Su objetivo puede ser el de dar alguna información sobre la construcción de un material sonoro específico, y que tiene consecuencias en la interpretación de la obra, funcionando así como notación interpretativa. Un caso muy sencillo y directo se encuentra en el *Cuarteto de Cuerdas n° 2* de Sofía Gubaidulina.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 8 and 9 of the second quartet by Sofia Gubaidulina. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 8 features a complex rhythmic pattern with various dynamics (pp, f) and articulation marks. Measure 9 includes vibrato markings (molto vibr., non vibr., molto vibr.) and dynamic markings (p, mf). The notation includes various symbols such as triangles, circles, and slurs, which are part of Gubaidulina's interpretative notation.

Figura 6. S. Gubaidulina: *String Quartet n° 2*, fragmento, n°s 8 y 9¹⁸

¹⁷ Ver, por ejemplo, el inicio de *Abime des Oiseaux*, 3^{er} movimiento del *Quartour pour la Fin du Temps* de Olivier Messiaen, en E. Zampronha: "Notação Interpretativa...".

¹⁸ Sofia Gubaidulina: *String Quartet n° 2*, Sikorski, 1993 (números de ensayo 8 y 9).

El segmento inicial de este cuarteto parte de una nota tenida que luego empieza a ondular de forma cada vez más intensa hasta llegar a un clímax. Estas ondulaciones que se van intensificando son el eje compositivo esencial de este segmento, y la figura 6 es un fragmento intermedio de este movimiento.

Es muy fácil y evidente observar la ondulación en las notas. Sin embargo, esto no es tan fácil de observar en otros parámetros de la obra. En este sentido, el uso de una notación interpretativa puede auxiliar a la comprensión de que esta ondulación no ocurre solamente en las notas, sino que se disemina por prácticamente todos los demás aspectos de la composición. Esta ampliación de la ondulación hacia los demás aspectos de la obra es un elemento clave que produce una fuerte cohesión, y no debería ser olvidado. La notación interpretativa es utilizada justamente con este objetivo.

En la figura 6 observamos una ondulación muy clara en el violín II, representada a través de signos gráficos: la nota Sol empieza sin vibrar, luego empieza a vibrar, el *vibrato* se hace más amplio, disminuye y se detiene. Luego vuelve a aparecer y desaparecer. El *vibrato* está escrito también de forma textual (“molto vibr.,” “non vibr.”) para garantizar su comprensión. Es de gran importancia la representación visual, ya que es el rasgo gráfico más determinante que también aparece en los demás parámetros de la obra.

El violín I y el violonchelo realizan una forma imitativa en canon. El violín I primero presenta un movimiento melódico que es esencialmente una secuencia de notas muy rápidas que realiza dos ondulaciones: la primera más grande (sube de Sol a Mi bemol y vuelve a Sol) y otra más pequeña (sube al La y vuelve al Sol). Las ondulaciones están intensificadas por la dinámica que crece y disminuye. El diseño de las notas en el pentagrama ya sugiere una forma ondulante. El violonchelo hace una imitación de esta figura tocando *sul ponticello* (“s.p.” en la partitura). El *sul ponticello* filtra el timbre del violonchelo, intensificando los armónicos agudos del instrumento, y el violonchelo suena como una respuesta al violín, un eco, que es una forma de ondulación. Y este eco del violonchelo es intensificado por el distinto uso de la dinámica: el violonchelo tiene un *crescendo* y un *diminuendo* más (observar, además, que la nota La del violonchelo recibe un acento que el violín no incluye). Todo esto forma un diseño en eco, que aparece en el violín, y que rebota una vez en la primera ondulación del violonchelo, y una segunda vez en la segunda ondulación, y desaparece.

El violín incluye también una figura ondulatoria alrededor de la nota Sol que debe ser tocada en trémolo, y debe de subir y bajar la afinación. El violonchelo también incluye la misma figura que es tocada *sul ponticello*, y posee un diseño de dinámica distinto, también funcionando como un eco. Se observa que en la partitura hay un pequeño olvido: el violonchelo incluye las

notas límites de esta ondulación (el La bemol y el Fa sostenido) y estas notas faltan en el violín¹⁹. Aquí también el violonchelo es un eco del violín.

La viola presenta dos ondulaciones más. La primera ocurre en el parámetro del timbre: la primera nota es un Sol tocado de forma normal y con talón, luego en armónico y *sul ponticello*, y después vuelve a ser tocado de forma normal y con talón. Esta figura es también una ondulación que aparece aquí con solamente tres notas. En otros momentos son cinco notas, haciendo la ondulación más evidente. Observamos también que la línea que conecta las tres notas no es recta sino curva. Según la indicación de la partitura, la línea curva debe de ser tocada *rubato*. El *rubato* es una forma de oscilación en el ritmo, y es su característica ondulatoria lo que aquí es más determinante. Además, la viola presenta otra figura en este segmento, un movimiento melódico claro de Sol a La bemol, y de vuelta de La bemol a Sol, configurando otra clara ondulación.

La ondulación es la figura central de este segmento, y se manifiesta de forma equivalente en diferentes parámetros de la obra: vibratos, trémolos ondulantes, ecos, timbres, ritmos, y melodía. De hecho, la ondulación es como si fuera el motivo de este segmento de la obra, un motivo o un gesto²⁰ que se disemina por toda la composición. No se trata de un motivo tradicional, con un intervalo melódico específico. El motivo es la ondulación, una morfología que se aplica incluso a la textura (en el caso de la relación de eco entre el violín y el violonchelo). Es el hecho de que sea una morfología que no se relaciona exclusivamente a un parámetro musical lo que permite su diseminación en la obra. La notación musical busca evidenciar esta característica utilizando signos ondulados siempre que es posible: la línea ondulada del *vibrato* en el violín II, la línea ondulada partiendo de la nota Sol en el violín I y violonchelo y la línea ondulada en la primera figura de la viola podrían haber sido escritas de formas diferentes. Sin embargo, es el hecho de que hayan sido escritas de esta forma lo que es muy significativo y revelador. El cambio de la notación no es, por lo tanto, gratuito. Tiene un sentido, y revela con claridad la intención interpretativa buscada en la obra.

Erdenklavier, para piano solo, de Luciano Berio

Erdenklavier (cuarta pieza de *6 encores pour piano*), de Luciano Berio, emplea una notación particular: hay notas que están escritas dentro de un círculo, y estas notas deben ser tenidas hasta que aparezcan otra vez (figura 7).

¹⁹ En todos los demás casos de la obra en que esta figura aparece, las notas límite de las ondulaciones están siempre indicadas.

²⁰ Sobre el gesto y las diferentes formas como aparece en la música contemporánea, ver Edson Zamprouha: "Gesture In Contemporary Music - On The Edge Between Sound Materiality And Signification", *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 9, 2005, <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zanpronha.htm> (consultado 10-01-2007).

Es decir, al tocar un Do que está dentro de un círculo, se mantiene bajada la tecla hasta que surja otro Do, sustituyendo así las tradicionales ligaduras por este nuevo tipo de notación. La figura 7 ilustra un fragmento del final de esta obra. La Figura 8 ilustra esquemáticamente: en A, el conjunto de las 8 notas que aparecen dentro de los círculos y en el orden en que son introducidas en la partitura, y en B, estas mismas notas colocadas en forma de escala. Las flechas indican la falsa-relación que existe entre las notas extremas.



Figura 7. L. Berio: *Erdenklavier*, fragmento de la p. 8²¹

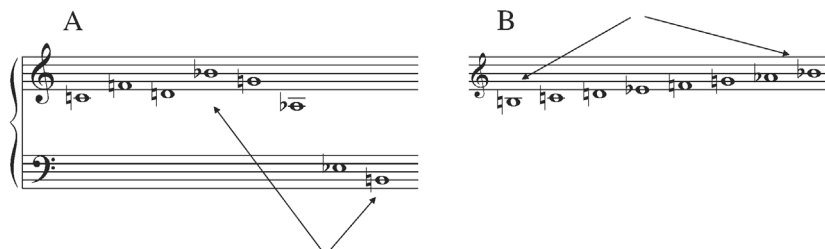


Figura 8. Esquema de notas marcadas con círculo en *Erdenklavier*, de Berio. A: en las octavas y en el orden en que son introducidas en la partitura. B: colocadas en forma de escala. Las flechas indican la falsa-relación que existe entre las notas extremas

Berio compone esta obra según uno de los procedimientos de organización de notas que le son más habituales: empieza con un pequeño conjunto de notas y, según la obra se va desarrollando, va introduciendo nuevas notas, saturando cromáticamente la obra, hasta completar el total cromático (las 12 notas cromáticas). En el momento en que presenta la última de las 12 notas, la obra es concluida (puede surgir una pequeña continuación con función de coda), o el proceso empieza otra vez, dando inicio a otra saturación cromática. En el caso de *Erdenklavier*, la última nota que aparece es el La becuadro, y aparece justamente para concluir la obra.

Son ocho las notas con círculo (figura 8). Estas notas forman una sonoridad persistente en toda la composición, y las demás aparecen de forma

²¹ Luciano Berio: "Erdenklavier", 6 *Encores Pour Piano*, Universal Edition, p.8

ocasional en la parte final de la obra. El conjunto de las ocho notas tenidas forma una escala de Do menor²² con una característica importante: la nota más aguda es un Si bemol, que es elVII grado descendente de Do, y la más grave es el Si becuadro, que es elVII grado ascendente. Una nota respecto a la otra forma una falsa-relación. Esta falsa-relación (sumada a otras que ocurren en la obra) hará que escuchemos la escala de Do menor como una sonoridad diatónica, sin embargo, sin función tonal.

Como ya pude demostrar en otra ocasión²³, los procesos de atonalización utilizados a partir del inicio del siglo XX son tres: la falsa-relación, la anti-neutralización y la utilización de ciertas simetrías. El que utiliza Berio en esta obra es la falsa-relación. Y lo utiliza de tal forma que es posible escuchar una estructura arquetípica diatónica envuelta en un contexto atonal, sin función, generando una oposición que es central en la obra, y que le confiere una cualidad especial.

Aparte de su aspecto prescriptivo (mantener las notas presionadas), la notación de notas con un círculo alrededor es, en esta obra, un claro ejemplo de notación interpretativa, marcando las notas clave de la escala diatónica y diferenciándolas de las ornamentales. Además, elimina un número excesivo de ligaduras que podrían hacer la partitura muy confusa. En este sentido, aunque esta notación pueda ser un poco incómoda, es una solución inteligente. Hace posible visualizar el pensamiento compositivo por detrás de la obra, y tiene consecuencias importantes en su interpretación. Además, las notas van apareciendo poco a poco, van saturando el total cromático, y cuando aparece la última nota la obra es concluida, tornando claro el arco formal del desarrollo de la obra (su direccionalidad) y su resolución al final.

Elegía, para violonchelo y electroacústica, de Edson Zampronha

Elegía es una obra para violonchelo y electroacústica, en la que los sonidos electroacústicos están representados de forma gráfica (figura 9). De una forma más inmediata, la representación gráfica es utilizada para orientar la sincronización del instrumento con los sonidos electroacústicos. Sin embargo, esta representación gráfica va más lejos, informando al intérprete de las características morfológicas de los sonidos electroacústicos para que pueda fácilmente conectar su interpretación con la electroacústica. En este

²² Se puede decir, también, que este conjunto de 8 notas está subdividido en dos grupos: un núcleo central de cuatro notas (Do-Re-Fa-Sol) que se une a las demás notas dentro de los círculos para formar diferentes subconjuntos diatónicos similares a pentatónicas. Un análisis detallado de este aspecto trasciende los límites de este texto.

²³ Edson Zampronha: "Do grau à nota – o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização", *Arte e Cultura IV – Estudos Interdisciplinares*, Maria de L. Sekeff y Edson Zampronha (eds.), São Paulo, Annablume/FAPESP, 2006, pp.105-138.

sentido, la notación interpretativa es indirecta: la partitura revela al intérprete las características morfológicas esenciales de la electroacústica a través de las cuales es posible construir un firme puente de conexión con el violonchelo. Así, esta notación termina por actuar de forma interpretativa y no solamente descriptiva.

3'04'' 3'25'' 3'43'' 3'46'' 3'58'' 4'14'' 4'33'' 4'53''

3'04''
Lontano
(♩ = 80 mm, tempo giusto)

mp p

3'25'' 3'43''

mf mp mf

3'46'' 3'58''

p mp pp p mp

4'14''

pp < p pp mp pp sub.

4'33''

pp < p pp

Parar y esperar hasta la entrada siguiente
Stop and wait until the next entry

Figura 9. E. Zampronha: Elegia, original del compositor, p. 32⁴

²⁴ Edson Zampronha: *Elegia - para violonchelo y electroacústica*, Original del compositor, 2009.

En la figura 9 los sonidos electroacústicos están representados gráficamente en la parte superior, y el violonchelo empieza a tocar donde indica la flecha. Sobre la partitura del violonchelo aparecen indicaciones de tiempo entre rectángulos que indican las sincronizaciones aproximadas con los sonidos electroacústicos (una sincronización exacta no es necesaria).

El gráfico de los sonidos electroacústicos emplea cuatro formas de representación distintas: (1) línea tenida, (2) línea tenida que se hace más ancha y luego más fina, (3) una trama caótica en 3'25" y, (4) a partir de 3'46", una línea rápidamente oscilante que se hace más ancha y luego más fina. Al escuchar los sonidos electroacústicos, se identifica con claridad la morfología de cada objeto: (1) la línea tenida es estable; (2) la línea que se hace más ancha y luego más fina contiene un *crescendo* y un *diminuendo*; (3) la trama caótica es muy fácil de identificar por ser densa e irregular, muy distinta de las demás, y (4) la línea rápidamente oscilante es un trémolo que crece y disminuye.

En lo que al violonchelo se refiere, el instrumento responde a la línea oscilante tocando un trémolo que crece y disminuye súbitamente (4'14"), y lo mismo ocurre de forma similar a partir de 4'33". La identificación de que se trata de la misma morfología permite un acercamiento mucho más preciso entre la electroacústica y el violonchelo. Las líneas tenidas a partir de 3'04" en la electroacústica son respondidas por notas un poco más cortas en el violonchelo tocando notas *tenuto* en el inicio de este fragmento (notas Sol sostenido y Re sostenido). Se comprende así que no se trata de una melodía del violonchelo que es acompañada por la electroacústica, sino que es una forma de heterofonía construida entre violonchelo y electroacústica. Y la línea tenida que se hace más ancha y luego más fina se asocia al violonchelo a través de notas largas que también crecen y disminuyen, como a partir de 3'46" y 3'58". El diseño del violonchelo alrededor de 3'58" entra en esta trama de sonidos alargados exagerando este ensanchar y afinar de la línea, haciendo que el pequeño diseño melódico en 3'25" sea como un clímax de este movimiento que es respondido por una trama caótica justo en este momento, y que tendrá consecuencias más adelante en la obra.

La comprensión de la relación entre la electroacústica y los sonidos en directo suele ser uno de los obstáculos en la interpretación de obras de este tipo. Una vez comprendida, es posible llegar a construir una interpretación muy superior: el intérprete va mucho más lejos en la comprensión de los diferentes tipos de relación que su interpretación construye con los sonidos electroacústicos (no limitándose a los más inmediatos). Gana gran libertad interpretativa y expresiva al comprender su rol y función en la obra, y al público le llega una obra en la que efectivamente el instrumento y la electroacústica crean, juntos, una experiencia sonora muy integrada. En este contexto, la notación interpretativa tiene una función esencial.

Consideraciones finales

Además de las notaciones musicales prescriptivas y descriptivas, es posible verificar que de hecho existen lo que denomino *notaciones interpretativas*. Estas notaciones (o aspectos de la notación) informan al intérprete sobre el pensamiento compositivo de la obra que tiene reflejos en su interpretación. Además, las diferentes notaciones musicales son un mixto de notación descriptiva, prescriptiva y también interpretativa. En ningún caso conocido estas notaciones aparecen de forma totalmente aisladas de las demás. Sin embargo, es cierto que los pesos relativos de cada una pueden ser diferentes según el caso.

Los tres ejemplos de notación interpretativa que he incluido introducen nuevos signos de notación musical. Aunque no sea necesaria la creación de nuevos signos, esta ha sido la opción en este texto para que la notación interpretativa pueda ser fácilmente comprendida y visualizada. En relación a cada ejemplo presentado:

- El *Cuarteto de Cuerdas n° 2*, de Sofía Gubaidulina, altera signos tradicionales para marcar que una misma figura morfológica (una oscilación) está distribuida entre diferentes parámetros de la composición, funcionando como un tipo de motivo o gesto. Como los signos tradicionales no permiten esta visualización, la alteración de la notación cumple esta función y se torna una notación interpretativa.

- *Erdenklavier*, para piano solo, de Luciano Berio, crea un nuevo signo para representar (y también revelar) las notas estructurales de la obra y su diferenciación respecto a las demás. Estas notas escritas de forma nueva definen un conjunto de notas relacionadas con la escala de Do menor, oponiéndose a otras notas que atonalizan (o des-funcionalizan) este conjunto, dando así forma al eje central de la poética de esta obra.

- *Elegía*, para violonchelo y electroacústica, de Edson Zampronha representa los sonidos electroacústicos de tal modo que el intérprete es llevado a identificar las propiedades morfológicas esenciales que permiten conectar el violonchelo con los sonidos electroacústicos. De esta forma la notación interpretativa es de cierta forma indirecta, ya que se refiere a la electroacústica pero con efectos en la interpretación del violonchelo con el objetivo de construir una conexión fuerte entre instrumento y electroacústica.

El estudio de este tipo de notación revela el gran potencial que una lectura de las partituras bajo la perspectiva de las notaciones interpretativas ofrece. Unida a las notaciones descriptivas y prescriptivas, la tríada descriptivo-prescriptivo-interpretativo ofrece informaciones nuevas y de gran valor teórico y práctico tanto para la composición como para la interpretación y la musicología.