Encuentro sobre experiencias y perspectivas de la notación y la grafía musical

Bogotá, marzo de 2022

Francisco Castillo García
Editor Académico

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Facultad de Artes-ASAB

Proyecto Curricular
de Artes Musicales

Encuentro sobre
experiencias y perspectivas
de la notación y
la grafía musical

Encuentro sobre experiencias y perspectivas de la notación y la grafía musical

Bogotá, marzo de 2022

Memorias

Francisco Castillo García
Editor Académico

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Facultad de Artes-ASAB

Proyecto Curricular
de Artes Musicales

Encuentro sobre experiencias y perspectivas de la notación y la grafía musical
Bogotá, marzo de 2022
Memorias

Francisco Castillo García
Editor académico

Primera edición, noviembre de 2022

© UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
Facultad de Artes ASAB

Giovanny Tarazona
Rector

Mirna Jirón Popova
Vicerrectora Académica

Elverth Santos Romero
Vicerrector Administrativo
y Financiero

Dora Lilia Marín Díaz
Decana

Ricardo Barrera
Coordinador Proyecto Curricular
de Artes Musicales

Área de Música y Contexto
Rodolfo Acosta, Manuel Bernal Martínez, Francisco Castillo, Juan Diego Gómez, Néstor Lambuley, Ricardo Lambuley, Daniel Leguizamón

Francisco Castillo García
Coordinador del área de
Música y Contexto

Revisión de textos y
producción editorial
Diego Alberto Valencia

Impreso en Colombia por
La Imprenta Editores
Printed in Colombia

Prohibida la reproducción, total o parcial, por cualquier medio, sin permiso del editor

CONTENIDO

9 INTRODUCCIÓN
Francisco Castillo García

13 DE LA NOTACIÓN NEUMÁTICA A LA NOTACIÓN CUADRADA: UN DIÁLOGO ATEMPORAL
Angélica Daza

31 IMPORTANCIA DE LA TRADICIÓN ORAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LA NOTACIÓN MUSICAL DEL QIN EN LA CONTEMPORANEIDAD CHINA
Erika Janeth Cardona González

73 NI PRESCRIPTIVA NI DESCRIPTIVA, SINO TODO LO CONTRARIO
Mariantonia Palacios
Juan Francisco Sans

95 LA GESTIÓN DE PARTITURAS PARA ORQUESTA SINFÓNICA
Angélica Rivera Bozón

102 ENTRE EL ESMERO Y LA TRADICIÓN: EL ESPEJISMO DE LA ILUSIÓN TEXTUALISTA EN LA NOTACIÓN MUSICAL
Federico García De Castro

127 DEL ESTILÓGRAFO A LOS TIEMPOS DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL. REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS EN LA EDICIÓN DE MÚSICA NOTADA EN COLOMBIA
Juan Carlos Marulanda López

148 MATH.RANDOM(MUSIC)
Eddie Jonathan García Borbón

161 LA NOTACIÓN MUSICAL COMO SISTEMA DE REPRESENTACIÓN. LA PARTITURA GRÁFICA COMO UNA FORMA DE DISENSO. ANÁLISIS DE LAS IMPLICACIONES DEL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DENTRO DE LA NOTACIÓN MUSICAL
Hernán Darío Guzmán Calderón

174 LA NOTACIÓN MUSICAL COMO SITIO DE RESISTENCIA: OBJETOS NOTACIONALES, CAJAS Y EL CONCEPTO DE REGALO
Sergio Cote Barco

194 DA CAPO A CODA.EL CUERPO, UNA PARTITURA DE PRINCIPIO A FIN
Ernesto Mora Queipo
Jean González Queipo
Ernesto Mora Ollarves

215 LA NOTACIÓN COMO PARADIGMA DE UNA ONTOLOGÍA Y ESCUCHA MUSICAL. APORTES DISRUPTIVOS DESDE LA INTERMEDIALIDAD
Diego Alberto Gómez Nieto

226 MÚSICA E DEFICIÊNCIA VISUAL: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A LEITURA DE PARTITURAS AMPLIADAS NA ORQUESTRA DE VIOLÕES DO AMAZONAS
Renato Brandão

241 LOS AUTORES

INTRODUCCIÓN

Francisco Castillo García

En marzo del 2022 se celebró de manera virtual el *Encuentro sobre Experiencias y Perspectivas de la Notación y la Grafía Musical*, evento que contó con la participación de 23 ponentes, quienes presentaron los resultados de sus investigaciones e indagaciones alrededor del campo. Una muestra de esas ponencias constituye el conjunto de textos recogidos en esta publicación.[1]

Las distintas formas en que los músicos nos relacionamos con la notación o la grafía musical intervienen de muchas maneras en nuestras prácticas musicales. Coexistimos con partituras prescriptivas que ofrecen instrucciones a los intérpretes, unas son mapas abstractos, otras son usadas como textos sagrados y hay multiplicidad de matices intermedios. En entornos etnomusicológicos se usan partituras y grafías como descriptoras de un fenómeno musical, cosa que ocurre también en la música electrónica. En composición, interpretación y análisis las partituras sirven como registro de ideas, pero también estimulan estrategias y potencian nuevas propuestas.

1. El Encuentro se inscribe dentro de una línea de eventos académicos organizados por el Área de Música y Contexto del Proyecto Curricular de Artes Musicales (Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas). En el 2014 el tema central fue la Historia de la Música, en el 2016 el Análisis Musical, en el 2018 las Músicas Populares y Tradicionales en la Educación universitaria y en 2019 la Interdiciplinariedad en Música. También hay memorias publicadas de esos encuentros, todas disponibles en la página web de la ASAB. La organización del encuentro agradece a todos los participantes, al equipo de producción de la Facultad por el apoyo logístico y divulgativo y al Consejo del Proyecto Curricular de Artes Musicales por apoyar y acompañar la iniciativa desde su inicio.

En el libro *La música. Una historia subsersiva*,[2] Ted Gioia recoge una anécdota que, con algunas modificaciones, sin duda puede haberse presentado más de una vez en otros contextos y con otros actores:

> *El musicólogo Henry Edward Krehbiel se quedó tan perplejo tras su encuentro con unos percusionistas africanos en la aldea de Dahomey montada en 1893 en la Exposición Mundial Colombina de Chicago que contrató a otro experto, un especialista en música de los nativos americanos, para que lo ayudara a escribir sus polirritmias; pero ambos desistieron, desalentados, al darse cuenta de que su sistema de notación no servía para plasmar esas canciones. (Gioia, 2019, p. 64)*

La cita puede servir para mostrar un par de cosas. En primer lugar, lo más obvio: un sistema de notación que ha sido diseñado para un sistema musical concreto, localizado culturalmente, no sirve automáticamente para sistemas musicales que le son ajenos. Por otro lado, cabe preguntarse ¿qué razones tuvo Krehbiel para querer transcribir las polirritmias no occidentales?, ¿registrar?, ¿entender?, ¿controlar?

Si bien es conocido que las partituras no capturan la complejidad del fenómeno musical, la cultura occidental ha desarrollado una relación extraña con la notación y la grafía musical, señalándolas de ser un obstáculo expresivo, una extensión de la memoria, un registro de la historia, una hoja de ruta creativa o una representación monocromática del sonido. Como muchos otros desarrollos culturales, en los últimos 1000 años la notación musical ha sido un arma de doble filo: ha sellado artificialmente una serie de experiencias sonoras, pero al mismo tiempo la notación, en tanto posibilidad de visualizar una idea, ha servido de estímulo para la creación de nuevas ideas musicales. Sin ir muy lejos, el sistema particular de notación del siglo XI inició con el objetivo de ayudar a unos monjes a cantar más juntos, a cantar todos lo mismo. Pero unos siglos después esa herramienta será usada para todo lo contrario, para lograr por ejemplo que 4, 5 o 40 personas canten cosas distintas simultáneamente.

2. Gioia, T. (2019). *Music. A subversive history*. New York: Basic Books

Los textos incluidos en esta publicación ofrecen una mirada diversa sobre algunos de los debates que se tejen en el contexto de las notaciones o grafías musicales. Una revisión a los usos que se dan de estas, así como la posibilidad de entender mejor prácticas musicales pasadas por medio de sus partituras es ofrecida por Daza en su revisión de la notación medieval. El trabajo de Cardona resalta algunos vacíos en la notación musical del guqin (China) y da cuenta del cómo la oralidad llena dichos espacios. Sans y Palacios se sirven de partituras latinoamericanas del siglo XIX para mostrar cómo estas problematizan el estatus habitual que es dado a la partitura en el entorno musicológico. La intervención evidente que tienen los sistemas de notación, así como su gestión en tanto documentos físicos, se manifiesta en el texto de Rivera sobre el trabajo con los materiales usados en una orquesta sinfónica. Los artículos dispuestos por García de Castro y Marulanda amplían este panorama levantando preguntas en torno a la mediación de la notación en nuestras formas de entender, interpretar y gestionar diversas prácticas musicales. Músicas que han sido compuestas desde un ánimo exploratorio, en aspectos tímbricos, formales o sonoros, conducen también a revisar críticamente la expresión visual en códigos notacionales que hagan justicia al carácter disruptivo, señal visible en los trabajos de García Borbón, Guzmán y Cote, para los cuales la indagación propia a la música contemporánea no excluye la revisión de sus expresiones gráficas. Mora, Gómez y Brandao, desde casos y contextos concretos, elaboran desarrollos conceptuales sobre problemáticas internas del campo, en particular las derivadas de ver la notación bajo perspectivas filosóficas o de preguntas asociadas a la corporalidad del músico.

En este contexto de grafías y partituras muy diversas, de usos también diversos de las mismas y de una rica red de relaciones que atraviesan asuntos pedagógicos, teóricos, interpretativos, tecnológicos, temporales y espaciales, esta recopilación se propuso ofrecer un espacio para que docentes, estudiantes, músicos e investigadores presentaran sus ideas y se abrieran canales de diálogo sobre temas que informan nuestras actividades musicales, así como las visiones sobre ellas construidas.

En agosto de 2022, falleció uno de los autores que participan de esta publicación. Juan Francisco Sans dejó un legado invaluable para la musicología en nuestra región. Más allá de aportes intelectuales y creativos que hacen parte ya de nuestros referentes, su partida detonó en distintos espacios una lista innumerable de comentarios de otros músicos que, al margen momentáneo de los escritos académicos, expresaban las formas tan positivas en que el contacto con Juan Francisco había permeado sus propias vidas. A él, a su memoria y a su legado está dedicada esta publicación.

DE LA NOTACIÓN NEUMÁTICA A LA NOTACIÓN CUADRADA: UN DIÁLOGO ATEMPORAL

Angélica Daza

La aparición de la notación neumática[1] en occidente a mediados del siglo IX d. C.[2] significó una nueva etapa en la interpretación, composición y transmisión de la música en la edad media.[3] Estas singulares grafías superpuestas al texto *in campo aperto,*[4] captaron la esencia del canto gregoriano, con una precisión que solo hasta ahora empezamos a comprender. A mediados del siglo XI los neumas comenzaron a dibujarse sobre líneas fijas casi invisibles[5] (escritura diastemática) que progresivamente se hicieron más gruesas,

1. Del griego *pneuma* que significa respiración, espíritu. Un neuma es un tipo de grafía musical que puede simbolizar una o varias notas. Se encuentran aislados (una sola nota) o en composición (varios neumas juntos).

2. En este siglo aparecieron los primeros neumas, agregados sobre algunas palabras o en la margen de algún texto. El primer ejemplo completo de escritura neumática del que tengamos conocimiento data del siglo X. Se trata del *Cantatorium* de San Gall.

3. Anteriormente se conocían notaciones alfabéticas como las usadas en Grecia, traducidas al latín por Boecio (480-525 d. C.) aunque solo se mantuvieron en el marco de la teoría.

4. Es decir, sin líneas, con neumas dispuestos sobre un texto "en el vacío", contrariamente a lo encontrado en la notación diastemática (diastema= línea), dispuestos sobre una pauta musical.

5. En algunas notaciones de puntos como la mesina o aquitana, empezaron a dibujarse algunas líneas que eran casi imperceptibles porque se trazaban con la punta de la pluma seca, dejando surcos en el pergamino que servían de guía para el copista y el intérprete.

favoreciendo la precisión de los intervalos melódicos (algo que era imposible en la notación *in campo aperto*). A medida que las líneas se hicieron más gruesas también lo hicieron los neumas, hasta llegar a perder definitivamente la ligereza de su trazo original: los rombos y cuadrados resultantes de esta nueva caligrafía le valieron el nombre de notación cuadrada.

Durante siglos ésta notación permitió la transmisión del repertorio gregoriano a pesar de su limitada capacidad para comunicar matices expresivos y otras precisiones fundamentales para la interpretación. A mediados del siglo XIX al iniciar la restauración de la orden benedictina en Francia, se inició también un proceso de revisión de las melodías medievales, alteradas o simplificadas con el paso de los siglos. Así fueron redescubiertos los manuscritos medievales, y sus grafías, que habían permanecido en silencio por siglos, cobraron una importancia capital para la restitución de las melodías gregorianas.

Los monjes y musicólogos que se dieron a la tarea de investigar estas fuentes encontraron una importante cantidad de manuscritos con variedad de trazos (con diferencias en el grosor, inclinación, ligaduras, dibujo melódico, proporción, etc.), testimonio de la diversidad de interpretaciones graficas (realizadas por copistas de monasterios asociados a prácticas locales) del repertorio que hasta entonces solo se había transmitido oralmente. Si bien el texto y su función litúrgica, además de la forma general de los neumas[6] eran iguales en la mayor parte de los manuscritos, la diversidad de las grafías, la cantidad de notas en una misma melodía y las precisiones interpretativas anexas (tales como letras adicionales o especificaciones rítmicas) hicieron de cada manuscrito una pieza única, incluso dentro de una misma escuela de escritura.

Ahondar en los secretos de la notación neumática, ha permitido comprender el mecanismo de creación y composición de este amplio repertorio además de favorecer la interpretación históricamente informada, de cara al contexto litúrgico, musical y cultural de su

6. Un *torculus* (neuma de tres notas donde la segunda es más aguda que las demás) por ejemplo, simbolizaba lo mismo en todos los manuscritos.

escritura. Con su redescubrimiento se inició un proceso de revisión no solo de las melodías, sino de las grafías de la notación cuadrada (que se habían mantenido sin cambios desde la edad media) con el fin de encontrar un equilibrio entre la expresividad de los neumas primitivos y la precisión de los intervalos melódicos. Como resultado aparecieron a finales del siglo XX nuevas grafías en la notación cuadrada que se presentan como una alternativa en el terreno de la interpretación del canto gregoriano.

Hoy las reflexiones alrededor de la relación entre la notación neumática y la cuadrada además de reformular nuestra comprensión del repertorio, su interpretación y su transmisión, han permitido entender el impacto de la escritura musical como objeto atemporal. Trascendiendo las fronteras del tiempo y más allá de una estética historicista, el diálogo entre ambas notaciones más que pretender la restauración de una tradición supuestamente perdida,[7] brinda una mayor gama de posibilidades interpretativas que reflejan la complejidad de un repertorio aún vigente.

DE LA TRADICIÓN ORAL A LA TRADICIÓN ESCRITA: EL PAPEL DE LA MEMORIA

Como todos los cantos litúrgicos de la antigüedad, el nuevo repertorio del canto romano-franco[8] *nació de la tradición oral, como lo demuestra abundantemente su análisis interno* (Saulnier, 2003, p. 9). En la edad media la transmisión del canto litúrgico reposaba en la capacidad de memorización

7. La verdad es que el repertorio gregoriano nunca dejó de ser interpretado en la iglesia (como sucedió con otros repertorios antiguos) y por lo tanto no se perdió su tradición. Si bien es cierto que en muchas épocas su interpretación dentro de las prácticas litúrgicas fue mínima y estuvo muy influenciada por la música de la época, nunca desapareció completamente.

8. Esta denominación seria la correcta para designar al canto gregoriano, llamado así en honor al papa San Gregorio magno (540-604), fallecido casi doscientos años antes de la aparición de este canto, que nace de la unión entre el canto galicano y el canto romano, a finales del siglo VIII, aproximadamente.

de intérpretes y compositores. Durante siglos, los repertorios previos al gregoriano[9] se transmitieron sin necesidad de escritura, haciendo imposible cualquier intento de unificación. Sin notación musical los compositores e intérpretes se vieron obligados a desarrollar mecanismos de memorización más o menos complejos.[10] Con la posterior aparición del canto gregoriano (siglo IX) y el desarrollo de la teoría modal (*octoechos*)[11] se evidenció la necesidad de encontrar mecanismos de memorización que se adaptaran mejor a las nuevas realidades del canto: la adecuación de fórmulas melódicas construidas en base a éste nuevo esquema modal,[12] además del uso de técnicas de composición como la "centonización" [13] o las llamadas "melodías tipo"[14] (utilizadas ya en otros repertorios), que fueron eficaces para consolidar la relación entre la tradición oral y el nuevo repertorio gregoriano. Al respecto, nos recuerda Saulnier (2009, p. 119):

> *Esta permanencia de la tradición oral es crucial si queremos comprender el verdadero alcance de la escritura naciente. Por precisa que pueda parecernos esta escritura –que va mucho más allá de la noción moderna del ritmo–, no es el fundamento de la obra. (…) En ningún caso [las notaciones primitivas] son el proyecto escrito de una obra que queda por crear mediante la ejecución, como ocurre desde hace ya varios siglos. La*

9. En este caso, hispánico, franco, viejo romano y ambrosiano (milanés), principalmente.

10. Algunos basados en la cantilación de los salmos, por ejemplo.

11. Estructura de ocho modos, llamados durante el renacimiento modos eclesiásticos.

12. Acerca del octoechos como sistema de organización, opina Ascencio (2008, p. 402): "Quizá los teóricos y compositores carolingios necesitaron una ordenación clara y precisa de las melodías para una pronta transmisión del nuevo repertorio. Tal es así que el primer testimonio de Canto gregoriano que conservamos, de aproximadamente el año 799, es una pequeña tabla que ordena algunas piezas de la Misa según las categorías del *octoechos*."

13. Pequeñas formulas melódicas independientes que podían combinarse para crear obras de mayor tamaño.

14. Melodías que se repetían casi idénticas en diferentes momentos del año litúrgico (con algunas adaptaciones).

relación del músico con la escritura musical era entonces fundamentalmente diferente de lo que es hoy.

La escritura musical reemplazará progresivamente el trabajo de la memoria, al punto en que en la actualidad hemos llegado a olvidar su importancia en la interpretación y la composición.

Durante las décadas en que se desarrolla la notación, todavía cantamos de memoria, pero el cantor usa el libro para prepararse antes de la ceremonia. Una vez establecido el sistema de notación, cantamos con la mirada fija en el libro. Poco a poco, el papel de la memoria se desvanece; el intérprete ya no se reincorpora al gesto vocal original: se detiene en la mediación necesariamente reductora de los signos. (Saulnier, 2003, p. 13)

EL GESTO VOCAL Y LA NOTACIÓN NEUMÁTICA

Los neumas fueron un sofisticado mecanismo de mnemotecnia creado en aras de homogeneizar las melodías del nuevo canto romano-franco en todo el imperio carolingio, en el que hasta entonces cohabitaban diversas formas de interpretar el mismo repertorio, consecuencia de la falta de transmisión escrita y de inevitables variantes regionales. La notación neumática no pretendió en absoluto reemplazar el antiguo mecanismo de memorización y transmisión de las melodías del canto litúrgico, sino facilitar la tarea del cantante al permitirle recordar las fórmulas y el dibujo melódico que ya conocía. La relación intrínseca entre la memoria y el canto gregoriano esta encarnada en el fino gesto del neuma.

Las primeras grafías neumáticas utilizaron acentos gramaticales (*ad cantus*) para "dibujar" el movimiento de una melodía (ascendente o descendente), del mismo modo que se usaban en la retórica latina para realzar un discurso (la *virga*, por ejemplo, es lo que llamaríamos una tilde aguda; el *gravis*, una tilde grave; la *clivis*, una tilde circunfleja; etc.).[15] A estos primeros neumas se agregaron precisiones melódicas,

15. Muchos de estos símbolos se encuentran aún en varias lenguas modernas.

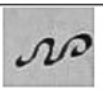
rítmicas y expresivas, útiles para transmitir neumas complejos. *Los primeros escribas del canto [gregoriano] fueron meticulosos en su escritura. En virtud de su agudo sentido de los matices, indicaron un gran número de detalles. La calidad de un canto también se juzga por su fineza*, opina Pierre (2005, p. 338), respecto al altísimo nivel de complejidad que alcanzó esta escritura.

Desde la perspectiva de la notación moderna, estos manuscritos *in campo aperto* (sin líneas) pueden parecer imprecisos, pero un análisis poco exhaustivo de algunas de sus grafías podrá permitirnos comprender mejor la profundidad de su simbología. Para este fin hemos elegido los manuscritos 339 y 376 de la escuela de St. Gall,[16] por su alto nivel de precisión y claridad en las grafías.[17]

Precisión interpretativa: la licuescencia

Este tipo de neumas indica, por medio de un cambio en el trazo usual de la grafía, una articulación de las consonantes que eventualmente puede estar asociada a un sonido (de duración variable). Para Cardine (1970, p. 140) *es un fenómeno vocal provocado por una articulación silábica compleja*. Se distinguen dos tipos: licuescencia aumentada, cuando alarga el sonido, y disminuida, cuando lo acorta.

Imagen 1: Licuescencia

Clivis disminuida o *virga* aumentada (*cephalicus*)	*Tractulus* aumentado o *pes* disminuido (*epiphonus*)	*Porrectus flexus* aumentado	*Climacus* disminuido (*ancus*)
			

16. Consultables en línea en la biblioteca virtual de manuscritos de Suiza: https://www.e-codices.unifr.ch/en

17. Existen muchas escuelas de escritura, pero los manuscritos de la escuela de St. Gall son especialmente ricos en precisiones rítmicas y expresivas.

Precisiones expresivas: las letras significativas

Agregadas encima o debajo de cualquier neuma, estas letras brindan precisiones de diferentes tipos: melódicas (l *levare* = más alto; i *iusum* = más bajo; e *equaliter* = unísono), rítmicas (c *celeriter* = más rápido; t *tenete* = alargar; x *expectare* = esperar), expresivas (g gutture = gutural; *pulcre* = de bella manera; k *klenge/klangor* = sonido intenso), entre muchas otras.

Imagen 2: Letras significativas

Celeriter (rápido, fluido)	*Expectare* (esperar, articular)	*Statim* (inmedia tamente)	*Levare* (más alto)	*Sursum* (arriba)	*Equaliter* (unisono)	*Gutture* (con la garganta)	*Tenete* (tener, alargar)	*Iusum-inferius* (abajo)

Las precisiones rítmicas: episemas

Se trata de un tipo de grafías que, agregadas a los neumas básicos, permiten señalar que una o varias notas son largas. En ocasiones la modificación total del trazo implica que todas las notas son largas (caso del *torculus quadratus*, por ejemplo).

Imagen 3: Episemas

Climacus con episemas	*Pes quadratus*	*Torculus quadratus*	*Clivis* con episema	*Pes quassus* con episema	*Scandicus* con episemas	*Tristropha* con episema	*Virga* con episema

Estos son solo algunos ejemplos de las grafías más representativas de esta notación. No hemos mencionado neumas como el *quilisma*, la *stropha*, el *pressus* o el *oriscus* ni hablado de los cortes neumáticos, tan importantes para entender las relaciones rítmicas entre neumas. Todos estos aspectos son estudiados en la actualidad por semiólogos y gregorianistas especializados, entre otras cosas, en discernir los diferentes mecanismos (cambio de la grafía, combinación de las letras

significativas, etc.) empleados para significar la riqueza de este canto. *Triste música aquella que solamente se contentara con poner de relieve las cualidades intrínsecas del canto y no buscara una expresión propia de su esencia* (Asensio, 2008, p. 399).

HACIA LA NOTACIÓN CUADRADA

La aparición de líneas que permitieran fijar con mayor precisión la altura de los sonidos (siglo XI) marcó la siguiente etapa en la historia de la notación musical de occidente. Inicialmente los escribas emplearon líneas invisibles trazadas en pluma seca (técnica que se usaba para preparar el pergamino), para disponer los neumas.[18] Luego colorearon dos líneas[19] y después cuatro, resultando un tetragrama al que se agregaron las claves de do o de fa, según la altura de la melodía (estas claves señalaban el lugar del medio tono). La prioridad fue dada a la búsqueda de la precisión melódica (intervalos) lo que llevó a sacrificar la expresividad alcanzada por la notación anterior. Acerca de ese proceso, asegura Saulnier (2009, p. 124):

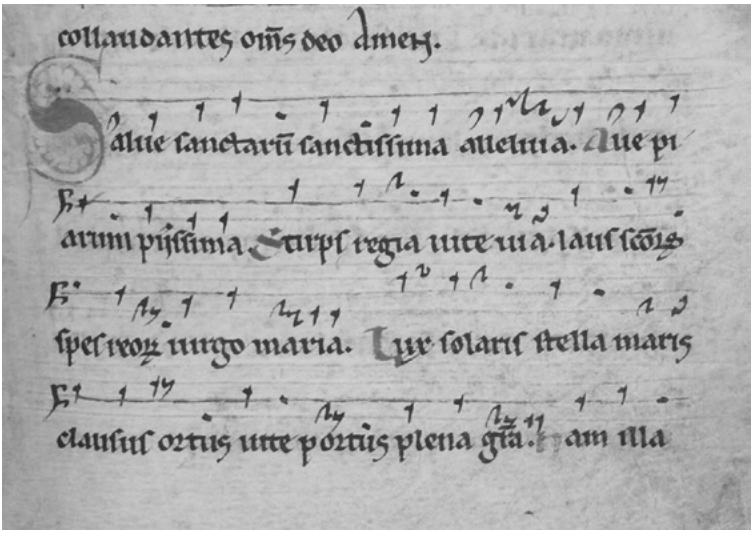
> *El énfasis puesto entonces en la escritura de la altura melódica, nos permite constatar que los escribas se habían vuelto negligentes a la hora de anotar las finezas rítmicas que eran todo el interés de la notación del siglo pasado. La escritura se torna pesada: cuadrados cada vez más gruesos en Francia y "notación de clavos" en Alemania.*

La notación cuadrada se estandarizó rápidamente y los neumas se transformaron hasta reducirse en simples formas geométricas (rombos y cuadrados). Con la llegada del renacimiento –edad de oro de la polifonía–, surgieron nuevas dificultades para la notación musical. Se hizo urgente inventar un sistema que permitiera consignar de

18. Caso de las notaciones francesas aquitana, bretona y mesina que, incluso antes de la aparición de las líneas, mostraban ya una "intención diastematica" visible en su trazo.

19. Primero rojo para fa y luego amarillo para do.

Imagen 4: Notación neumática en tetragrama



forma precisa las nuevas complejidades rítmicas: este fue el origen de la notación mensural (capaz de transcribir ritmos complicados). Usando nuevos términos y grafías –como longa, breve, semibreve o mínima–, esta notación respondió a muchas de las necesidades de la época, sentando las bases de la notación musical moderna. El repertorio gregoriano no desapareció con la llegada de la polifonía. Todo lo contrario. Fue siempre defendido por la iglesia como el canto más puro y representativo de la fe cristiana. El Concilio de Trento (1545-1563) abogó por el retorno al canto gregoriano (en pleno auge de la polifonía) y nombró una comisión liderada por Palestrina para revisar las melodías: así nació la *Edición Medicea* (llamada así porque fue impresa en la *Stamperia Orientalis*, fundada por el cardenal Fernando de Medici), considerada la edición "oficial" de canto gregoriano, desde inicio del siglo XVII hasta finales del siglo XIX.

EL CANTO LLANO

La noción de *cantus planus*, (traducido como "canto llano") se generalizó a partir del renacimiento para referirse al canto litúrgico monódico de la edad media (término que sobreentiende un concepto de simplicidad y monotonía al que se le ha asociado desde entonces). Este término no reemplazó al de "canto gregoriano"; más aun, fueron considerados sinónimos en la época.[20] Actualmente se usan para designar dos conceptos muy distintos. Por un lado, "canto gregoriano" alude al canto medieval (tal como quedó consignado en los manuscritos) y, por otro, "canto llano", al que resultó de las modificaciones realizadas a partir del renacimiento. Al respecto declara un padre benedictino del monasterio de Silos, en 1905, dos años después del motu proprio de Pio X:[21] *Porque no se piense que Su Santidad entiende por canto gregoriano el actual canto llano, ejecutado con la monotonía, aburrimiento, pobreza e insipidez al uso en nuestras iglesias* (p. 21). Y agrega, más adelante: *El canto llano actual en general no es más que adulteración del canto gregoriano antiguo* (p. 24).

La noción de ritmo

Durante el renacimiento, bajo la mirada racionalizadora del humanismo –para el que la música y su notación debían obedecer reglas matemáticas–, el canto gregoriano sufrió una profunda transformación: los melismas empezaron a desaparecer y las grafías cuadradas, que se habían normalizado al final de la edad media, recibieron inevitablemente la influencia de la notación mensural de la época. En los siglos siguientes se racionalizaron varios sistemas métricos que intentaban otorgar un "ritmo regular" a estas grafías, adjudicándoles diferentes proporciones métricas. Bisaro (2017, p. 65) describe este tipo de práctica:

20. Como se evidencia en el título del tratado de Leonard Poisson *Traité theorique et pratique du plaint-chant appellé gregorien* (Tratado teórico y práctico de canto llano llamado gregoriano) de 1750.

21. *Tra le sollecitudini* fue el nombre del *motu proprio* emitido por el Papa Pio X en 1903 para regular la música litúrgica y el uso del canto gregoriano en la iglesia.

Este sistema de notación de duraciones se basa en la nota cuadrada, descrita como "breve" en referencia a la terminología de la notación mensuralista de la polifonía, o "nota común" porque era la más recurrente. Esto representa la unidad de tiempo a partir de la cual se definen las dos otras figuras principales, el rombo o nota "semi-breve" y la nota cuadrada con plica.

Entre transformaciones y adaptaciones

Entre los siglos XVII y XVIII aparecieron, principalmente en Francia, diversos tipos de canto llano: el "canto llano adaptado", usado especialmente en los conventos femeninos para adecuar el canto litúrgico a las capacidades de las religiosas (ya que era considerado en extremo difícil por muchas comunidades);[22] y el "canto llano musical", como se denominaba a algunas composiciones (o adaptaciones) inspiradas en las melodías tradicionales del repertorio (y acomodadas al gusto de la época). Uno de los principales promotores de este estilo de canto fue el organista Guillame-Gabriel Nivers (1632-1714), autor de la *Dissertation sur le chant gregorien* (1683) y del *Méthode Certaine pour apprendre le plain-chant de l'eglise* (1745), entre otros. En sus melodías era usual encontrar cadencias, trinos o alteraciones (elementos musicales que no existían en la edad media) con el propósito de dar un gusto más moderno y accesible al repertorio. Aunque la finalidad de estas composiciones era actualizar las melodías tradicionales al gusto de la época, no hubo intento de reemplazar las antiguas grafías por las modernas (lo que habría sido más sencillo para muchos intérpretes). En cambio, sí existió un proceso de hibridación entre ambas notaciones, consecuencia del deseo de establecer un equilibrio entre el respeto por la naturaleza antigua del canto y la evolución del pensamiento musical. Este es un ejemplo de las numerosas transformaciones que condujeron a la casi total desaparición de la esencia del canto medieval.

22. La contrarreforma reglamentó el uso del repertorio gregoriano (en especial en los conventos) a partir del siglo XVII. La lentitud y pesadez que había alcanzado entonces hizo que para muchos la tarea de interpretarlo fuera agotadora. Por esta razón se hicieron tan populares este tipo de adaptaciones.

EN BUSCA DE LA ESENCIA

A finales del siglo XVIII no quedaba mayor rastro de lo que había sido el canto gregoriano en la edad media. La revolución francesa aceleró el proceso de separación entre iglesia y estado, con importantes consecuencias para la vida religiosa de muchas comunidades a lo largo del siglo XIX. Fue en medio de este ambiente hostil que *dom* Prosper Guéranger (1805-1875) decidió restaurar la vida benedictina en Francia, recuperando el rito romano y las prácticas litúrgicas antiguas, entre las que figuraba, por supuesto, el canto gregoriano. Pero ¿Era suficiente con retomar el canto que circulaba en las ediciones de la época? ¿Existía una mejor versión? Y de ser así, ¿dónde encontrarla?

El canto llano se encontraba ya tan desprestigiado por su monotonía y pesadez que para muchos no fue difícil convencerse de la importancia de su renovación.[23] En cambio, la cuestión de cómo encontrar una mejor versión era más complicada. Ante este problema los monjes benedictinos de la recién fundada abadía de Solesmes se lanzaron a la tarea de buscar entre los manuscritos medievales una pista que permitiera encontrar una forma de reconstruir las melodías perdidas. El redescubrimiento de los neumas en un primer momento no aportó mucha luz porque no daban cuenta precisa de las alturas. Fueron otras clases de notaciones –como las alfabéticas (entre las que destaca el *tonaire* de Dijon, descubierto en 1847 en la facultad de medicina de Montpellier), además de algunas notaciones diastematicas– las que permitieron el primer acercamiento real a la reconstrucción de las melodías.

Entre los partidarios y opositores de la restauración del canto gregoriano se desataron grandes debates. Bonhomme (1857, p. 2) resume así la situación en el prólogo de su tratado:

23. Sin embargo, para aquellos que se oponían a la renovación del repertorio (por juzgarla innecesaria) fue más fácil aferrarse a la antigua Edición Medicea (promoviendo incluso su reedición en 1871). Esta oposición casi logra evitar la publicación de las primeras versiones revisadas. Fue la perseverancia de los monjes, en posesión de un argumento de autoridad (manuscritos medievales), lo que finalmente convenció de la importancia de esta labor.

> *Algunos han pretendido reconocerlo [al canto gregoriano] en las ediciones impresas en Francia desde hace dos siglos aproximadamente; otros han juzgado que se debe interrogar a los manuscritos de las edades cristianas más alejadas sin cambiar nada. Estos de aquí por el contrario quieren que se reformen los libros impresos; aquellos, que se corrijan los manuscritos. ¿Quién está equivocado? ¿Quién tiene la razón?*

Posteriormente, declara Gontier (1859, p. 2):

> *Unos dicen: El canto gregoriano está aquí, está allá, está en tal manuscrito, en tal versión; pero, perdónenme la expresión, no hay manuscrito que cante; y si estuviéramos seguros de tener el Antifonario del mismo San Gregorio, siempre haría falta que nos dijeran el modo de interpretarlo, y es eso lo que aún no se ha revelado.*

Reconstruir las melodías solo era parte del trabajo. Cómo interpretarlas era un asunto distinto. La intuición de *dom* Guéranger lo llevó a buscar la respuesta en la relación entre la melodía y el texto. Acerca de este proceso, cuenta Saulnier (2009, p. 15) *[Guéranger] comienza atacando la ejecución y pide a sus monjes que respeten la primacía del texto en su canto: pronunciación, acentuación y fraseo, todas estas garantías de la inteligibilidad de la plegaria*. Esta fue la clave para empezar a discernir los aspectos más importantes de la interpretación: la relación entre la palabra y la memoria volvió a estar presente en esta práctica. *Aprender gregoriano de memoria permite encontrar ese "cantus obscurior" que se encuentra en el origen de la música vocal; escuchar o cantar gregoriano es alcanzar en su plenitud un verbo cuyo lenguaje solamente hablado deja una forma atrofiada* (Hourlier, 1985, p. 10).

El primer fruto de este trabajo llegó con la publicación en 1880 de *Las melodías gregorianas*, uno de los primeros intentos de restitución. Posteriormente, la publicación de la edición llamada "vaticana" (1908) "derrocó" definitivamente la ya obsoleta *Edición Medicea*. Sin embargo, ambas publicaciones seguían empleando las mismas grafías de la notación cuadrada y, aunque ya se había iniciado el estudio de los manuscritos y de los neumas, no se había logrado encontrar

una forma de comunicar las precisiones de esa escritura. El trabajo de *dom* Eugène Cardine (1905-1988), especialista de la semiología gregoriana, fue clave para aportar más respuestas al problema de la interpretación, a través del análisis minucioso de los manuscritos. Su labor condujo a la publicación del *Gradual triplex* (1979), una versión donde se superponían las notaciones neumáticas de Laon y San Gall[24] a la de la edición vaticana para dar a conocer al gran público la que podría ser definitivamente la clave de la interpretación de este repertorio: la semiología gregoriana.

NUEVAS GRAFÍAS

A pesar de todos estos avances, muchas preguntas aún persisten: ¿podrán existir grafías que fusionen la fineza de la notación neumática y la precisión de las alturas? ¿De qué forma podríamos "traducir" las indicaciones de los manuscritos en un lenguaje más sencillo? Este es el tipo de interrogantes que enfrentan actualmente las publicaciones de canto gregoriano. La versión oficial del vaticano (gradual de 1908) demostró rápidamente sus imperfecciones, a medida que se empezó a profundizar en el estudio de la semiología (a modo de ejemplo citaremos los "episemas horizontales" y los "puntos mora", que pretendían señalar notas más largas pero que generaban falsas acentuaciones). El Concilio Vaticano II (1963-1965) ordenó una edición crítica de los libros de canto gregoriano para "reparar" las imperfecciones de dicha edición, proyecto en el que ya venían trabajando los monjes de Solesmes, pero que se dilató con los cambios a la liturgia realizados por el mismo concilio. Finalmente, en 2018 apareció el *Graduale novum*, una edición que corrigió muchas de las imprecisiones de la versión de 1908.[25] Igual que el triplex, esta edición incluye las notaciones neumá-

24. Escogidos entre todos los manuscritos por su claridad y por ser los más completos.

25. Realizada por algunos miembros de la Asociación Internacional de Estudios de Canto Gregoriano (AISCGre), que habían iniciado el proceso de revisión de las melodías desde 1997.

ticas de San Gall y Laon, además de una versión restituida de las melodías en notación cuadrada. Pero a diferencia de la edición de 1908, las grafías cuadradas son innovadoras, innovaciones estas que ya se habían empezado a usar a finales del siglo XX en algunas ediciones de Solesmes (himnario y antifonario romano, por ejemplo) o en ediciones realizadas por otras comunidades religiosas, como la comunidad San Martín (editores de *Las horas gregorianas* en 2008), entre otras.

Tabla 1: Comparación de neumas

Nombre	Manuscrito (St Gall)	Notación cuadrada	Licuescencia	Letra significativa	Episema
Punctum/ tractulum					
Pes					
Clivis					
Torculus					
Porrectus					
Climacus					
Scandicus					
Ejemplos de otros neumas	*oriscus*	*Pes initio debilis*	*Torculus initio debilis*	*Pes quassus*	*Pressus menor*

Esta tabla, sin pretender ser exhaustiva, busca establecer un paralelo entre algunos neumas (en notación de St. Gall), su correspondencia en notación cuadrada tradicional y algunas de sus versiones[26] en la notación cuadrada moderna. Aunque en la actualidad existen varios programas de edición que proponen soluciones para crear estas grafías, aún quedan esfuerzos por hacer en la labor de armonizar ambas notaciones (neumática y cuadrada). Las grafías de este tablero fueron realizadas con el programa Meinrad, desarrollado en el convento benedictino de St. Meinrad, en Indiana, Estados Unidos,[27] como una alternativa para editar los caracteres de la notación cuadrada moderna propuesta por la abadía de Solesmes (propietaria de sus derechos de reproducción). Como podemos observar, han formulado algunas alternativas para incluir letras significativas (por ahora solo *tenete* y *celeriter*) y dan algunas soluciones para la creación de neumas más complejos, como los que figuran en la última casilla del tablero. En cuanto a los episemas, este programa retoma los mismos signos que se emplearon en la edición de 1908 y que fueron suprimidos ya en 2018 en el *Graduale novum* (episemas horizontales).

Es posible constatar que no existe consenso entre las diferentes grafías propuestas en los últimos cuarenta años por los editores de la notación cuadrada moderna. Algunos trazos, como los de las licuescencias, se han empezado a generalizar, pero no existen aún grafías lo suficientemente claras para expresar las diversas precisiones rítmicas de los manuscritos. Por otro lado, cada uno de los manuscritos que hasta ahora han sido estudiados, contiene precisiones rítmicas y expresivas diferentes, de modo que es imposible generar una versión "unificada"; solo una transcripción más o menos fiel de un manuscrito específico. El estudio de la semiología gregoriana ha sido fundamental para entender las grafías propuestas por la notación cuadrada moderna y permitir la creación de nuevas soluciones gráficas que favorezcan una mejor interpretación del repertorio.[28]

26. En el caso de las licuescencias, no se hizo ninguna diferenciación entre aumentadas o disminuidas, aunque existen grafías diferentes para cada una.

27. Descargable en la página: https://www.saintmeinrad.org/the-monastery/

28. La adhesión de letras significativas en los programas de edición es relativamente

UN DIALOGO ATEMPORAL

Apenas hemos mencionado las notaciones alfabéticas[29] de la edad media (entre ellas la de Hermann Richenau, la notación dasiana de Hucbaldo o la de Guillerno Volpiano)[30] y poco hemos profundizado en los importantes avances realizados por Guido d'Arezzo, no por considerarlos poco importantes, sino porque el objeto de este trabajo ha sido principalmente el de demostrar la riqueza de la notación neumática y su influencia en el proceso de revisión de la notación cuadrada tradicional. El movimiento de restauración del canto gregoriano ha permitido restablecer un diálogo entre ambas notaciones con el único fin de encontrar la esencia que permita mejorar las posibilidades interpretativas de este canto.

El estudio de las fuentes antiguas ha abierto numerosas polémicas entre investigadores e intérpretes. Unos defienden el canto llano de los siglos pasados como una huella musical que no debe ser borrada por el "nuevo" canto gregoriano, llamado a reemplazarlo;[31] otros dudan de la necesidad de restaurar la notación de comienzos del siglo XX, con la que se sienten conformes; y otros ponen en duda esta u otra versión restaurada. Lo cierto es que estas fuentes, aunque no pueden transmitir una verdad unívoca, sí han permitido comprender la inmensa riqueza de este repertorio.

Como intérprete y directora me ha sido muy útil entender dicha riqueza y percibir la notación como un medio y no como un fin

reciente y es una buena alternativa para transmitir las precisiones rítmicas y expresivas de los manuscritos.

29. Algunas inspiradas en el sistema inventado por Boecio a mediados del siglo VI.

30. Aparecidas casi al tiempo que la notación neumática.

31. No dentro la liturgia actual (en la que se interpretan desde hace años las versiones restituidas a comienzos del siglo XX), sino en el ámbito académico interesado en el estudio de la música antigua. En efecto existen muchas huellas de este tipo de canto en las catedrales de Europa y América latina (pues fue el canto litúrgico importando por los españoles durante la conquista) que dan cuenta del amplio desarrollo de este repertorio en esos territorios.

para la interpretación. Estoy convencida de la importancia de preservar el papel de la memoria y de seguir profundizando en el conocimiento de las notaciones antiguas, además de propender por la creación de nuevas grafías que transformen las limitadas posibilidades de la notación cuadrada. Sin embargo, no está de más recordar que ningún sistema de notación es perfecto y en algunos casos puede incluso ser una limitante para el pensamiento musical más refinado. *En esencia, la música no está hecha para ser escrita y trascenderá siempre al sistema de notación más sofisticado* (Saulnier, 2009, p. 119).

REFERENCIAS

Asensio, J. C. (2008). Historia y espiritualidad del canto gregoriano. *Revista de espiritualidad*, 268-269, pp. 387-406. Recuperado de: http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/1871articulo.pdf

Bisaro, X. (2017). *Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon, France XVIIe-XVIIIe siècles*. Versalles: Editions du centre de musique baroque de Versailles. Recuperado de: https://boutique.cmbv.fr/sites/default/files/cmbv/fichiers/guide_plain-chant-bisaro-cmbv-basse_definition.pdf

Bonhomme, J. (1857). *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien : et examen de quelques* éditions *modernes de plain-chant*. Paris. Recuperado de: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62338236/f8.item.texteImage

Cardine, E. (1970). *Semiología Gregoriana*. Abadía de Silos (Burgos). España: Aldecoa

Gontier, A. (1859). Méthode raisonnée de plain-chant. *Le ménestrel* (21 août 1859), pp. 297-299. Recuperado de: https://sas-space.sas.ac.uk/2636/1/Le_Menestrel_21_aout_1859.pdf

Hourlier, J. (1985). *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*. Abadía Saint-Pierre de Solesmes, Francia: Jouve.

Pierre, M. E. (2005). *Cantabo Domino. Cours de chant grégorien*. Abadía Saint-Michel de Kergonan, Francia: Saint Armel-Diffusion.

Saulnier, D. (2003). *Le Chant grégorien*. Abadía Saint-Pierre de Solesmes, Francia: La Froidfontaine.

Un Padre Benedictino del monasterio de Silos (Burgos). (1905). *¿Qué es canto gregoriano? Su naturaleza e historia*. Barcelona, España: Gustavo Gili Editor. Recuperado de: https://files.core.ac.uk/pdf/1153/71511256.pdf

IMPORTANCIA DE LA TRADICIÓN ORAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LA NOTACIÓN MUSICAL DEL QIN EN LA CONTEMPORANEIDAD CHINA[1]

Erika Janeth Cardona González

INTRODUCCIÓN

El guqin o qin,[2] es también conocido como la cítara china o laúd. Es uno de los instrumentos musicales más antiguos que aún se conservan y hace parte activa de la cultura local. El presente artículo se acerca a una descripción general de la historia de la notación del guqin para resaltar la importancia de la tradición oral en la comprensión de su interpretación a lo largo de la historia. A través de la perspectiva de tres intérpretes activos del guqin, su notación se llega a considerar como un registro de la historia y una hoja de ruta creativa.

Este escrito se inspiró en dos intérpretes del qin, Wu Xiaodan[3]

1. Nota de la autora: La recopilación de datos y el análisis fueron guiados y supervisados por la intérprete del qin 吴晓丹 Wu XiaoDan.

2. 古琴 guqin o también conocido como 琴 qin. Se especifica en muchos contextos como guqin ya que *gu* 古 significa antiguo. Posterior a la existencia del qin, otros instrumentos también fueron nombrados usando el caracter chino *qin* tal como el salterio o *yangqin* 扬琴 o como el piano 钢琴. De esta forma, al decir *guqin* se aclara que se hace referencia al antiguo qin.

3. Wu Xiaodan 吴晓丹 es maestra en interpretación del qin del Conservatorio de Música de Shanghai (2018), miembro de la Asociación del Qin de Shanghai [上海琴会], actualmente (2022) candidata a doctor de Teoría de Música Tradicional China (中国传统音乐理论) en el Conservatorio de Música de Shanghai [上海音乐学院].

y Ma Yakun,[4] y en el texto de maestría del intérprete Simon Debierre. Mi acercamiento directo al qin inició por medio de clases individualizadas con el intérprete y amigo Simón Debierre,[5] entre los años 2016 y 2017. Posteriormente y para el desarrollo del presente artículo, trabajé muy especialmente, en el año 2021, durante dos meses seguidos, con la intérprete y también amiga Wu Xiaodan, abordando el instrumento desde su concepción histórica y cultural. En el mismo año y gracias a Wu Xiaodan, conocí a Ma Yakun, quién, después de participar en una de sus conferencias, aceptó una larga entrevista conmigo. Mi especial agradecimiento hacia ellos por su gran guía y ayuda.

FORMA, COMPOSICIÓN, ANTIGÜEDAD Y PRÁCTICA ACTUAL

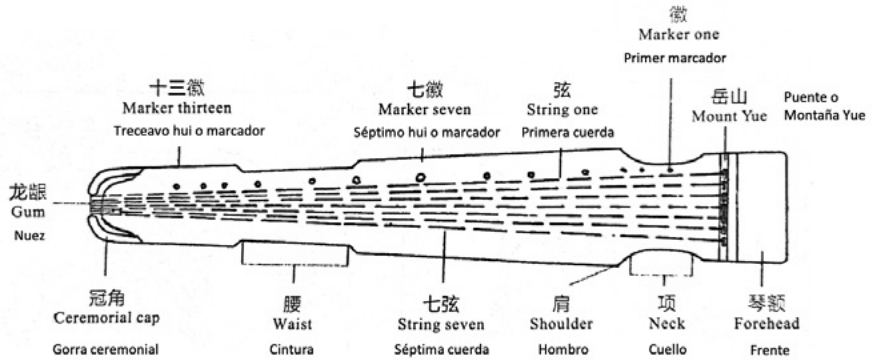
El guqin (qin antiguo) o qin es un instrumento tipo cítara, de cuerda punteada, llamado por Robert Van Gulik "laúd" (citado en Mei-Yen Lee, 2010).[6] Hecho de madera, el qin proviene específicamente del

4 Ma YaKun 马亚坤 es intérprete e investigador del qin y poeta. Miembro de la Asociación del Qin de Shanghai [上海琴会], director del Instituto del Qin Song-Xian [松弦琴院] y del Estudio del Guqin Moodongfang [斫桐坊古琴制作工作室]

5. Simon Debierre 桂智伟 es sinólogo sino-francés, maestro en interpretación del qin del Conservatorio de Música de Shanghai (2017).

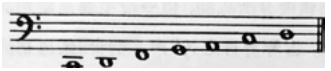
6. Robert Van Gulik (1910-1967) fue un holandés sinólogo muy conocido por sus dos textos publicados por la Universidad Sophia en Tokyo, llamados *The lore of the Chinese lute: an essay on the ideology of the Ch'in* (1940) y *Hsi K'ang and his poetical Essay on the Lute* (1941), con los cuales se consolidó como el primer sinólogo en la academia occidental en obtener experticia en música del guqin. En el artículo "Van Gulik and the Chinese lute", Mei-Yen Lee aclara que fue él quien, sabiendo que el instrumento es una cítara y no un laúd, adoptó el término laúd con miras a encontrar en el público occidental una manera más cercana de relacionar al instrumento con la poesía y la vida intelectual. *While he clearly stated in his book that he was aware that the guqin is not, in fact, a lute, he adopted the organologically incorrect term as he thought Westerners would more easily associate 'lute' with poetry and intellectual life.* Acceso en marzo 16 de 2022 en: https://www.iias.asia/sites/default/files/nwl_article/2019-05/IIAS_NL53_1415.pdf

árbol conocido como parasol chino y del abeto. Tiene trece marcadores o "hui", conocidos también como puntos armónicos, que dan como resultado un total de 91 armónicos.

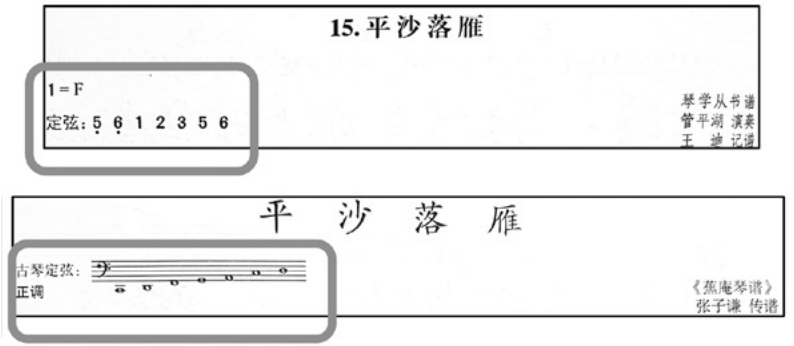


Tiene siete cuerdas y hoy en día están regularmente afinadas en la escala pentatónica de fa, con las notas, de grave a agudo, do-re-fa-sol-la-do-re, en lo que se conoce como *Zhengdiao*.[7] Sin embargo, la afinación se tiende a cambiar de acuerdo a la necesidad de la obra a interpretar. La afinación requerida se indica al inicio de cada obra, de acuerdo al tipo de notación empleada. *Cada composición para qin debe especificar la afinación y el modo. Si solamente se indica el modo, no se podrá descubrir (la afinación). La afinación se fija por las cuerdas; el modo se determina por el tono final de cada sección* (Wang y Lieberman, 2008, p. 36).

7. En la página 4 de la *Recopilación de obras del qin* (琴曲集成), realizada por el Instituto de Investigación Musical de Artes de China y la Asociación de Investigadores del Qin en Beijing (2010), respecto a la colección *Guqinqu Huibian* (古琴曲汇编), aparece una nueva regulación. En la misma recopilación se especifica:
"根据演奏的一般情况，我們把"正調"定弦法的弦位統一标为:



定弦法改变时，则在乐譜前面另加标明。这样比較易于辨认定弦法的变动，同时也可以减少升降号的使用。"



En los últimos años se ha estandarizado la relación del Zheng diao (正调) con la tonalidad de F en la notación pentagramada. Otras ediciones más actuales agregan directamente el si bemol a la armadura al referirse a este modo.

El qin tiene tres movimientos básicos, que son:[8]

1) Cuerda al aire o *sanyin*: especificada para la mano derecha con cualquiera de los dedos pulgar, índice, medio o anular.

2) Armónico o *fanyin*: El armónico resultante tras tocar mientras un dedo de la mano izquierda se posiciona sobre uno de los puntos armónicos o hui.

3) Cuerda presionada o *anyin*: cuando el pulgar, índice, medio o anular de la mano izquierda presiona una cuerda hacia la superficie de madera mientras la mano derecha toca.

Cada uno de estos tres movimientos básicos tiene múltiples subdivisiones. Autores como Bell Yung (2017, p. 517) adicionan el *zoushouyin* o cuerda deslizada, como un movimiento básico más.

En muchos apuntes históricos chinos, figuras reconocidas de diferentes dinastías han estado relacionadas con el instrumento, con lo que se especula que su existencia se remonta a 3.000 años, aproximadamente, siendo un instrumento interpretado tanto por hombres como mujeres.[9]

8. Los caracteres en chino corresponden a: 散音、泛音、 按音。 Más adelante, 走手音。

9. Yung, en la primera nota de su artículo (2017, p. 533), escribe que la mayoría de intérpretes del instrumento a través de la historia fueron hombres, con las notables excepciones de Can Yan 蔡琰 (177 - ? d. C.), su maestra 蔡德允 Tsar Teh-yun y

Las siguientes imágenes fueron tomadas del libro *GuQin*, de 2005, de Zhang HuaYing.

战国中期抚琴俑，1990年6月山东省章丘女郎山战国土墓出土

东汉抚琴俑（四川丰都县镇江东汉墓出土）

东汉抚琴俑（四川奉节县文管所征集品）

【晋】顾恺之《斫琴图》左部（宋人摹本）

Dinastía Jin 晋代 **(265-420)**

el personaje LinDaiyu 林黛玉 en la novela *Dream of the Red Chamber*. Sin embargo, otras mujeres han sido y son reconocidas por su interpretación del instrumento; por ejemplo, la maestra del Conservatorio de Música de Shanghai Dai Xiaolian 戴晓莲, y la misma Wu Xiaodan 吴晓丹.

【唐】周昉《调琴啜茗图》（局部），绢本，【美】纳尔逊·艾京斯艺术博物馆藏

Dinastía Tang 唐代 **(618-907)**

【宋】赵佶《听琴图》（局部）

Dinastía Song 宋代 **(960-1279)**

【元】朱德润《林下鸣琴图》，台北故宫博物院藏
图绘天旷气清，三位高士坐长松下，一人抚琴，松风琴韵，表现了文人的逸兴。

【元】赵孟頫《松荫会琴图》，立轴，绢本设色，纵136.5厘米，横61厘米，【美】私人藏

Dinastía Yuan 元代 **(1279-1368)**

学琴师襄（明代《圣迹图册》之一），山东曲阜孔子博物馆藏

【明】杜堇《宫中图》（局部），此图摹自南唐周文矩的《宫中图》，上海博物馆藏

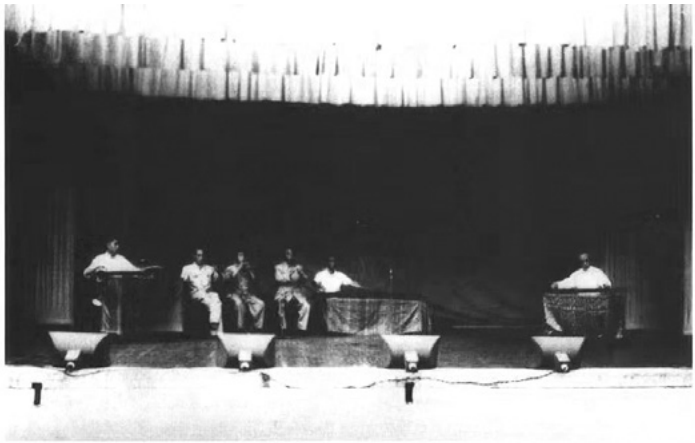
Dinastía Ming 明代 **(1368-1644)**

【清】张宗苍等《弘历抚琴图》

Dinastía Qing 清代
(1616-1911, aprox.)

苏州怡园琴会琴人合影，1919年摄

Siglo XX



1954年8月18日北京古琴研究会在北京中山音乐堂演出，左边弹琴者为溥雪斋先生

Como parte de los veintisiete audios enviados al espacio exterior en 1977, en la nave espacial Voyager I, se encuentra una grabación del qin de la obra *Agua que fluye*, por el intérprete Guang Pinghu.[10] El arte del guqin chino, además, fue incluido por la UNESCO en la segunda lista representativa del patrimonio oral e intangible de la humanidad, en noviembre 7 de 2003 (Zhang, 2005).

Según Zhang Huaying, hay más de 150 tipos de escritura del guqin a lo largo de la historia del instrumento. En ellos, más de 600 obras han sido conservadas a través de las dinastías y, a partir de ellas, se han producido más de 3.000 piezas musicales en las diferentes escuelas del qin y las tradiciones heredadas (Zhang, 2005, p. 71).[11] Su enseñanza a través de la tradición oral se encargó de conservarlas en el tiempo, pero estas obras escritas presentan arreglos y adaptaciones que, según Debierre (2017),[12] en el arte del qin son consideradas como formas de creación. Es debido a las características del instrumento que una misma frase musical puede ser tocada en diferentes maneras y obtener diferentes timbres y sonoridades.

Desde los "literati"[13] en la dinastía Jin (265-420), hasta la di-

10. Los caracteres en chino de la obra *Agua que fluye* son流水. El intérprete Guang Pinghu es 管平湖.

11. "章华英 古琴 中国古琴在近三千年的历史发展中，留下了极为丰富的曲谱遗存，它是保存中国最古老音乐资料的宝库。历代传下来的古琴谱集约有150多种，所遗存的琴曲六百多首， 而这些琴曲又因流派，传承与个人风格的不同，产生了3000多首不同版本的传谱。这些古老的琴曲，通过一种独特的记谱法——"减字谱"而得以流传至今。因此，以单一乐器而言，在中国音乐中，无论是乐谱，乐书，乐曲，古琴都是最为可观的！"(章华英。"

12. 指法编排是指古琴演奏中技能之一，而移植是指古琴作品的创作方式之一。也就是理论上在任何旋律的记谱方式（例：工尺谱、简谱、五线谱等）加上古琴独特使用的指法符号（例：文字谱、减字谱等）而记谱。因此，编排指法的前提在于旋律谱的存在。因为音位记谱法的旋律、音高、速度以及节奏已固定，却需要补充的是音乐的弹法与音色、也就是乐音的指法。由于琴器的自身特点，同一条乐句在古琴上具有不同弹法。这些不同弹法也由{有}不同演式 （例：独奏、多重奏等）而改编。(Debierre, p. 1)

13. Los literati en chino se traducen como 文人士大夫. Eran funcionarios letrados, nombrados por el emperador.

nastía Song (960-1279), hubo un continuo pero privado proceso de interpretación del qin. Según Xiaodan (2021), en la dinastía Song, considerada como una dinastía de apogeo y riqueza, el qin se convirtió en un instrumento muy popular, tal vez debido a que el emperador Song Huizong[14] lo tocaba. Fue allí cuando se impulsó el nacimiento de las escuelas del qin.[15] Tras las características formas de interpretación de las obras tradicionales que se desarrollaban por algunas figuras en diferentes regiones del país, nuevas vertientes se fueron plasmando en la riqueza histórica y musical del instrumento. Los nombres de muchos maestros y sus predecesores han quedado grabados como registro de cada escuela y dichas características interpretativas eran pasadas de generación en generación a través de la enseñanza oral, basadas, claro está, en la notación fundamental del instrumento.

Se transcriben a continuación las escuelas reconocidas hoy. El orden de aparición es el que presenta Zhang Huaying (2005) en su descripción detallada de cada una de ellas.

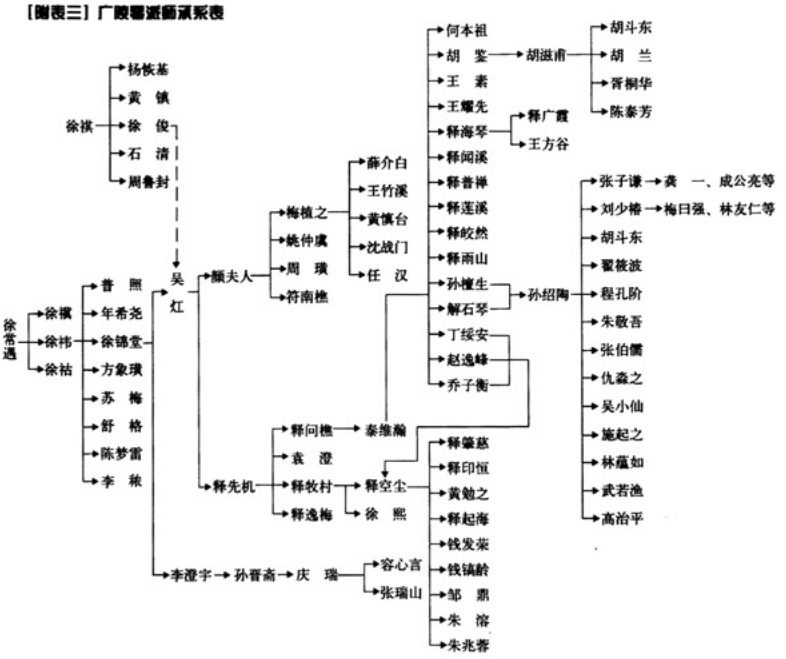
浙派 Zhe
虞山派 Yushan
广陵派 Guangling
蜀派 Shu o 川派 Chuan
浦城派 Pucheng o 闽派 Min
岭南派 Lingnan
九嶷派 Jiuyi
诸城派 Zhucheng
梅庵派 Meian

El siguiente gráfico (Zhang Huaying, 2005, p. 150) es el mapa generacional de los maestros de la escuela Guangling, de la cual provienen Wu Xiaodan y Simon Debierre. Si bien ambos intérpretes hacen parte de esta escuela, siguiendo la tradición de su profesora de

14. Los caracteres en chino de Song Huizong son 宋徽宗.

15. El término escolástico en chino es conocido como *liupa*, 流派.

maestría en el Conservatorio de Música de Shanghai, Dai Xiaolian, Wu Xiaodan (2021) considera que en la actualidad la clasificación escolástica ha mermado considerablemente su impacto original, debido a la expansión informativa tecnológica de la sociedad actual y el acceso directo que públicamente se tiene, tanto a partituras como a formas de interpretación de las diferentes escuelas. Ma YaKun (2021) está de acuerdo al reconocer que, desde la estandarización del mandarín como lengua oficial en la república, además de los más de 80 dialectos activos, la comunicación entre las nuevas generaciones ha sido más directa, lo que ha influido en la relevancia escolástica actual.



La fuerza escolástica en la tradición del qin ha estado arraigada en una práctica de enseñanza-aprendizaje personalizada entre el maestro y el estudiante, donde la forma de interpretación de la notación del qin es compartida de manera oral y a través del ejemplo

interpretativo. Según Wu Xiaodan (2021), a dicha enseñanza oral del qin se le refiere como *Kouchuan-xinshou*.[16] Dicha tradición oral pasaba de generación en generación, en mayor o menor número, de acuerdo a los cambios sociales, políticos y económicos de cada dinastía. Con dichos cambios, la funcionalidad del qin también cambiaba. Si bien en unas dinastías el qin se situaba como parte de la orquesta para la música ritual de la corte, en otras funcionaba como instrumento para acompañar el canto de poesías refinadas, en el estilo conocido como *xiange* y que en la actualidad aún se conserva y se ha expandido.[17] Como trasfondo y solo en elites sociales, funcionaba como instrumento solista, en lo que responde el enfoque de un gran número de investigadores, centrado en el carácter de la privacidad del instrumento. Se habla de su diferencia con los demás instrumentos en cuanto a que el intérprete –literati–, sólo o con un grupo cercano pero restringido de personalidades, también conocedoras del qin, es el perceptor primario de la música interpretada. En ese mismo sentido se manifiesta Yung Bell (2017).[18]

Cabe resaltar entonces la concepción cultural del instrumento para acercarse a su comprensión. Yung (2017, p. 510), en su artículo "Una audiencia de uno, la música privada de los literati chinos", se centró en ejemplificar dicha función privada del instrumento. Entre los mencionados ejemplos está Xiu Ouyang (1007-1072), literati de la dinastía Song, quien escribió: *uno no necesita conocer muchas melodías;*

16. 口传心授, cuya interpretación cercana sería "la enseñanza oral inspira el verdadero entendimiento".

17. Según Wu Xiaodan (2021), hoy en día localmente se tiende a entender el xiange o 弦歌 como una actividad personal o como actividad espontánea entre amigos de una clase específica. Mientras que qinge o 琴歌 es una actividad donde el qin colabora con otros instrumentos con un objetivo performático.

18. *The qin tradition is unusual because the music maker is himself the primary music perceiver.* Posteriormente, Yung (2017, p. 508) cita el reconocido y respetado trabajo bibliográfico en inglés del qin, escrito por Robert van Gulik, donde se dice: *The music of the ancient lute [qin] as solo instrument is widely different from all other sorts of Chinese music: it stands entirely alone, both in its caracter and in the important place it occupies in the life of the literary class.* ([1940]) 1969: p. 1)

al estudiar el laúd el punto más importante es aprender a encontrar la satisfacción de tocar.[19]

Otro ejemplo tomado es el del filósofo Hanxing (1266-1341), de la dinastía Yuan, quien escribió un poema que dice:

> *Si toco, no es para otros, ni siquiera para Zhong Ziqi;*
> *me siento frente a mi instrumento y mis dedos se mueven sobre las cuerdas por su propia voluntad.*
> *Las "Cuerdas Fluidas" y "Altas Montañas" están en mi pensamiento.*
> *¿Por qué tendrían otras personas que saberlo?*
> (Yung, 2017, p. 510).[20]

Para concluir, el siguiente ejemplo es descrito por Yung (2017, p. 510) como un caso extremo. Se trata del poeta taoísta Tao Qian (365-427), quien supuestamente poseía un qin sin cuerdas y escribió famosamente el siguiente poema. Dicho poema fue traducido al inglés por Georges Goormaghtigh, pero alterado en su traducción en algunas palabras por el mismo Yung, y dice:

He comprendido el significado más profundo del qin; ¿Por qué debería esforzarme por el sonido de las cuerdas?[21]

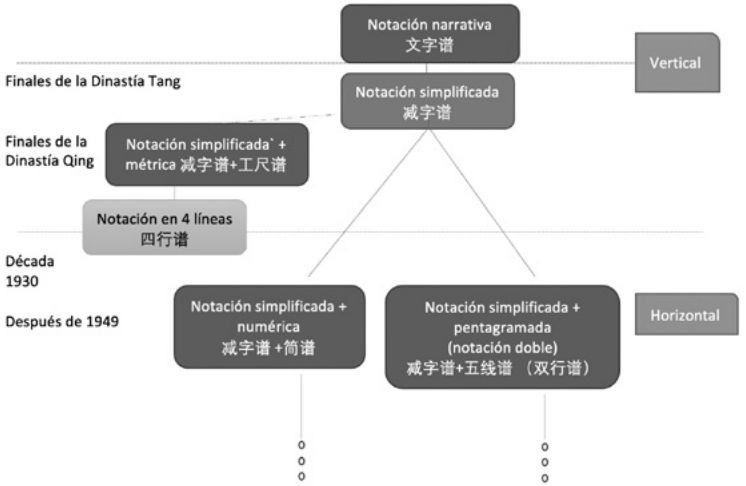
19. Robert van Gulik [1940] 1969: p. 20, citado en Yung, 2017, p. 510.

20. *If I play, it is not for others, not even for Zhong Ziqi;*
I sit before my instrument and my fingers move over the strings of their own accord.
"Flowing Streams" and "High mountains" are in my thoughts.
Why would other people need to know that?
Reproducido en Xinbao caijing yuekan (Hong Kong economic journal monthly), January 2001, 79. En Yung, 2017, p. 510

21. *I have grasped the deeper significance of the qin; why should I strive after the sound of the strings.* El poema original en chino citado por Yung es: 韩性/鼓琴元不为钟期，对坐冰线指自随。流水高山原寄意，何影更要别人知. (Yung, 2017, p. 534, cita 6). Se me hace inevitable relacionarlo con John Cage y su obra *4'33"*, solo que Tao Qian lo plasma desde su condición como poeta.

NOTACION DEL QIN

Basada en el gráfico que resume las tendencias en el desarrollo de la notación del qin de Debierre (2017), y con la supervisión de Wu Xiaodan (2021), rediseñé el siguiente gráfico, que introduce de manera general las notaciones del qin que se abordan en el presente texto, así:



Respecto a la notación del qin, se tiene evidencia de su existencia desde el siglo 6 d. C. La más temprana forma de notación que se conoce es la notación narrativa o *wenzipu*,[22] llamada así ya que describe textualmente las acciones de los dedos, el número de cuerda y los marcadores del instrumento. La primera obra con esta notación de la que tiene evidencia es la llamada *Orquídea*, de la colección *Heshidiao*,[23] que data de principios de la dinastía Tang. Fue descubierta a finales de la dinastía Qing por el escolástico Yang Shoujing (1839-1914), mientras investigaba en Japón documentos relacionados con el instrumento (Zhang, 2005).[24]

22. En chino 文字谱.

23. Orquídea, de la colección *Heshidiao* 碣石调–幽兰.

24. Yang Shoujing en chino es 杨守敬. Zhang (2005, p. 71) describe: 南北朝时丘

Notación Narrativa
文字谱

杨守敬
Yang Shoujing

《碣石调-幽兰》
Jieshidiao - Youlan

Esta fotografía es la más amplia que encontré en la web. Las referencias de otros textos en su mayoría solo muestran la primera parte de la obra, por lo que decidí tomar este ejemplo, más claro, de la siguiente fuente: https://baike.so.com/doc/5876019-6088886.html**. Acceso en abril 24 de 2021.**

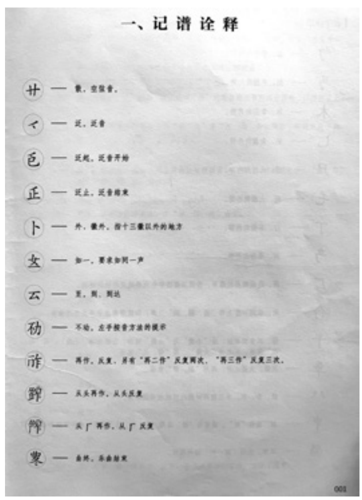
Posteriormente se desarrolló la que se establece y conoce como la notación fundamental del qin, llamada *jianzipu* o notación simplificada. A pesar del poco conocimiento que se tiene sobre este personaje de la dinastía Tang, esta notación es atribuida a Cao Rou. Se reconoce su existencia gracias al texto escrito por Xiao Luan en la dinastía Ming (1551), donde hace una lista de caracteres de la notación simplificada y la titula "Caracteres de la notación simplificada de Cao".[25]

明（494–590）传谱的琴曲《碣石调·幽兰》，便是这样一种用文字记写的琴谱。原谱为唐初抄本，存日本京都西贺茂神光院，后杨守敬 （1839–1914）将其影摹，于1884年收入黎庶昌所辑的《古逸丛书》中出版。该乐谱是通过文字对左、右手演奏技法的叙述，间接反映出乐曲的音高与时值的谱式，故名文字谱。乐谱没有具体音高标记，只有按演奏技法的记载去弹奏后才出现该音，是迄今发现最早的琴谱。 La fecha de inicio tiene una incongruencia en el mismo texto presentado en la pagina 33, donde el autor, refiriéndose a lo mismo escribe (493-590): 在同一本书的第33页，作者所写日期是。

25. El caracter en chino de jianzipu es 减字谱, el de Cao Rou es 曹柔, y el de Xiao Luan es 萧鸾. Zhang Huaying (2005, p. 72) escribió: 由文字谱到减字谱的改进一般认为是中唐时期由曹柔完成的。曹柔的生平不详，至于其弹琴，制谱著述等方面，亦全无信息。有关其记载最早见于《太音大全集》，曰: "曹柔作减字谱，尤为易晓也。"明代嘉靖三十年（1551），萧鸾在他编撰的《杏庄太音补遗》中列出的一批减字谱前面，标题直书"曹氏减字法"，并有萧

La notación simplificada ofrece básicamente cuatro informaciones: el número de cuerda (de 1 a 7), la posición de la mano izquierda en un marcador (son 13 marcadores en total), la digitación de la mano derecha (pulgar, índice, medio, anular) y la forma de tocar la cuerda. Cada uno de los caracteres de la notación simplificada brinda la información necesaria para saber qué movimiento hacer con qué mano. Su diferencia con muchas notaciones de occidente es que este tipo de notación no indica a simple vista ni altura ni ritmo, sino que especifica con qué dedos tanto en la mano derecha como izquierda se deben tocar, en qué posición y de qué manera (Yung, 2017, p. 528).[26]

Al inicio de los métodos de interpretación del qin es usual encontrar los códigos básicos comunes para acceder a la interpretación de la notación. Dichos códigos funcionan como abreviaturas de los caracteres del idioma chino. Al dominar la lectura de los caracteres del idioma chino se acerca la comprensión de la notación simplificada.

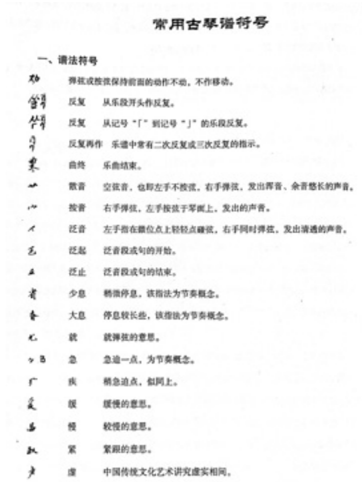

一、记谱诠释

卄 — 散，空弦音。
く — 泛，泛音
乇 — 泛起，泛音开始
止 — 泛止，泛音结束
卜 — 外，徽外，指十三徽以外的地方
夊 — 如一，要求如同一声
厶 — 至，到，到达
犿 — 不动，左手按音方法的提示
㐅 — 再作，反复，另有“再二作”反复两次，“再三作”反复三次。
頭 — 从头再作，从头反复
厂 — 从厂再作，从厂反复
曲 — 曲终，乐曲结束

001

鸾的一篇“字母源流”，对曹柔作减字谱予以很高的评价：“…后世有曹柔氏者出，乃作减字谱，字简而义尽，文约而意赅，曹氏之功与是为大。

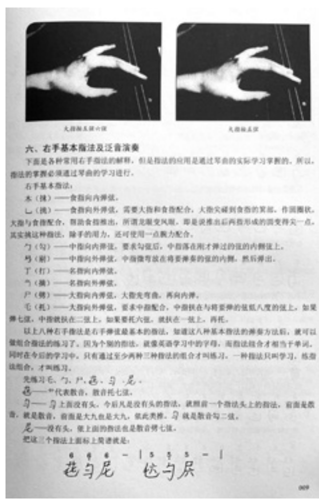
26. *This notation does not show pitch and rhythm, as do Western staff notation and most other notations around the world; rather, it specifies which string a finger is to pluck, which position along the string a LH finger is to stop and to slide, and which RH finger is to pluck and in what way.*



常用古琴谱符号

一、谱法符号

	弹弦或按弦保持前面的动作不动，不作移动。	
	反复	从乐段开头作反复。
	反复	从记号“「”到记号“」”的乐段反复。
	反复再作	乐谱中常有二次反复或三次反复的指示。
	曲终	乐曲结束。
	散音	空弦音，也即左手不按弦，右手弹弦，发出浑音、余音悠长的声音。
	按音	右手弹弦，左手按弦于琴面上，发出的声音。
	泛音	左手指在徽位点上轻轻点触弦，右手同时弹弦，发出清透的声音。
	泛起	泛音段或句的开始。
	泛止	泛音段或句的结束。
	少息	稍微停息，该指法为节奏概念。
	大息	停息较长些，该指法为节奏概念。
	就	就弹弦的意思。
	急	急迫一点，为节奏概念。
	疾	稍急迫点，似同上。
	缓	缓慢的意思。
	慢	较慢的意思。
	紧	紧跟的意思。
	虚	中国传统文化艺术讲究虚实相间。



六、右手基本指法及泛音演奏

下面是各种常用右手指法的解释，但是指法的应用是通过琴曲的实际学习掌握的，所以，指法的掌握必须通过琴曲的学习进行。

右手基本指法：

木（抹）——食指向内弹弦。

乚（挑）——食指向外弹弦，需要大指和食指配合，大指尖碰到食指的某部，作圆圈状。大指与食指配合，帮助食指推出，所谓是眼变风眼，即是说推出后两指形成的圆变得尖一点。其实挑这种指法，除手的用力，还可使用一点腕力配合。

勹（勾）——中指向内弹弦，要求勾弦后，中指落在刚才弹过的弦的内侧弦上。

马（剔）——中指向外弹弦，中指微弯放在将要弹奏的弦的内侧，然后弹出。

丁（打）——名指向内弹弦。

乛（摘）——名指向外弹弦。

尸（劈）——大指向内弹弦，大指先弯曲，再向内弹。

乇（托）——大指向外弹弦，要求中指配合，中指扶在与将要弹的弦低八度的弦上，如果弹七弦，中指就扶在二弦上，如果要托六弦，就扶在一弦上，再托。

以上八种右手指法是右手弹弦最基本的指法，知道这八种基本指法的弹奏方法后，就可以做组合指法的练习了。因为个别的指法，就像英语学习中的字母，而指法组合才相当于单词。同时在今后的学习中，只有通过至少两种三种指法的组合才叫练习，一种指法只叫学习，练指法组合，才叫练习。

先练习乇、勹、尸。

6 6 6 – | 5 5 5 – |

009

Fotografías de los libros de Chen Leiji 陈雷激 **(Aut.** 著**) (2014); Dai Xiaolian** 戴晓莲 **(Comp.** 编**) (2014);** *Xiong Kaihua* 熊开华 **(Comp.** 编著**) (2015), tomadas y editadas por la autora.**

Ejemplos tomados del libro de Chen Leiji 陈雷激 **(2015,** 第二次印制**, pp. 001-002), editados y traducidos por la autora.**

Gran mayoría de las composiciones del qin tienen títulos programáticos. Además de la notación simplificada, muchas de las obras tienen apuntes complementarios –que explican el trasfondo de la pieza musical a través de contenido narrativo, descriptivo o gráfico– sobre la intención del autor al interpretarla. Esto refleja el enfoque de la notación simplificada, que se centra en el movimiento y no en la intención musical; de ahí que los autores de las obras tiendan a recurrir al uso de medios extra-musicales para complementar dicha información. Por eso mismo, las composiciones más antiguas del qin se caracterizan por tener un profundo contenido extra-musical. Muchos de los libros del qin, al lado de la notación simplificada, presentan gráficos de algunos animales en disposiciones naturales, para ilustrar las posiciones de la mano que el intérprete debe asumir durante la interpretación de determinado fragmento. Entre estos gráficos se incluyen animales como el dragón, el fénix, la mariposa, el mico, la tortuga y el canario, entre otros.

Figure 5. A line drawing of the technique *nian*. The text across the top reads "Right hand thumb and index finger in the posture of a wild goose holding a weed in its beak." The text in the bottom, to be read vertically from left to right columns, reads "*Nian*, the notational symbol is *nian*; use two fingers pinching a string, lifting it, and let it go, producing a sound." From the qin handbook *Wenhuitang qinpu* of 1596. See van Gulik ([1940] 1969:122)

Figure 6. A line drawing of two wild geese, one holding a weed in its beak. The character at the lower right-hand corner is the notational symbol for *nian*. From the qin handbook *Yangchuntang qinpu* of about 1625. See van Gulik ([1940] 1969:118)

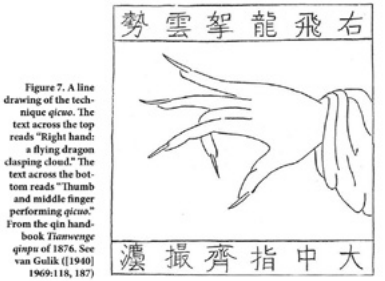


Figure 7. A line drawing of the technique *qicuo*. The text across the top reads "Right hand: a flying dragon clasping cloud." The text across the bottom reads "Thumb and middle finger performing *qicuo*." From the qin handbook *Tianwenge qinpu* of 1876. See van Gulik ([1940] 1969:118, 187)

Figure 8. A line drawing of a dragon with its right claw clasping a piece of cloud. The character at the lower left-hand corner is the notational symbol for *qicuo*. From the qin handbook *Yangchuntang qinpu* of 1611. See van Gulik ([1940] 1969:118, 121–23)

This content downloaded from
129.67.246.57 on Tue, 02 Feb 2021 11:03:36 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Ambos ejemplos son tomados de Yung (2017, pp. 523 y 524).

Entre otras indicaciones, se pueden mencionar verbos que literalmente guían al intérprete, asociando dicho verbo con el movimiento que debe hacer el dedo, tal y como la indicación *gui* o "arrodillarse", ilustrada por el mismo Yung (2017) en la siguiente imagen.[27]

27. *The symbolic representations of some of the finger techniques invoking animals have been mentioned earlier, including dragon, phoenix, wild goose, seagull, woodpecker, dragonfly, butterfly, and fish. Others not mentioned are crane, cicada, tortoise, crow, canary, monkey, pheasant, leopard, dove, and swallow. Not all representations of finger techniques involve animals, however. For example, the LH technique of gui* 跪*, literally "need", instructs the LH ring finger to stop the string not with the fingertip but by bending the two finger joints to stop the string with the flesh of the last segment of the finger. The posture is a vivid representation of "kneeling" on the qin fingerboard. This technique es*

Para Yung (2017), la notación simplificada traspasa la dimensión aural de la música y se enfoca directamente en el movimiento de los dedos, prescribiendo los elementos coreográficos y quinestésicos del acto interpretativo y desarrollando con ello una naturaleza privada del intérprete más que un deseo de proyección pública.[28]

applied to positions on the right end of the string where using the fingertip is very awkward. Hence this technique arises out of practical necessity, but the metaphor anthropomorphizes the posture. In the RH technique of fu 伏 *(prostrate), which always follows the technique of boci (a fish flapping its tail) when applied to string 1, the palm in the same sweeping motion after flapping outward rests flat on the wood at the outside edge of the instrument. Using the word fu again anthropomorphizes the movement. Finally, a metaphor that is applied as a general term of discourse referring to playing the qin is fuqin* 抚琴, *where fu (a different word from the word fu, meaning "prostrate") means gently stroking as if stroking a baby or a lover."* Texto y gráfico por Yung Bell (2017, p. 529).

28. *Related to the special nature of the jianzipu [*减字谱*o notación simplificada] is the fact that qin composition is not entirely based upon aural structure and design but to some extent upon the choreography of the two hands and the internal kinesthetic sense of |naturalness|, with the result that, as has already been explained, the concern for internal feelings may override considerations of pitch,*

La pieza 平沙落雁, ó *Ganso caído en Pingsha,*[29] hace parte del repertorio obligatorio a tocar por los intérpretes de la escuela Guangling. En este compendio, hecho por Zha Fuxi y llamado *Cunjian Guqinpu Jilan* (1958),[30] se encuentran catalogadas 57 versiones de la obra. Debido a su difusión en los diferentes lugares del país, el orden de los caracteres varía, a pesar de referirse siempre a la misma obra. Aquí se atribuyen tres compositores,[31] en tres épocas distintas: en la dinastía Tang, al poeta Cheng Ziang; en la dinastía Song, a Mao Minzhong; y en la dinastía Ming, a Zhu Quan.[32]

La primera versión de *Píngshā Luòyàn* de la que se tiene conocimiento data del año 1634. En el siguiente primer fragmento de la obra, observamos la verticalidad en la escritura de la notación simplificada. Su lectura se da de arriba a abajo y de derecha a izquierda.

*timbre, and dynamics. It follows that the musical experience is not only aural but also visual, tactile, and kinesthetic for the performer. I am not belittling the musical-sound structure of qin compositions; examples from small pieces to large-scale ones such as "Guanglingsan" [*广陵散*] (the assassination of the king of Han) and "Xiaoxiang shuiyun" [*潇湘水云*] testify to the complexity of the compositional design in its aural dimension. But unlike those in Western compositions, the visual, tactile, and kinesthetic elements need to be considered in analyzing the structure of the music. That these additional elements are personal and internal underscores the private nature of performance.* (Yung, pp. 528-529)

29. El nombre de la obra 平沙落雁, Píngshā Luòyàn, también se ha encontrado combinando el orden de los caracteres básicos, sea bien como Yànluò Píngshā 雁落平沙, o como Píngshā 平沙 solo.

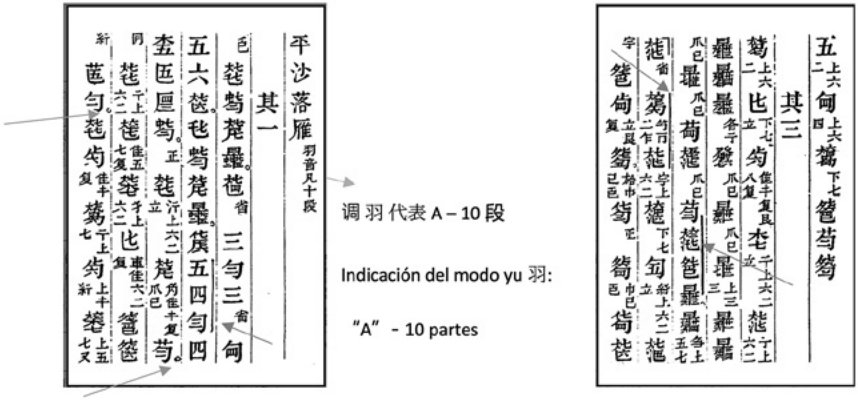
30. Cunjian Guqinpu Jilan en chino es 存见古琴曲谱辑览, cuyo compilador es Zha Fuxi 查阜西. La primera edición es del año 1958. El ejemplo tomado es de la cuarta edición, del año 2016, p. 32. 1958年9月北京第1版，2016年4月北京第4次印刷,第32页.

31. Recordemos que los arreglos y las versiones que surgieron después son también considerados creaciones, según Debierre. Es necesario anotar que el término de compositor es más una asignación del siglo XX, ya que antes y de acuerdo a la tradición musical del país, eran reconocidos como autores.

32. Cheng Ziang 陈子昂, Mao MinZhong 毛敏仲 y Zhu Quan 朱权.

曲名	原始作曲人或作曲時期	傳譜存見的譜集或譜本
獨樂園	明 張廷玉	理性元雅
接輿歌	同 前	理性元雅
水調歌頭	明 張廷玉 清 程雄	理性元雅　松風閣抒懷操(兩譜)　松聲操(兩譜)　自遠堂琴譜
塞上曲	明 張廷玉	理性元雅　立雪齋琴譜
渴淘沙	同 前	理性元雅　和文註琴譜　東皋琴譜
秋思	明代民間	思齊堂琴譜　琴苑心傳全編　治心齋琴學練要
靜樂吟	同 前	思齊堂琴譜
歷苦衷言	明崇昭五妃鍾氏	思齊堂琴譜
秋水 (神化曲) (神化引)	明代民間	徽言秘旨(原註：即神化曲)　徽言秘旨訂　春草堂琴譜(原註：即神化曲又名神化引)　琴譜譜聲　天聞閣琴譜
大學序	明汪善吾	樂仙琴譜
悼舊吟	同 前	樂仙琴譜
鴈落平沙 (平沙落雁) (平沙)	一云唐陳子昂 一云宋毛敏仲 一云明朱權	古音正宗　徽言秘旨　愧菴琴譜　琴苑心傳全編　大還閣琴譜（自此以下各譜無特註者均作平沙落雁）　松風閣琴譜(作平沙)　琴瑟譜(作平沙)　澄懷堂琴譜　德音堂琴譜(作平沙)　徽言秘旨訂　琴譜析微　夢愧堂琴譜　五知齋琴譜　臥雲樓琴譜　立雪齋琴譜(作雁落平沙)　琴譜千古　治心齋琴學練要(每均一譜,共五譜)　春草堂琴譜　(五譜,本均一譜,外均四譜)　潁陽琴譜　蘭田館琴譜(兩譜)　琴香堂琴譜　研露樓琴譜　存古堂琴譜　自遠堂琴譜　蕉立禪琴說　蕉露軒琴譜　范氏琴瑟合譜　琴譜譜聲(十譜)　指法匯參確解　紫抱樓琴譜　琴學輯要(兩譜)　鄧鶴齋琴譜　二香琴譜　悟雪山房琴譜(作雁落平沙)　桃隱書屋琴譜　行有恆堂錄存琴譜　張鞠田琴譜　稚雪琴譜　琴學尊聞　琴學入門　蕉庵琴譜　琴瑟合譜　以大正五之齋琴譜　天聞閣琴譜(六譜)　蓼雪山房琴譜　希韶閣琴譜　雙琴書屋琴譜集成(九譜)　絲綸清韻　希韶閣琴瑟合譜　枯木禪琴譜　琴學初津(五譜)　鳴盛閣琴譜　雅齋詩琴譜(八譜,內一譜作平沙)　琴學叢書　夢齋琴譜　梅庵琴譜
中和吟	明朱常淯	古音正宗

1634 年 《古音正宗》明代,在《琴曲集成》, 第9册， 2010 年 第319页。
Colección "Auténtico Sonido del Qin" de la dinastía Ming, en la *Recopilación de Obras del Qin*, vol. 9, 2010, p. 319.

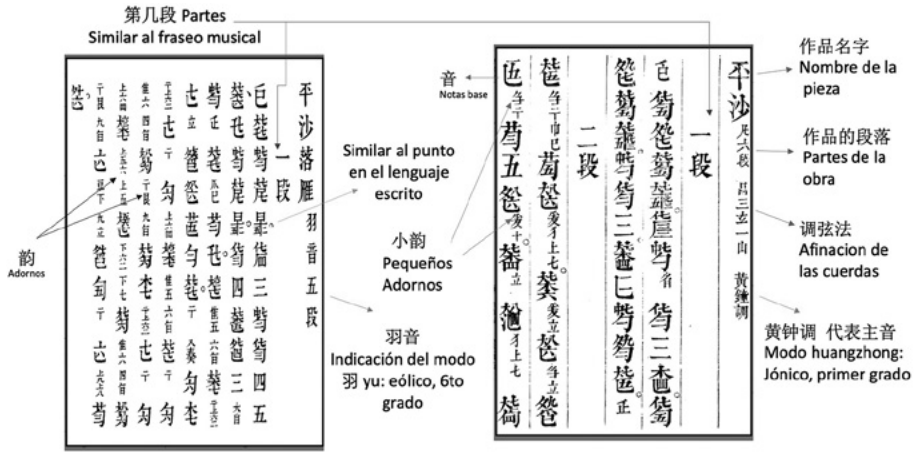


吴仕柏《自远堂琴谱》清**1802**年,
《琴曲集成》第**17**册，吴仕柏《自远堂琴谱》卷九，第 **458-459**页。
Colección "Ziyuantang de Partituras del Qin", dinastía Qing, 1802
Versión de Wu Shibai, en la *Recopilación de Obras del Qin,* vol. 17, 2010, pp. 458-459

Según Wu Xiaodan, en las dos páginas (no sucesivas) de esta versión de 1802 se detalla el uso de puntos como indicaciones de espera, en relación al uso de la puntuación en el lenguaje escrito. En

otros lugares, se detalla la presencia de líneas verticales; dichas líneas son indicación de intentos de agrupación rítmica.

En las siguientes versiones, de 1831 y 1876, de dos colecciones distintas y con variaciones en sus títulos, se mantienen las indicaciones de puntuación. Los caracteres más pequeños indican los adornos a realizarse en la mano izquierda, los cuales varían en intensidad, según Wu Xiaodan. Si bien en el gráfico realizo una relación entre el modo "yu" del sistema chino con el 6º grado o modo eólico y del modo *huanzhong* con el módo jónico o primer grado de una escala, esta relación es solo una forma personal y ligera para guiar al lector a una comprensión general de la partitura, reconociendo que son dos sistemas totalmente independientes.



蒋文勋《二香琴谱》清1831年
《琴曲集成》第23册，蒋文勋《二香琴谱》卷七，第146页。
Versión de Jiang Wenxun, dinastía Qing, 1831 de la "Colección Erxiang de partituras del qin" en la *Recopilación de Obras del Qin*, vol. 23, 2010, p. 146.

张孔山《天闻阁琴谱》清1876年
《琴曲集成》第25册，张孔山《天闻阁琴谱》卷十一，第523页。
Versión de Zhang Kongshan, dinastía Qing, 1876 de la "Colección Tianwenge de partituras del qin" en la *Recopilación de Obras del Qin*, vol. 25, 2010, p. 523.

Debierre (2017) subdivide el desarrollo de la notación simplificada en tres: la notación simplificada más la notación métrica; la notación simplificada más la notación numérica; y la notación simplificada más la notación pentagramada.[33]

La notación métrica es muy antigua y surgió con el instrumento Shengyu. Es ampliamente usada en la música china tradicional. La combinación con la simplificada se dio en 1844, con la obra *Zhangjutian*. En esta obra se usaron elementos de la ópera china Kunqu, añadiéndose símbolos de notación métrica a la notación simplificada del qin.

谱例 7：1844 年的《张鞠田琴谱》

1844, *Zhangjutian Qinpu* 张鞠田琴谱. Tomado de la tesis de Debierre (2017, p. 6).

En la versión de 1864 de la obra *Píngshā Luòyàn*, por Zhang He, de la "Colección puerta de entrada para el estudio del qin" (tomada de la versión original de Zha Fuxi en la *Integración musical del qin*), se encuentra la combinación de las notaciones simplificada y métrica y, además, una notación rítmica claramente especificada con los puntos a la derecha. Es decir, en esta versión observamos agrupadas tres líneas verticales, que se leen de derecha a izquierda: la primera es la

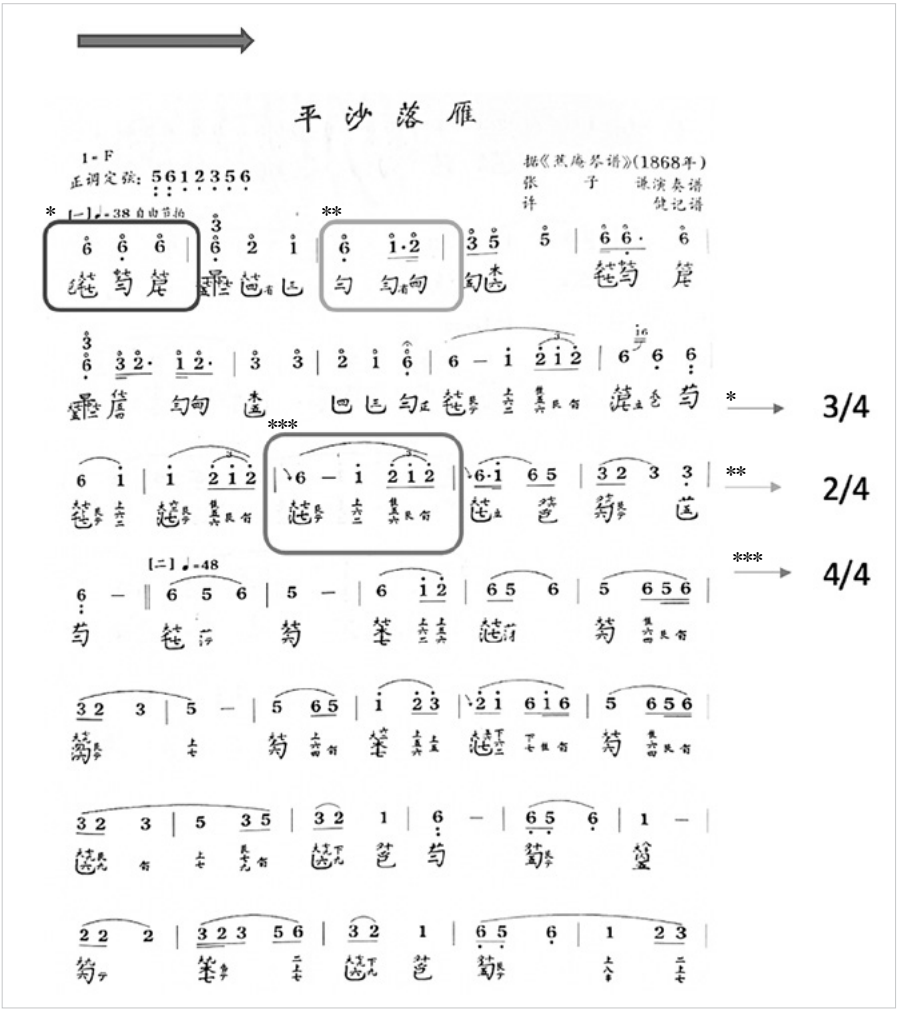
33. Las respectivas traducciones al chino son: notación simplificada más la notación métrica 减字谱加工尺谱; la notación simplificada más la notación numérica 减字谱加简谱 y la notación simplificada más la notación pentagramada 减字谱加五线谱.

puntuación rítmica, la segunda la notación métrica y la tercera la notación simplificada.

张鹤《琴学入门》清1864年。
《琴曲集成》第24册，张鹤《琴学入门》卷下，第311页。
"Colección puerta de entrada para el estudio del qin", versión de Zhang He, 1864 en la *Recopilación de obras del qin*, vol. 24, 2010, p. 311.

Continuando con la subdivisión propuesta por Debierre, encontramos también la combinación de la notación simplificada más la notación numérica en una versión de la misma obra, *Píngshā Luòyàn*. Según la información que ofrece la partitura, la versión resultó de la interpretación de 1868 que hizo Zhang Zijian, la cual fue transcrita a la notación numérica por Xu Jian. Se aprecia el cambio de dirección en la notación de la forma vertical a la horizontal y de su lectura, de izquierda a derecha. La notación simplificada permanece especificada por debajo de su correspondiente notación numérica.[34]

34. Esta partitura fue tomada de la tercera impresión en el año 2012 de la segunda edición del libro 1 *Colección de piezas de evaluación del guqin*, editado por Li Xiangzhong y Gongyi, p. 117. 中国民族管弦乐学会全国民族乐器演奏 社会艺术水平考级委员会系列丛书编委会编，执行主编李祥霆 龚一：《古琴考级曲集》1,人民音乐出版社，2010年北京第2版， 2012年北京第3次印刷，第117页。



据 《蕉庵琴谱》1868年张子谦 演奏谱、许健记谱 在《古琴考级曲集》1, 2012年第117页。

Tomado de la versión de 1868 "Partitura del Qin Jiaoan", interpretada por Zhang Ziqian y transcrita por Xu Jian en la *Colección Musical para el Examen de Nivelación del Qin No. 1*, 2012 p. 117.

Actualmente la notación numérica es ampliamente usada para la lectura melódica en diferentes formatos, en contextos tanto empíricos como académicos. En el anterior ejemplo, nótese el intento

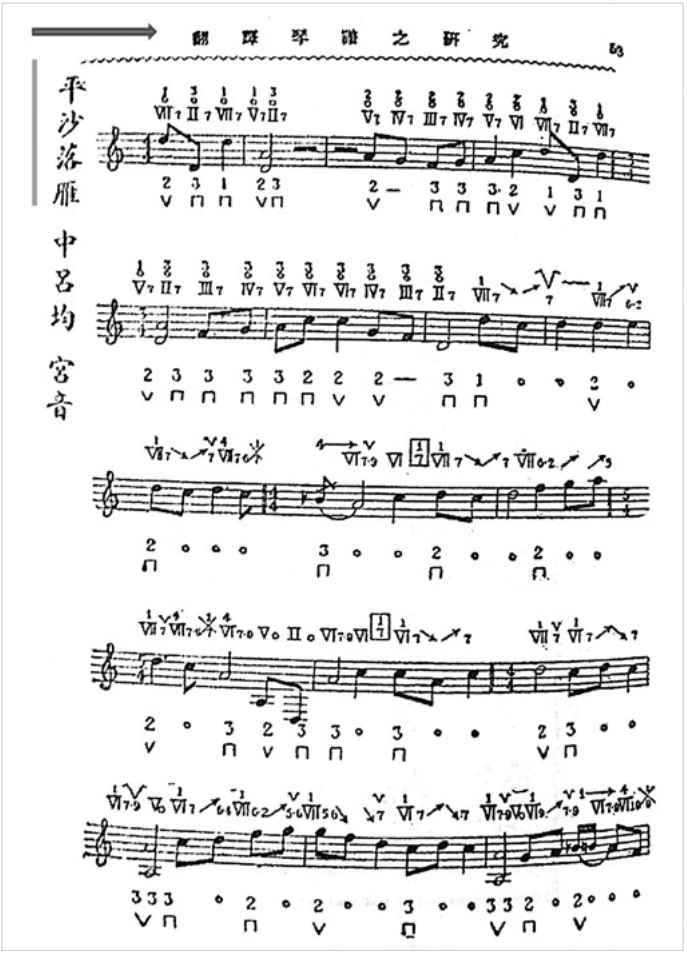
de usar la notación numérica para hacer una representación específica del ritmo de la obra. Sin embargo, se advierte que no hay una métrica pre-establecida, a pesar de la indicación de compás, ya que la acentuación en la versión original establece una libertad rítmica que implica cambios que no encajan con el sistema numérico.[35] Wu Xiaodan (2021) especifica que las barras de compás no son entendidas al estilo occidental –que pre-indican una acentuación–, sino que son interpretadas de manera particular por cada arreglista, por lo que su posición en la obra no sigue una regla estándar generalizada para todas las obras.

Y como ejemplos de la combinación de la notación simplificada con la notación pentagramada, también conocida como partitura de doble sistema o notación doble[36] (incluso si la parte del pentagrama no usa dos sistemas), se encuentran los siguientes dos ejemplos. El primero que existe de dicha combinación es, precisamente, de la obra *Píngshā Luòyàn*, y apareció en el periodo de la República China, en 1931, con una versión de Wang Guangqi (Debierre, 2017).[37]

35. Considero que la presencia de la notación simplificada en las versiones de las obras usando la notación numérica (y otras combinaciones) indica el reconocimiento implícito de la inexistencia de otro sistema de notación que permita "traducir" su contenido de manera más clara. Además, la elección de su permanencia formal en todas las versiones, como una guía básica en la cual el intérprete se debe basar, prueba la validez y el respeto de los músicos hacia dicho sistema de notación.

36. La notación de doble sistema o notación doble en chino es especificada así: 双行谱.

37. Wang Guangqi en chino es 王光祁｛祈｝. Debierre (2017, p. 8) escribió: 立体化的第三种：减字谱加五线谱。实际上，旋律和指法的立体化通过减字谱和五线谱的结合在民国时期就是最早发现了。的确， 王光祁{祈}在1931年就一边记载减字谱，加另一边记载五线谱。以下谱例9为《平沙落雁》的五线谱部分例。同样，在他的基准上就逐渐出现了类似立体谱的尝试，例如杨荫浏在1956年的出版，还有1962年周金国发表的记谱改进初仪{议}，以及在上海音乐学院七弦琴小组的集体讨论。这些尝试大同小异，都显示出当时立体化通过减字谱和五线谱的发展趋势。

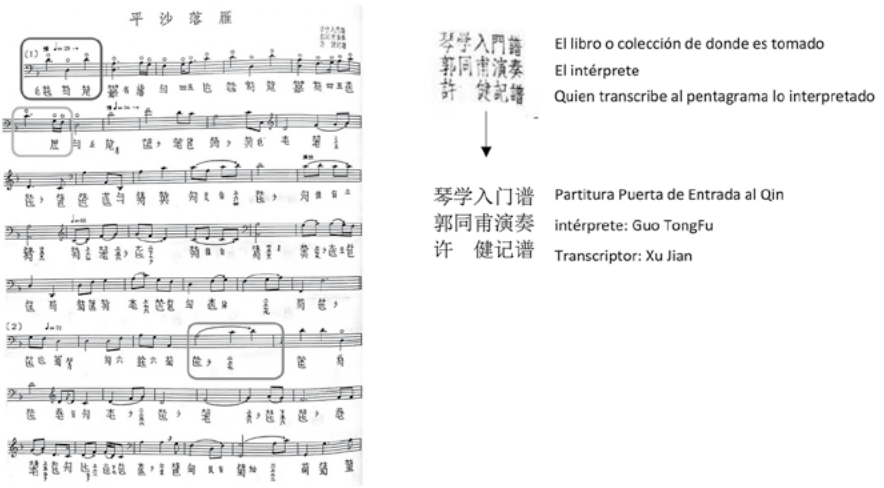


王光祁{祈}之谱 1931年，在《当代古琴新作编排指法初探》2017年，第8页。
Versión de Wang Guangqi, de 1931, en "Una propuesta para la digitación en los arreglos de la música contemporánea para guqin", 2017, p. 8.

Otro ejemplo de la misma obra fue publicado posteriormente, en el año 1962.[38] Al igual que el ejemplo de notación simplificada

38. Encontrado en el libro *Guqin Quji* cuya primera impression se dio en 1962. La partitura fue tomada de la impresión número 13 del año 2012, p. 232. 许健、王

más notación numérica, presenta en su lado superior derecho, además de la información sobre la colección de la obra de la que fue tomada ("Puerta de entrada al Guqin"), la información del intérprete (en este caso, Guo Tongfu) y la del transcriptor (Xu Jian).[39] Esto indica que es el intérprete quien, de acuerdo a su apreciación de la notación simplificada, determina lo escrito en la notación pentagramada. Y es el transcriptor quien debe adaptarse a dicha versión, y no al contrario. Este elemento es relevante en la forma de concebir la importancia de la notación simplificada.



《琴学入门谱》, 郭同甫演奏,许健记谱,在《古琴曲集》第一集2012年 第13次印刷, 第232页。

Tomado de la colección *Partitura puerta de entrada al qin*, interpretada por Guo Tongfu y transcrita por Xu Jian en *Colección de partituras del qin No. 1*, 2012 (13va impresión), p. 232.

La aparición de la combinación de estas dos notaciones se da en el siglo XX, tras el establecimiento de la Republica China. Y este

迪 编: 《古琴曲集》 第一集, 人民音乐出版社1962年8月北京第1版。本例子是从2012年北京第13次印刷, 第232页 参考的。

39. Guo Tongfu en chino es 郭同甫 y Xu Jian es 许健.

《梅花三弄》
《杨氏琴学丛书》著者杨宗稷　湖湘文库编辑
（四十三卷）p. 223 2007年
"Tres estrofas de flores de ciruelo"
"Yang's Qin Studies Series", Yang Zongji (Aut.) & Hu Xiang (Comp.)
(43 vol.) p. 223 2007 年

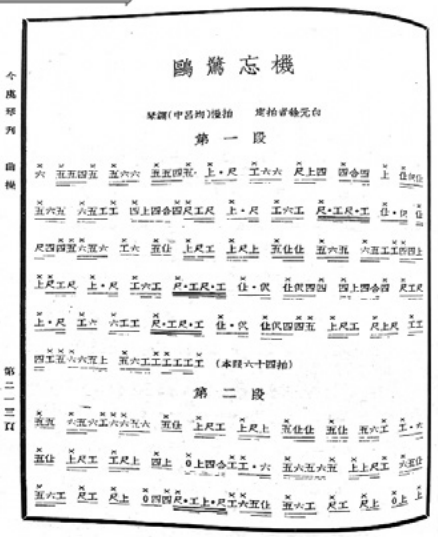
proceso de transcripción es el que se conoce como Dapu,[40] a pesar que este término indica generalmente la acción de notar o escribir una partitura; en este contexto específico, se toma la definición dada por la profesora de qin Dai Xiaolian, del Conservatorio de Música de Shanghai (2015, citada en Debierre, 2017), quien lo definió como la transcripción que se da al sistema pentagramado de la notación simplificada. Según ella, dicha transcripción se da tras un proceso de repetición interpretativa, donde se asegura y re-crea la interpretación rítmica, la afinación, la melodía y el tempo de la notación simplificada, la cual abarca la digitación, el fonema y la secuencia de las cuerdas, pero no el ritmo, ni el tempo, ni la melodía.[41]

40. Dapu en chino es 打谱.

41. 打谱“是指“根据历史流传下来的古琴减字谱（减字谱内涵：指法、音位、弦序、无节奏、无速度、无旋律）进行反复的弹奏，然后确定和创作了该谱子的音乐节奏，　音高，旋律，速度，并按照现代音乐记录方式写成

Es necesario anotar que fuera de las combinaciones de la notación simplificada con la métrica, la numérica y la pentagramada, otras propuestas, que incluyen otros sistemas de notación, han hecho parte de la historia, como el *baiban* o *aplaudidora*, o como la notación de cuatro sistemas.[42] Sin embargo, no son relevantes para el propósito del presente texto.

拍板 o 板眼
Tablero golpeador o paiban/banyan



《鷗鷺忘记》
《今虞琴社》纪念“今虞琴刊”成立七十周年 p. 213 2006年
“Gaviota Olvidada”
En: Conmemoración del 70 Aniversario de la Revista Jin Yu del Qin por la Sociedad del Qin Jin Yu p.213 2006

五线谱乐谱，这个过程和结果我们称之为“古琴打谱。 Dai Xiaolian en Debierre (2017, p. 3).

42. El *baiban* o *aplaudidora* 拍板, conocido también como *banyan* 板眼, sirve como ejemplo encontrado en la Edición del Diario Jinyuqinkan, 今虞琴刊, de 1937, 年刊印, o como la notación de cuatro sistemas de la obra *Tres estrofas de flores de ciruelo*, escrita año tras año, desde 1911 hasta 1931, por Yang Zongji, 杨宗稷 (1864-1932).

OBSERVACIONES Y COMENTARIOS

La notación simplificada se puede considerar como instrumento creativo, ya que brinda al intérprete una amplia libertad de integración de los sonidos. Ma Yakun realiza una comparación con un círculo, en la que la notación simplificada equivaldría al centro del mismo, al núcleo.[43] Si bien dicha notación simplificada al parecer no es tan clara y evidente como la notación pentagramada, sí ofrece al intérprete una forma nítida de la pieza, aunque esta forma no es externa sino de contenido interno y connotativo. La característica básica del guqin es su naturaleza amplia, expansiva, abierta. Por tanto, su notación no representa un obstáculo para la expresión, sino que ofrece una libertad al intérprete que a veces es excesiva. El guqin es la notación viva de la forma. No es explícita ni predeterminada.[44]

Para Ma Yakun, la notación simplificada del guqin es una notación pionera, un espacio de inicio, una forma de guía respecto al movimiento que se debe hacer al interpretar una pieza, pero que no explica los detalles de la misma. La notación simplificada incluye los gestos del movimiento de la mano, el sonido, la digitación y demás especificaciones del movimiento, pero no se encuentran indicaciones para aclarar aspectos como la velocidad al deslizar el dedo de un punto a otro, el rango al deslizar una nota, la intensidad, el timbre, la especificidad en el ritmo, entre otros. Dicha información está in-

43. 古琴谱，它是一个开拓性的空间，也就是说解释这里发一个圆，中间有一个地球仪的核心点. (Ma YaKun, 2021)

44. 但也有的听者觉得你这样弹节奏不舒服，这是为什么呢？这里又带来一个问题是关于“气息”的问题，每个人的心理状态的空间，减字谱表达的是这个空间是开阔的，形态是多样的，它（减字谱表达的空间）包含动作（手势）、音、指法，它甚至包含各种各样的动作表情。譬如说你这句为什么滑得快，这句为什么滑得慢，谱面本身没有标识，但是你这么弹了，你反过来弹可能就不舒服，这个和中国人语言说话的状态（逻辑是一致），这种状态节奏已经内涵到了减字谱中。

所以我说，古琴是活态的谱，古琴谱不像莫扎特写的钢琴谱是固定的（节奏、力度），这是两个二元的问题，没有说古琴和钢琴之间哪个高深，两种乐器的思维是完全不同的。 (Ma, 2021)

trínsecamente relacionada con la lógica y el estado del lenguaje del intérprete chino.

La problemática que genera esta notación simplificada al verse borrosos los límites de la amplia libertad interpretativa ofrecida, es entonces resuelta con el valor extra-musical asumido por los conocedores del qin, frente a la tradición oral personalizada maestro-estudiante, que valida social e interpretativamente el resultado sonoro obtenido por un intérprete.

Es por eso que tanto Ma Yakun como Wu Xiaodan, consideran fundamental la labor del maestro en el proceso de aprendizaje del qin. Para Ma, durante más de dos mil años el guqin no ha tenido una alienación importante. Los profesores del qin enseñan y motivan a sus estudiantes hacia el cambio de la expresión, del estado y la interpretación de la notación. Es el profesor quien resuelve dichos elementos, que no están especificados en la notación simplificada, en el momento de aprendizaje de una pieza musical del qin. Si no hubiese profesor, el estudiante no sabría cómo resolver los puntos de incertidumbre que no se encuentran en la notación.

Según Ma, es sólo después de una experiencia siquiera de más de 10 años con el instrumento, además de tener una base estable respecto a su técnica y su comprensión y haber desarrollado la habilidad de transcribir la notación simplificada a la pentagramada, que un estudiante está en un punto de madurez para comenzar un proceso de búsqueda interpretativa personal sin la ayuda del maestro. Es allí cuando el mismo intérprete empieza a descubrir elementos intrínsecos en la partitura anteriormente inexistentes, tal como el ritmo.

Para Ma, el guqin sí ofrece una forma rítmica base, pero dicha forma no es exteriorizada sino interiorizada, es decir, no es evidente como lo es en la notación pentagramada. Él afirma que en la notación simplificada de hecho sí existe una referencia interna rítmica que el intérprete solo entiende gracias a la experiencia y al conocimiento profundo del instrumento, ya que corresponde a la lógica interpretativa de la obra. El intérprete necesita elaborar y desarrollar esa lógica, la cual es descubierta a través de la continua interpretación de la misma obra.

Pero mi apunte se enfoca a que dicha lógica y estructura, no solo rítmicamente sino en general, están construidas a partir de las enseñanzas que oralmente son transmitidas de maestro a estudiante, en un largo y cuidadoso proceso de estudio. Los parámetros de juicio y valoración son experienciales y sobrepasan la información que cualquier notación del qin ofrece.

Respecto a la notación doble, la lectura por el intérprete entrenado en conservatorios musicales se hace mucho más clara, concisa y rápida. La comodidad que ofrece la combinación de la notación simplificada y la pentagramada es otra forma del qin de adaptarse al contexto musical de la época en el país. Tanto Wu XiaoDan como Ma YaKun, de hecho, prefieren, por claridad y comodidad, la combinación de la notación simplificada y la pentagramada, a pesar de ser conscientes de su limitación en términos de la libertad expresiva frente a lo que la simplificada ofrece como notación independiente. Sin embargo, los puristas del qin, son reconocidos por usar sólo la notación simplificada.[45] Con ello, se mantiene arraigada la importancia de la tradición oral y la relación maestro-estudiante, no solo en el proceso de montaje y aprendizaje de una obra músical, sino incluso en la idea sonora que el intérprete tiene de la pieza misma.

La notación doble tiene sus limitaciones y obstáculos, pero ofrece un menor esfuerzo para el lector que domina la lectura pentagramada, sin asumir con ello que el docente es innecesario. El maestro y la tradición oral siguen siendo importantes pero los procesos de acercamiento del estudiante a la pieza ya están mediados por una pre-visualización, una pre-limitación o guía ofrecidas por el transcriptor de la obra al pentagrama.

Sin embargo, no se habla de una sustitución de la notación simplificada sino de combinaciones que buscan ser ayudas para el intérprete. Es decir, no por la existencia de este tipo de combinaciones en la notación se abole el carácter particular y la libertad ofrecida por la notación simplificada, sino que responde a una guía facilitadora para el estudiante que se acerca a la interpretación del qin desde una

45. Taiwán es reconocido socialmente por tener muchos "puristas" del qin.

perspectiva musical occidental, pero manteniéndose la notación simplificada como la base de las notaciones del instrumento.

Para la tradición del qin, el concepto de preservar la tradición en alrededor de 600 obras existentes desde la antigüedad ha sido más importante que el concepto de innovar por innovar. Hoy en día, se interpretan continuamente las partituras re-escritas después del establecimiento de la República China. No se puede pensar en la creación de obras del guqin tal y como se piensa en el sistema tonal, pues son conceptos y sistemas distintos. Sin embargo, nuevos compositores se acercan al instrumento y lo incluyen en ensambles, tanto tradicionales como contemporáneos.

Wu Xiaodan trajo a colación una de las acciones políticas más influyentes en la historia del qin. En el siglo pasado y después del establecimiento de la República popular China en 1949, el gobierno promovió la divulgación del qin en el público general, con acciones como el establecimiento del qin como profesión en los conservatorios. En 1956, en el Conservatorio de Música de Shanghai se instituye el qin como instrumento énfasis del Departamento de Música Tradicional China. Liu Jingshao, de la Escuela del Meian, es reconocido como el primer profesor de tiempo completo de qin del Conservatorio.[46]

Gracias a la directriz gubernamental del momento, la colección bibliográfica de las partituras del qin dio un paso gigante que generó un movimiento extraordinario en la recolección de las partituras, arreglos, adaptaciones y difusión de las mismas, llamada *Qinpu Jicheng* o *Recopilación de obras del qin*.[47] Como producto bibliográfico surgió un proyecto de compilación a gran escala de las obras del qin,

46. La correspondencia al chino de Liu Jingshao es 刘景韶, y de la Escuela Meian es 梅庵琴派.Este dato fue confirmado en el artículo 中国非物质文化遗产传承人刘善教：古琴雅韵，奏响城市山林. Acceso en mayo 21 de 2021 en: http://zj-news.china.com.cn/yuanchuan/2020-04-03/220111.html

47. La primera versión de dicha colección de partituras tuvo 17 volúmenes y la segunda, 30 volúmenes. Para el presente trabajo se toma como referencia la segunda versión, que data de junio del año 2010. 中国艺术研究院音乐研究所 北京古琴研究会编《琴曲集成》，《中华书局》2010年6月第1版。

como herencia artística y cultural, desarrollado por el Instituto de Investigación Musical de Artes de China y la Asociación de Investigadores del Qin en Beijing, revisado por intérpretes del qin y liderado por el intérprete e investigador Zha Fuxi. Este proyecto se dio cuando, en 1956, el Ministerio de Cultura, la Asociación de Músicos Chinos y otros departamentos organizaron expertos en más de 20 ciudades de todo el país para llevar a cabo un censo de intérpretes locales del qin.[48] Es así como el gobierno local, al lado de figuras importantes en la historia del guqin del siglo XX, tales como Zha Fuxi, Xu Jian, Wang Di, Guan Pinghu y Wu Jinglüe, aportaron enormemente a la conservación, sistematización y difusión del gran legado histórico del qin en el siglo XX.[49]

A pesar de que en la actualidad el qin no parecería ser un instrumento altamente popularizado, la mayoría de las academias del qin son vigorosas y, según Ma, en los últimos años se ha presentado un interés cada vez mayor hacia el instrumento entre la población en general. Como un instrumento que requiere una apreciación estética profunda, Ma considera que gracias a la estabilidad económica y social que el país actualmente ofrece, las generaciones presentes están volviendo la mirada y el interés hacia la satisfacción espiritual y cultural y, por ende, hacia la tradición de la interpretación del qin. En su reflexión, apunta que, 10 años, atrás los padres de familia tendían a preguntar por la edad apropiada para que sus hijos empezaran a estudiar el piano; ahora, se presenta una inclinación hacia el estudio de los instrumentos chinos y las prácticas artísticas y culturales locales, tales como la caligrafía oficial china, Lishu, o la regu-

48. 更值得一提的是，1956年， 受文化部和民族音乐研究所的指派，查阜西率许健、王迪，到全国二十多个城市和地区，采录了八十多位古琴家两百多首古琴曲多实际演奏的音响资料，涉及不同琴派和不同传承，并搜集了大量有关古琴的历史文献，器物和图谱等研究资料，前后历时两个多月。应该说，这次历史性的采风，对于抢救古琴音乐遗产，意义极为深远！ (Zhang, 2005, 第205页)

49. Zha Fuxi 查阜西, Xu Jian 许健, Wang Di 王迪, Guan Pinghu 管平湖 y Wu Jinglüe 吴景略。

查阜西（1895—1976）

查阜西工作照

Fotografías de Zha Fuxi 查阜西, **tomadas del texto de Zhang Huaying** 章华英 **(2005, p. 203).**

lar, Kaishu.[50] A nivel internacional, un número cada vez mayor de personas está acercándose al estudio del idioma chino y con ello a su cultura ancestral. De esta manera, la comprensión de la notación

50. En chino, Lishu es 隶书y Kaishu es 楷书.

simplificada será más directa y no se necesitará recurrir a la notación pentagramada para la interpretación del instrumento.

Son altamente valiosos los esfuerzos coordinados por la conservación y la práctica de la notación simplificada como escritura musical ancestral. Que su ejemplo de apertura, al combinarse con otras notaciones, tanto locales como externas, pero manteniéndose como base guía para las mismas, sirva para la conservación en la contemporaneidad de tantas otras tradiciones en el extenso mundo musical.

REFERENCIAS

Chen Leiji 陈雷激 (2014). Leiji Guqin Xilie 雷激古琴系列—入门琴谱 *[Series del Qugin de Leiji —Puerta de Entrada a la Notación del Qin]*. Shanghai 上海: Shanghai Yinyue Chubanshe 上海音乐出版社。

Dai Xiaolian 戴晓莲 (Comp. 编) (2014). *Guqin Kaoji Quji* 古琴考级曲集 *[Colección Musical para el Examen de Nivelación del Qin]*, Shanghai 上海: Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe: 上海音乐学院出版社。

Jin Yu Qin She Jinian Jin Yu Qin Kan Chengli 70 Zhounian 《今虞琴刊》，为纪念“今虞琴社”成立七十周年 [Conmemoración del 70 Aniversario de la Revista Jin Yu del Qin por la Sociedad del Qin Jin Yu] (2006). Beijing 北京: Zhongguo Yinyue Xueyuan “Zhongguo Guqin Yinyue Wenhua Shujuku 中央音乐学院 中国古琴音乐文化数据库 编辑委员会承印 。

Li Xiangting 李祥霆 & Gongyi 龚一(Eds. 执行主编)(2012,第3次印刷) *Guqin Kaoji Quji* 古琴考级曲集, *[Colección Musical para el Examen de Nivelación del Qin]*. Beijing 北京: Zhongguo Minzu Guanxianyuexuehui Quangguo Minzu Yueqi Yanzou, Shehui Yishu Shuiping Kaoji Yuanweihui Xilie Congshu Bianweihui 中国民族管弦乐学会全国民族乐器演奏 社会艺术水平考级委员会系列丛书编委会编, Renmin Yinyue Chubanshe 人民音乐出版社。

Wang, B. y Lieberman, F. (2008). *Un manual de cítara china. El Meian qinpu* (Vigo, J. M., trad.). University of Washington Press.

Xiong Kaihua 熊开华 (Comp. 编著) (2015). *Guqin Rumen Xiaoxiang Qinpu* 古琴入门潇湘琴谱 *[Introducción a la Música del Guqin en Hunan]*. Shanghai 上海: Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe 上海音乐学院出版社。

Xu Jian 许健 & Wand Di 王迪 (Comp. 编) (2012, 第一集,第13次印刷).*Guqin quji* 古琴曲集 *[Colección de partituras del qin No 1]*. Beijing 北京: Renmin Yinyue Chubanshe 人民音乐出版社。

Yang Zongji 杨宗稷 (Aut. 著者) & Hu Xiang 湖湘 (Comp. 文库编辑) (2007).Yang Zhi Qinxue Congshu 杨氏琴学丛书 *[Yang's Qin Studies Series]*. Hunan 湖南: (43 vol.) Hunan Jiaoyu Chubanshe. 四十三卷）湖南教育出版社。

Yung, B. (2017). An Audience of One: The Private Music of the Chinese Literati [Una audiencia de uno: La música privada de los *literati* chinos]. *Ethnomusicology*, vol. 61, No. 3. University of Illinois Press pp. 506-539.

Zha FuXi 查阜西 (Comp. 编纂) (2016, 第4次印制). *Cunjian Guqinqu Pujilan* 存见古琴曲谱辑览 *[Catalogo de la Música Existente de Guqin]*. Beijing北京: Renmin Yinyue Chubanshe 人民音乐出版社。

Zhang HuaYing章华英 (2005). *Guqin*, 古琴. Hangzhou 杭州: Zhejiang Renmin Chubanshe 浙江人民出版社。

Zhongguo Yishu Yanjiuyuan Yinyue Yanjiusuo & Beijing Guqin Yanjiuhui 中国艺术研究院音乐研究所 & 北京古琴研究会 (Comp. 编) (2010) *Qinqu Jicheng* 琴曲集成 *[Recopilación de Obras del Qin]*. Beijing. 北京: Zhonghua Shuju 中华书局。

Tesis

Debierre, S. (2017). Tesis de maestría de la dirección de investigación de Interpretación del Qin del Conservatorio del Música de Shanghai: *Dangdai Guqin Xinzuo Bianpai Zhifa Chutan* 当代古琴新作编排指法初探 *[Una propuesta para la digitación en los arreglos de la música contemporánea para guqin]*. Yanjiusheng Lunwen 研究生论文, Guqin Biaoyan Yanjiu Fangxiang 古琴表演研究方向。Shanghai 上海: Shanghai Yinyue Xueyuan 上海音乐学院。

Entrevistas

Wu Xiaodan 吴晓丹**.** Entrevistada por Erika Cardona. Shanghai. Encuentros desde marzo hasta mayo del año 2021 y febrero y marzo del año 2022.

Ma YaKun 马亚坤**.**Entrevistado por Erika Cardona. Shanghai. Abril 11 del año 2021.

Sitios Web

Fotografía de la partitura de la obra Orquidea 碣石调幽兰.s.f. Acceso en abril 24 de 2021 en: https://baike.so.com/doc/5876019-6088886.html.

Fotografía s.f. de algunos de los 30 volúmenes de la Recopilación de Libros del Qin 琴曲集成**,** incluyendo la contraportada de uno de ellos. Acceso en marzo de 2022 en: http://book.kongfz.com/239604/693096557/

Mei-Yen Lee. Van Gulik and the Chinese Lute. In: The Newsletter No. 53, spring 2010. Taiwan: National Pingtung University of Education. Acceso en marzo de 2022 en: https://www.iias.asia/sites/default/files/nwl_article/2019-05/IIAS_NL53_1415.pdf

Zhu Meina 朱美娜 & Tao Baoqiang 陶宝强. (2020) 中国非物质文化遗产传承人刘善教: 古琴雅韵, 奏响城市山林 *[Liu shanjiao, heredero del patrimonio cultural inmaterial de China: guqin yayun, sonidos de montañas y los bosques de la ciudad]*. Acceso en mayo 21 de 2021 en: http://zjnews.china.com.cn/yuanchuan/2020-04-03/220111.html

NI PRESCRIPTIVA NI DESCRIPTIVA, SINO TODO LO CONTRARIO

Mariantonia Palacios
Juan Francisco Sans

RESUMEN

La presente ponencia pasa revista a una serie de manuscritos musicales americanos, producidos entre finales del siglo XVII y mediados del siglo XX, que no constituyen ni una partitura, ni una parte, ni una transcripción etnomusicológica, ni un guion de banda. Estos documentos desafían la propuesta teórica de Charles Seeger, en 1958, referida a la notación musical, en el sentido de que apuntan hacia una realidad mucho más compleja e interesante que la limitada dualidad prescriptiva-descriptiva a la que Seeger reduce los textos musicales escritos. La naturaleza de los materiales que revisamos aquí sugiere que la improvisación juega un rol central en esta música, por lo que lo escrito sólo representa una escueta referencia de lo que verdaderamente debería sonar. En el presente trabajo abordaremos el examen de algunas fuentes de este tipo en Venezuela, Colombia, Ecuador y Chile, que evidencian su uso sistemático en un periodo que abarca más de dos siglos.

INTRODUCCIÓN

Desde hace más de dos décadas venimos trabajando con un tipo de texto musical conocido como *guion* (Palacios, 1997; Palacios y Sans, 2001; Sans, 2006; Sans, 2001; Sans y Lovera, 2012). Los guiones constituyen colecciones de melodías de piezas de baile, escritas una

tras la otra, en clave de sol, y en una tesitura adecuada para ser interpretada indistintamente por instrumentos melódicos como el violín, la flauta, la mandolina, el clarinete, o en cualquier otro que pueda tocarlas, como el *primo* en la música para piano a cuatro manos. A veces también incluyen melodías de canciones con sus respectivas letras. Los guiones no constituyen una parte o *particella*, mucho menos una partitura o *score*. Pudiésemos emparentar su función con la de una suerte de índice, que brinda a los músicos toda una serie de datos fundamentales respecto de la obra, más allá de su contorno melódico y rítmico: el género, el compás, la tonalidad, la forma musical, y eventualmente, el título de la obra y el compositor. Por eso mismo, una parte muy sustantiva de la información necesaria para ejecutar esta música no está fijada en el texto, por lo que es esencialmente contextual. Literalmente, hay que inferir los acordes, aplicar fórmulas de acompañamiento ya conocidas, crear contramelodías, conducir el bajo armónico, y establecer el número de repeticiones. Ningún usuario de estos textos esperaría jamás encontrar una parte de bajo, de instrumentos acompañantes o de segundas voces para interpretarlos: los guiones se bastan por sí solos. Entre otras cosas, porque la orquestación siempre es *ad hoc*, y se organiza al momento de tocar, de acuerdo con los músicos e instrumentos disponibles *in situ*, que pueden ir desde un pianista que se hace cargo de todo, hasta un pequeño conjunto de baile constituido por un clarinete, una guitarra, un cuatro y un contrabajo. En tales circunstancias, elaborar una partitura o sus partes no tiene ningún sentido. La interpretación de esta música depende en gran medida de elementos que no están establecidos en el texto, sino que deben explicitarse del guion y del conocimiento que los intérpretes tengan del género y del estilo. Como es de suponer, la improvisación juega aquí un papel de primer orden.

Quien describe perfectamente cómo funcionaban los guiones en el baile del *Ländler* es Curt Sachs (1944, pp. 304-305) en su *Historia universal de la danza*, al citar un texto sobre el particular del cual no ofrece mayor referencia:

> *Casi todos los juglares tenían su copia propia de los tonos del* Landla
> *que les eran familiares. El juglar la guardaba celosamente, teniendo*

> *en cuenta que era un legado de generaciones muy antiguas. Estas notas, sin embargo, sólo el muy experto podía descifrarlas. La música destinada a la danza jamás se tocaba con ayuda de las músicas, sino tan sólo de memoria…Las distintas transcripciones de* Landla *que hasta ahora se conocen y todos los* ländlers *publicados que se ajustan fielmente a los originales, están en compás de 3/4… Los músicos, no obstante, tocan estas piezas a veces en compás de 3/4 y a veces en compás de 2/4, según el modo en que los danzarines dividen sus pasos. La cuestión del compás no es el único enigma que nos presentan las transcripciones de los viejos* ländlers. *Casi siempre son sólo las partes esenciales de la melodía las que se fijan y sobre las que se construye toda la* landla *durante su misma ejecución. Los viejos músicos de* ländler, *que estaban acostumbrados desde su juventud a este modo de tocar, han abreviado la notación en lo posible. No consideraban muy importantes el preludio, el interludio y el postludio. Generalmente sabían sólo uno de cada clase que pudiera ser transportado en todos los tonos. Cosas tan evidentes o ya no las escribían del todo o las ponían sólo al principio, o, a lo más, al principio de una nueva melodía de ocho compases… Las partes más importantes de las transcripciones de* landla *son las series de grupos de ocho compases cuidadosamente dispuestos según la clave, que contienen la melodía. Cada uno de estos* landla *de ocho compases debe considerarse como el núcleo a partir del cual en el transcurso de la ejecución debe desarrollarse el acompañamiento de ochenta o más compases para la marcha.*

La existencia misma de estos textos pone en entredicho aquella famosa distinción que hace Charles Seeger (1958, p. 184) de la escritura musical: una que *prescribe* cómo la música ha de sonar, que califica de "subjetiva"; y otra que *describe* la música que sonó, que califica de "objetiva". Dentro del primer tipo de escritura –la *notación prescriptiva*– podemos incluir la partitura tradicional, tal y como la entendemos hoy: aquella que se coloca sobre un atril, y que es leída por un ejecutante, quien procura reproducir lo más fielmente posible lo allí anotado. En este caso, la existencia del texto precede y gobierna lo que suena, de ahí su nombre. La función del segundo tipo de es-

critura musical –la *notación descriptiva*– no es la ejecución de la obra, sino ofrecer una imagen gráfica de lo que ya sonó, tal como hacen característicamente los etnomusicólogos al transcribir una melodía que han grabado previamente *in situ.* El texto musical es consecuencia de lo que suena, no su causa. Seeger (1958, pp. 185-187) pone como modelo de escritura descriptiva, no las transcripciones etnomusicológicas tradicionales hechas en pentagrama, sino aquellas realizadas en notación gráfica. Es esta la razón por la cual califica de "objetivo", "científico" o "descriptivo" el texto generado por osciloscopios o analizadores de frecuencia, en el entendido de que la notación occidental tiene una carga inherente de carácter evidentemente subjetivo, que le impide captar detalles de otros sistemas musicales, como afinaciones, ritmos y procesos que el pentagrama no registra, e incluso aspectos de la propia música occidental (como el timbre) que han sido preteridos por la propia notación.

Pero toda esta discusión se torna un tanto ociosa cuando pensamos en la función de los guiones, que difícilmente podríamos calificar de prescriptiva, pero que sería también incorrecto definir como descriptiva. Nadie puede pretender una lectura unívoca de un guion, como suele ocurrir con una partitura convencional tal como la entiende Seeger. Muy por el contrario, de un mismo guion saldrán tantas instanciaciones de la pieza como circunstancias de lectura existan. En este sentido, el guion es tanto prescriptivo como descriptivo. La melodía sugiere todo un universo sonoro que es imposible de anotar, porque dependerá del instrumento que la toque, de quienes la acompañen, de la cantidad de músicos involucrados en el proceso, de la pericia de los intérpretes, de la cantidad de repeticiones que se hagan de la pieza, de las variantes que cada quién introduzca en ellas, de los bailarines, etc. La lectura de esta música tiene por tanto un altísimo grado de contexto: depende más de las circunstancias en las que el texto se lee, que de lo que hay escrito efectivamente en él. No tiene por tanto sentido fijar todo en el escrito, porque es variable y circunstancial.

El fetichismo con el que se mira hoy la partitura y del cual Seeger alerta en su escrito, obedece más a un prejuicio de nuestro propio tiempo, y no a la historia de la cultura musical escrita. Muchos intér-

pretes y musicólogos actuales dedicados a la música antigua conocen muy bien la relatividad del valor que tenía la partitura en el pasado, y tratan con extrema flexibilidad los textos musicales escritos de otras épocas. En este sentido, y aunque al día de hoy sabemos muy poco del origen de los guiones –porque ha sido un tema hasta ahora obliterado en la musicología latinoamericana–, no luce en absoluto descabellado emparentarlos con una antigua práctica musical napolitana: los *partimenti.* Un *partimento* podría definirse como *un borrador, escrito en una pauta simple, cuyo propósito principal es servir de guía para la improvisación de una composición en el teclado* (Sanguinetti, 2012, p. 14).[1] Ya desde el siglo XVII, la música española y la de sus colonias tienen una directa influencia de la escuela napolitana, que se acrecienta con la llegada de los Borbones al trono en el siglo XVIII. Esa influencia se advierte por doquier en los maestros de capilla hispanoamericanos de finales de la segunda mitad del siglo XVIII, cuyas composiciones se vinculan directamente con el estilo napolitano (Sagredo Araya, 1975).

El *partimento* fue una de las prácticas más habituales de esa escuela, y aunque constituye un tema que apenas se está comenzando a investigar, encontramos ya algunas evidencias de que era conocido en América Latina al menos desde el siglo XVII. En este sentido, la presencia de guiones melódicos en fuentes hispanoamericanas pareciera confirmar la práctica del *partimenti* o sus sucedáneos (*intavolature* y *solfeggi*) en fondos locales, que aún no se han estudiado debidamente en tanto y en cuanto tales. Por ejemplo, la colección de *solfeggi* de Leonardo Leo –un conspicuo miembro de esta escuela y eminente cultor del *partimento*– en la Catedral de México (Sans, 2008) da fe de ello. En ese sentido, podríamos pensar como en una suerte de *partimenti*, los guiones de la famosa colección de música del Códice de Zuola, cuyo contenido Vega (1962, p. 55) describe en los siguientes términos:

> *Lo importante ahora es que se encuentran en el códice diez y siete composiciones musicales con su texto.* Hay doce melodías sin acompañamiento; *una para dos voces; una para tres voces; dos para*

1. …*a partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard.* Traducción nuestra.

> *cuatro voces y un "credo romano" a tres voces. Las doce melodías se anotaron sin indicación de autor; serían canciones conocidas en aquel tiempo.* [Énfasis nuestro]

Si bien referido a la insuficiencia de la notación musical con respecto al fenómeno sonoro, Vega (1962, p. 63) argumenta que, para funcionar eficazmente, la lectura requiere de patrones mentales, cosa que efectivamente resulta imperativo al leer un *partimento*, y que tales patrones se desarrollan a partir del entrenamiento, la educación y, eventualmente, los escritos de los teóricos:

> *La escritura requería el complemento de los patrones mentales –como hasta hoy–,* pero hubo, además, un segundo complemento, constituido por un claro "corpus" de prescripciones escritas *que justifican y documentan en muy buena parte el comportamiento de los patrones mentales. Las alteraciones no están escritas, pero los teóricos nos darán rudimentarias reglas de lectura que equivalen a ellas.*

También dice que "hay que empezar por distinguir la *música* de la *notación*", y que, históricamente, el proceso gráfico ha ido en retardo con respecto a fijar en el papel el proceso sonoro (Vega 1962, p. 93). Pero así como con el Códice de Fray Gregorio de Zuola, ocurre otro tanto con manuscritos americanos, como el Códice de Trujillo del Perú, del obispo Baltazar Martínez Compañón, o el Códice de Moxos (García Muñoz, p. 1990), cuyo contenido musical –escrito a una o dos pautas a lo sumo– no se ha examinado aún a la luz de la práctica del *partimento*, con el cual muy probablemente mantiene un estrecho vínculo.

Como vemos, la división tajante entre lo descriptivo y lo prescriptivo al referirse a la notación musical, es matizada de una manera dramática en este tipo de textos musicales. En los guiones no existen lecturas literales –sería un contrasentido–, pero tampoco queda todo librado todo al azar. La música emerge del guion, pero éste sólo sirve como un índice, y no pretende fijar un texto de manera inamovible, de lectura unívoca, como cuando se lee una sinfonía de Mahler o un ballet de Stravinsky.

GUIONES EN LA MÚSICA VENEZOLANA

A lo largo de los últimos años hemos documentado la existencia de diversas colecciones de guiones en archivos públicos y privados venezolanos, que nos hablan de una práctica musical muy extendida y de gran importancia entre los siglos XIX y XX, cuando la irrupción del cine y los medios de comunicación radioeléctricos comienzan a introducir cambios en la forma como se produce y consume la música. Los testimonios que quedan de esta actividad en la actualidad son de diferente calidad e importancia, pero inexorablemente nos remiten a una forma de hacer música que ha sido ignorada por los estudios musicológicos. Ello podría deberse a que tales textos han sido considerados usualmente por los investigadores como materiales musicales defectivos (hay quienes piensan que los guiones son partes instrumentales, y no textos autosuficientes); que se trata de música hecha por y para aficionados (lo cual es cierto, pero sin reparar en que mucha música de importantes compositores del patio también se difundió de esa manera, y que muchos aficionados tenían un nivel cuasi profesional); o que se trata en todos los casos de música "trivial" (ignorando que –como dice Dahlhaus (1997)– este repertorio es el que conforma el grueso de la historia de la música), y sin percatarse de que es precisamente allí, en esos guiones, donde podemos encontrar el origen de buena parte de la música popular latinoamericana de nuestro tiempo. En tal sentido, los esfuerzos de la musicología venezolana se han centrado quizá en buscar en los fondos documentales del continente un repertorio tal vez más acorde con el canon europeo de la época (Sans, 1998), y eso quizá ha ido en detrimento de este tipo de materiales, que se consideran de menor importancia. No obstante, a lo largo de nuestros estudios hemos demostrado que los guiones constituyen insumos fundamentales para comprender las prácticas musicales en Venezuela y que de ellos puede derivar una interpretación históricamente informada que dé cuenta de las sonoridades musicales de toda una época.

Las colecciones de guiones que hasta ahora hemos podido recabar en Venezuela –la mayoría de ellas de fondos privados– son las siguientes:[2]

1. Colección de Redescal Uzcátegui. Contiene 13 valses, 5 polkas, 3 danzas y 1 contradanza.[3]
2. Colección de Alonso Calatrava Rengel y Alejo Túpano. Contiene 38 valses, 5 polkas y 4 danzas.[4]
3. *Música copiada y coleccionada por J. M. Ardila V.* Contiene 33 valses, 9 danzas, 4 polkas, 2 contradanzas, 1 valse-polka, 1 pasillo, 1 bambuco, 1 mazurka.[5]
4. *Colección n° 2. Música para flauta y violín. Coleccionada por José Ma. Ardila. San Cristóbal. Táchira. 1902.* Contiene 73 valses, 22 danzas, 10 polkas, 6 contradanzas y 1 mazurka.[6]
5. Colección de José "Pepe" Villalobos. Contiene 36 valses, 4 danzas, 2 contradanzas y 1 polka.[7]
6. *Cuaderno de Danzas y Contradanzas* de Pedro Arcila Ponte. Contiene 8 contradanzas y 5 danzas, el cuaderno firmado por Eucaris Marcano Rojas.[8]
7. *Colección de piezas de baile* de J. Landaeta. Contiene 19 valses, 9 danzas, 4 polkas.[9]

2. Hemos puesto el título de la colección en cursiva cuando aparece en la portadilla. Si no, simplemente ponemos "colección de", seguida del compilador o dueño conocido de la fuente.

3. Colección privada de la sucesión de Redescal Uzcátegui nieto.

4. Agradecemos a Fermín Toro habernos proporcionado copia de esta colección.

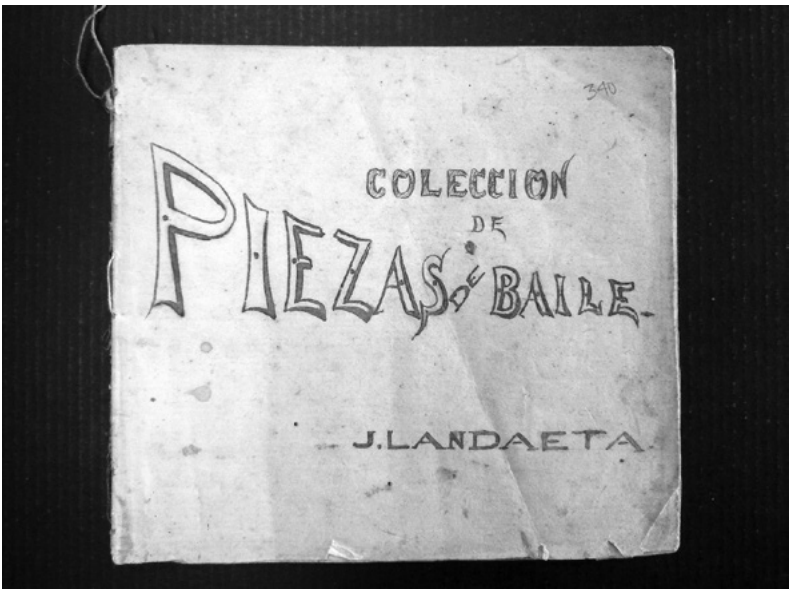
5. Archivo privado de Anabelle Boulton.

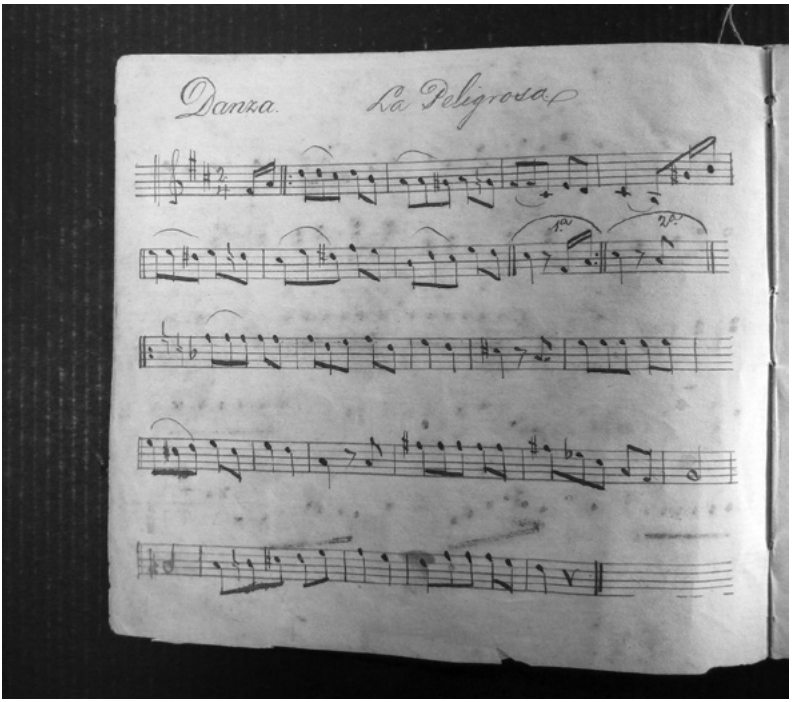
6. Colección del Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales (CEDIAM) de la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela.

7. Archivo privado de Susana Salas.

8. Antiguo fondo de la Fundación Vicente Emilio Sojo, actualmente en la Biblioteca Nacional de Venezuela.

9. Antiguo fondo de la Fundación Vicente Emilio Sojo, actualmente en la Biblioteca Nacional de Venezuela.


340
COLECCION
DE
PIEZAS DE BAILE
J. LANDAETA


Danza
La Peligrosa

8. Colección de Ramón Delgado Palacios. Contiene 4 valses, 2 danzas, 1 contradanza, 1 polka.[10]
9. Colección Archivo Familiar Colón Piñango. Libro 1 de 1895, que contiene 46 valses, 5 polkas, 4 danzas, 3 contradanzas, 2 cuadrillas, 2 marchas, 2 mazurkas, 2 caprichos, 1 pasodoble, 1 canción.[11]
10. Colección Archivo Familiar Colón Piñango. Libro 2, que contiene básicamente la misma música que la de la colección de las hermanas Alvarado, constituida por 14 valses, 7 danzas, 6 polkas, 4 pasodobles, 2 contradanzas, 2 lanceros, 1 mazurka, 1 danza, 1 bailadora, 1 one-step. [12]
11. *Cuaderno de piezas de bailes por varios autores* de Pablo Hilario Giménez (1854-1932). Contiene 284 valses, 138 danzas, 49 polkas, 19 contradanzas, 9 mazurkas, 6 otros.[13]
12. *Colección de piezas para piano por Raúl S. Rincón*. Contiene 20 valses, 3 danzas, 3 polkas, 3 bambucos, 2 mazurkas, 1 contradanza, 1 marcha.[14]
13. *Colección de aguinaldos por Ramón Montero*. Contiene 15 aguinaldos. El sistema está escrito con tres pautas –una para voz y dos para teclado–, aunque Montero sólo usa la parte de la voz, y la de teclado la deja vacía.[15]
14. *Aguinaldos tomados del "Libro de Canto de los Cantores de San Pedro (de los Altos)-Julio 8 de 1934"*, copiado por el compositor Juan Bautista Plaza, y que contiene 15 aguinaldos, copiados todos a una sola pauta.[16]

10. Archivo privado de la sucesión de Héctor Pérez Marchelli.

11. Archivo privado de la Familia Colón Piñango.

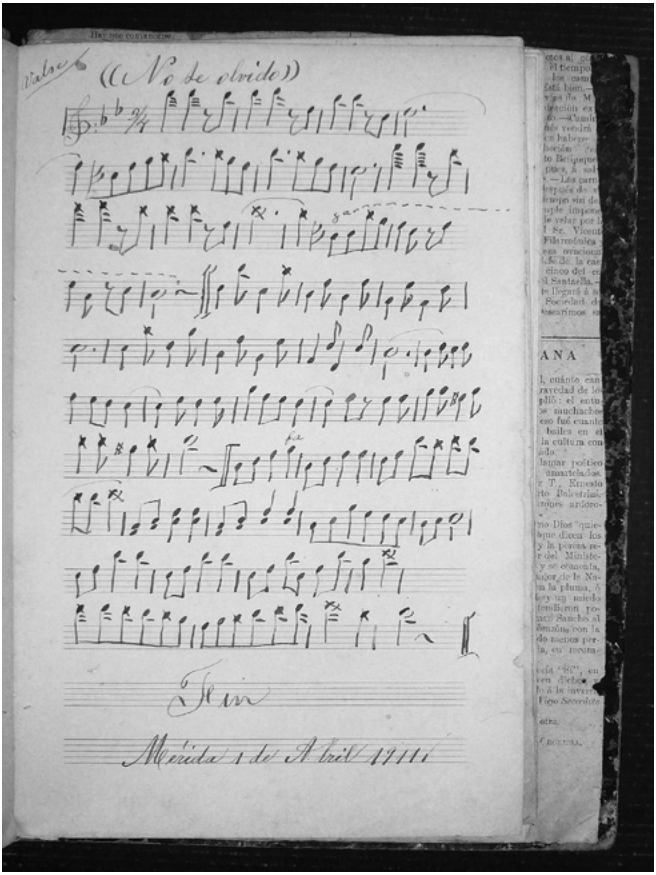
12. Archivo privado de la Familia Colón Piñango.

13. Archivo privado de José Rafael Lovera.

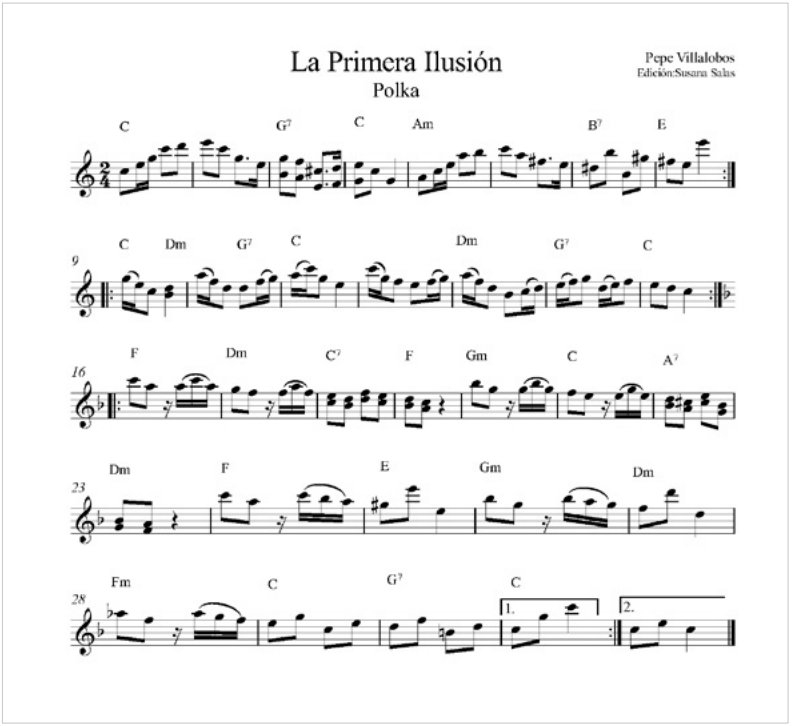
14. Archivo privado de Alejandro Bruzual. Actualmente en proceso de donación al CEDIAM. Agradecemos a Bruzual habernos hecho llegar copia de este documento.

15. Biblioteca Nacional de Venezuela.

16. Biblioteca Nacional de Venezuela.



Muchas de estas colecciones están constituidas exclusivamente por guiones, como es el caso de las de Redescal Uzcátegui, Alonso Calatrava Rengel y Alejo Túpano, José "Pepe" Villalobos, el Libro 2 de la Colección Archivo Familiar Colón Piñango, Pedro Arcila Ponte, J. Landaeta, Ramón Delgado Palacios, Pablo Hilario Giménez, y los dos cuadernos de aguinaldos. Las colecciones compiladas por compositores como Redescal Uzcátegui o Ramón Delgado Palacios demuestran que incluso compositores de literatura para piano de alto nivel recurrieron también a los guiones en sus prácticas musicales.



Otras colecciones contienen además materiales de distinta naturaleza que coexisten con los guiones en el mismo texto-artefacto. En estos casos, hemos contabilizado en el listado previo sólo los guiones, y no el resto de los materiales. Entre estas destaca la de José María Ardila Velázquez que, además de los guiones, incluye una importante cantidad de canciones para voz y guitarra, así como música para piano; los libros de la colección Ramón Piñango, que incluyen música para piano o un método completo de clarinete; o la *Colección de piezas para piano por Raúl S. Rincón*, donde el compilador comienza haciendo lo que propone en la portada del mismo –una colección de piezas para piano– pero paulatinamente va abandonando el proyecto y deja de escribir los acompañamientos de la mano izquierda, al punto que, de las 56 piezas que integran el manuscrito, apenas 23

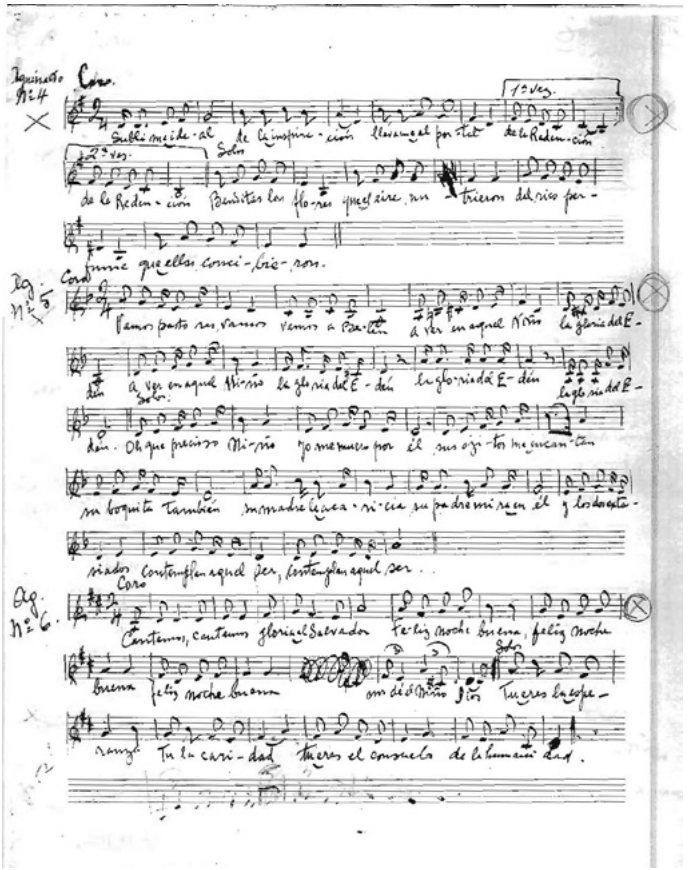
están escritas incluyendo la mano izquierda, y las 33 restantes sólo tienen la mano derecha escrita con la pauta de la izquierda vacía o directamente sin pauta para la mano izquierda. A la lista adicionamos dos colecciones de villancicos venezolanos, llamados "aguinaldos", escritos en ritmo de danza, y cuyos guiones se diferencian de los de baile porque a la melodía se le añade letra. No obstante, y al igual que ocurre en las piezas de baile, estos guiones requieren ser acompañados por un conjunto instrumental, cuyos integrantes saben perfectamente lo que han de hacer para ejecutar la música, aunque sus partes no estén escritas en el guion.

Estos ejemplos dan cuenta de que la frontera entre guiones y partituras en el caso de la música de baile venezolana es mucho menos clara de lo que en principio podría parecer, tal como lo confirma Palacios (1997) en su trabajo sobre el vals venezolano, donde demuestra cómo las partituras mismas de los valses escritos para piano deben ser forzosamente complementadas con elementos musicales que no están fijados en el texto, elementos que se transmiten por tradición oral y que se introducen en la pieza durante su performance, esto es, contextualmente.

La falta de interés y de valoración de los musicólogos por este tipo de materiales, así como la dificultad de conseguir evidencias documentales de los mismos (teniendo en cuenta que muchas de estas colecciones son de carácter privado, por lo que el llegar a tener conocimiento y acceso a ellas es un proceso azaroso), ha significado que el avance del estudio en esta área haya sido lento. No obstante, y como hemos mostrado con esta lista, en Venezuela hemos podido recopilar una importante cantidad de música producida en este formato, que da fe sin duda de lo habitual de estas prácticas. No conocemos de estudios similares fuera de Venezuela que den cuenta de la existencia de guiones y su manera de interpretarlos en otros países del continente. Conjeturamos que tales prácticas estuvieron igualmente difundidas en muchos otros países latinoamericanos entre el siglo XVIII y comienzos del siglo XX.

Hablaremos a continuación de algunas colecciones de guiones en otros países de las que hemos tenido noticia, o que directamente

hemos podido consultar, y que indican que se trata de una práctica mucho más difundida en el continente de lo que inicialmente pensamos y que amerita de la atención de los investigadores.



GUIONES EN COLOMBIA

Quizá el ejemplo más antiguo que conocemos de guiones en Colombia es el Álbum musical recopilado por Nicolás Quevedo *Rachadell*, que contiene 66 piezas de baile de autores varios, constituido básica-

mente por contradanzas y valses, escrito entre 1831 y 1838 (Duque, 2011). Quevedo Rachadell fue un músico venezolano que llegó con el séquito de Simón Bolívar a Bogotá y se quedó viviendo en Colombia por el resto de su vida. Si bien Duque cree que muchas de las obras de este álbum están escritas originalmente para violín solo, en nuestra opinión se trata simplemente de guiones.[17]

Otro de los documentos colombianos vinculado a prácticas similares a los guiones es *Canciones neogranadinas. Villancicos. Responsorios.* Como lo dice su título, se trata de una colección de canciones colombianas de finales del s. XIX, en versiones para voz, guitarra y, eventualmente, bandola. En realidad, este documento no contiene guiones, estrictamente hablando, quizá porque tampoco contiene música de baile. Sin embargo, se vincula de una manera muy curiosa con el manuscrito *Música copiada y coleccionada por J. M. Ardila V.* previamente mencionado en el aparte referido a Venezuela, que contiene también muchas canciones acompañadas de guitarra (ver Sans, 2017). La particularidad de ambas fuentes es que, por una parte, la guitarra está anotada en pauta –algo que no deja de resultar asombroso en el contexto y la época–; pero, por la otra, la escritura para el instrumento es radicalmente esquemática. Es muy dudoso que alguien tocase esa parte tal como está escrita en ninguna de las dos fuentes: ambas exigen a todas luces que el intérprete aderece forzosamente lo que está escrito de acuerdo con sus posibilidades técnicas y musicales, so pena de que el resultado final resultase verdaderamente aburrido. En tal sentido, estas partituras tampoco son prescriptivas en el sentido que Seeger propone, y si bien explicitan la melodía y los acordes, dejan que gran parte funcione en torno los supuestos musicales que activa el texto, pero que no se leen literalmente en el mismo.

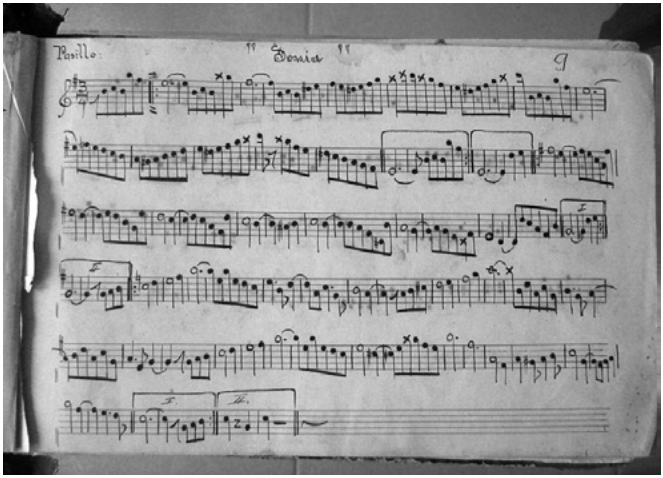
En su trabajo sobre las prácticas musicales en la ciudad colombiana de Ocaña, Felipe Calle (2021, p. 23) da también cuenta de los archivos privados de Gustavo Navarro Soto y Jesús Clavijo (propie-

17. Agradecemos a Jaime Cortés el habernos permitido examinar los manuscritos de Quevedo Rachadell.

dad original de Saúl Calle Álvarez), los cuales contienen, además de piezas para piano y arreglos de banda, guiones melódicos. También habla de algunos guiones melódicos para violín o bandola de compositores locales que consiguió en el transcurso de sus investigaciones. Lamentablemente, no tuvimos acceso a esas fuentes a objeto de reseñarlas con mayor acuciosidad en este trabajo.

Un documento de excepcional importancia del que tenemos conocimiento es la colección de guiones de Isidoro Peña.[18] Se trata de un cuaderno apaisado procedente de Bucaramanga. El documento contiene 165 guiones, entre los que contamos 38 pasillos, 28 boleros, 13 rancheras, 11 bambucos –además de un bambuco fiestero–, 11 rumbas criollas, 11 rumbas, 8 valses, 8 fox –además de un fox-trot y un fox rumba–, 7 pasodobles, 5 joropos, 4 porros, 3 congas, 2 corridos, 2 canciones, 1 son, 1 polka, 1 merengue, el Himno Nacional de Colombia, 1 guabina, 1 blues, y la famosa canción *La vie en rose*. En este repertorio se puede percibir ya el intercambio entre la música colombiana más tradicional –constituida básicamente por géneros locales como pasillos, bambucos, valses, guabinas o joropos– con una más internacional, constituida por géneros norteamericanos, cubanos o mexicanos, así como la tímida inclusión de géneros tropicales colombianos como el porro. No deja de ser relevante que este último manuscrito esté vinculado a Radio Bucaramanga, según dejan ver algunos indicios del texto. Existe una analogía evidente entre los guiones más tardíos, como este cuaderno de Isidoro Peña, y los así llamados *fake books* en los Estados Unidos, que no son más que colecciones de hojas sueltas que se van constituyendo poco a poco en un libro, elaboradas por los músicos para fijar en papel su repertorio, y que se usaban profusamente cuando se hacía música en vivo en la radio. De estos *fake books* derivó, ya en la década de los 70 del siglo XX, el famoso *Real Book*, copiado a mano en el Berklee College of Music en Boston. Sobre los vínculos entre los guiones y los *fake books*, ver Sans y Lovera, 2012.

18. Agradecemos a Sonia Pietro que nos haya hecho llegar la fotografía de ese cuaderno de guiones.



Otro estudio interesante referente a los guiones en Colombia es el *Catálogo y repositorio digital de manuscritos de la obra musical del maestro Pedro Nel Arango Arango*, de Viviana Arango (2015), quien recoge los manuscritos de este clarinetista, compositor y director neogranadino, entre los cuales encontramos una importante cantidad de guiones melódicos.[19]

Por último, habría que hacer mención especial a la ingente colección de guiones de Jaime Llano González (1932-2017), popularmente conocida como "El vademécum", que él mismo interpretaba al órgano, pero que además circuló profusamente en copias entre los músicos dedicados a tocar géneros tradicionales colombianos de baile como el pasillo, el bambuco, e incluso la cumbia. Felipe Calle no duda en calificar esta compilación de Llano González como "El real book de música colombiana".[20] Lamentablemente, no hemos aún tenido acceso a este documento para examinarlo como es debido.

19. Estos manuscritos están en el repositorio digital de la Biblioteca Virtual Musicológica Juan Meserón. http://orpheus.ucv.ve/bvmjm/

20. Agradecemos profundamente a Felipe Calle por toda la información referente a este punto, brindada en su comunicación personal por correo electrónico del 1 de mayo de 2021.

GUIONES DE FINALES DEL SIGLO XVIII Y COMIENZOS DEL XIX

Si bien no se trata de una fuente chilena *in strictu sensu*, el *Libro Sesto de María Antonia Palacios* resulta sin duda una referencia fundamental de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en lo concerniente a guiones de música de baile en Latinoamérica (Marchant, 1999, 1998, 2002). Este libro, de origen español, fue encontrado en la Recoleta Franciscana de Santiago y su contenido está conformado básicamente por música para tecla, en su mayoría sonatas, divertimentos y versos. El caso es que en esta fuente encontramos también una colección de 17 minuetos en guiones, con una tesitura y algunos aspectos idiomáticos que hacen pensar que están pensados para violín. Estos minuetos destacan del resto del libro precisamente por su excepcionalidad de ser melodías escritas en una sola pauta. El violín fue el instrumento preferido por los maestros de baile hasta bien entrado el siglo XIX, porque permitía tocar, hablar y bailar al mismo tiempo, algo imposible de hacer con instrumentos de viento, que impiden hablar al ejecutante; o con instrumentos de cuerda más grandes, que dificultan considerablemente el movimiento. Sin duda, el uso y la demostrada presencia de este documento en Santiago en las postrimerías del periodo colonial (Vera, 2020) permite suponer que esta práctica era usual, por lo que cabría esperar encontrar más documentos de este tipo en fondos públicos y privados chilenos.

La última de las fuentes a la que haremos referencia se trata de una importante colección de siete cuadernos provenientes de Ecuador, que actualmente se encuentra en Caracas, en el fondo del Centro de la Diversidad Cultural, sito en la Biblioteca Nacional de Venezuela. Son manuscritos a tinta, contentivos en su mayoría guiones, aunque algunos de ellos tienen villancicos y un método de violín. En los mismos aparecen recurrentemente los nombres de los conocidos músicos ecuatorianos Manuel y José Alban, así como de Manuel Palis. La fecha más antigua que encontramos en la fuente es 1757, y la más reciente, 1828, por lo que esos cuadernos fueron compilados a lo largo de un período que abarca más de 70 años.

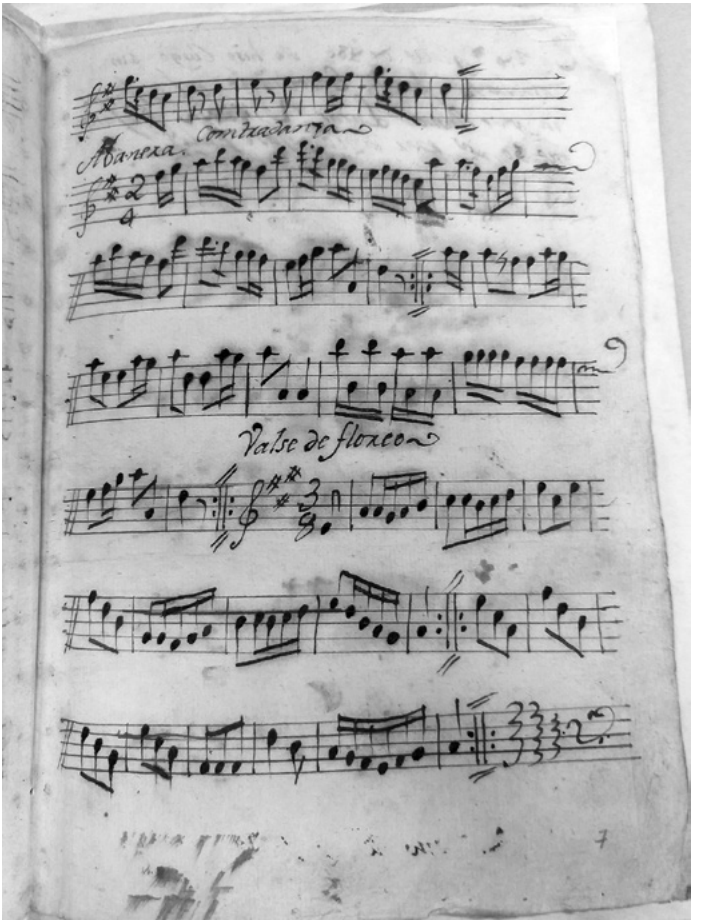
No obstante, un examen somero nos ha arrojado guiones de 48

valses, 41 contradanzas, 24 marchas, 23 minuetos, 12 polkas, 8 estros, 7 tocatas, 4 pasodobles, 3 sinfonías, 2 alemandas, 2 tonos, 2 habaneras, 2 rondó, 1 fandango, 1 paspié, 1 fuga, 1 mexicana, 1 ópera, 1 pastorela, 1 retreta y 1 yaraví. Hay otra serie de guiones de los cuales sólo tenemos el aire, como 11 andantes, 8 allegros, 2 andantinos, cuyo género no está especificado en la fuente y habría que determinarlo en un análisis musical. También hay guiones –con títulos o sin ellos– donde no se especifica en absoluto el género.

Algunas anotaciones en esta fuente hacen alusión al uso de los guiones, a su procedencia, o a su contexto histórico o geográfico. En uno de los cuadernos se lee *Este arte es de los Balatines [sic] traídos para sus bailes y contradanzas en lo que ejecutaban Manuel Alban y Palis*. Más adelante encontramos un *Valz de la pedida de Caracas* y la contradanza llamada *La caraqueña*, una titulada como *Contradanza de Columbia*, y otra como *Contradanza peruana*. Otras hacen referencia a la geografía ecuatoriana, como *Contradanza Acta de Quito* o *Contradanza 3ª del Batallón de Quito*; o a personajes locales como la "Madama Charimi", el "Tono de Juan Chuchu Cangi".

CONCLUSIONES

El presente estudio demuestra que los guiones constituyen un tipo de notación musical que no es ni descriptiva ni prescriptiva, dualidad a la que se restringía Charles Seeger en su ya clásico trabajo de 1958. La presencia de este tipo de notación en América Latina sugiere una inveterada práctica de la improvisación desde el siglo XVIII hasta nuestros días en el marco de la música de tradición escrita, de la cual se hace apenas mención en la musicología del continente, y que hasta ahora no ha sido suficiente estudiada. Ello requerirá, como sostenía Carlos Vega, no sólo el estudio de las propias fuentes musicales, sino también de literatura alternativa que permita reconstruir una interpretación históricamente informada de tales guiones a lo largo de un periodo histórico extenso y cambiante, en un ámbito geográfico muy extendido.



En este trabajo hemos pasado revista preliminar a varias fuentes provenientes de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Chile, contentivas de guiones instrumentales y vocales. Constatamos su uso en un periodo que atraviesa tres siglos, vinculado principalmente a la música de baile. A pesar de que no se ha hecho un estudio consistente sobre la presencia del *partimento*, la *intavolatura* y el *solfeggio* napolitano en América –a pesar de la presencia de algunas fuentes de los mismos en el continente– sugerimos un vínculo entre estas prácticas

y los guiones, dada su muy similar naturaleza. Esperamos que la fortaleza de esta hipótesis puede ser corroborada de manera más fehaciente en próximas investigaciones y con nuevos hallazgos en fondos americanos.

El presente trabajo procura darle la importancia debida dentro de la historia de la música latinoamericana, a este tipo de documento musical que ha sido tradicionalmente relegado por los musicólogos, por no pasar en apariencia de ser "simples" melodías. No obstante, detrás de estos guiones se esconde una compleja manera de hacer música, que involucra habilidades composicionales e interpretativas de alto nivel, que han sido cultivadas en el continente de manera consuetudinaria, y de las cual prácticamente no se ha escrito nada. Esperamos con este trabajo preliminar animar a otros musicólogos a rescatar y recuperar más colecciones en todo el continente, constatando la presencia de esta práctica en sus respectivos países, y a comenzar a trabajar junto con los ejecutantes en restaurar la manera más idónea de interpretarlos.

REFERENCIAS

Arango, V. (2015). *Catálogo y repositorio digital de manuscritos de la obra musical del maestro Pedro Nel Arango Arango.* Caracas: Trabajo de grado, Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela.

Calle, F. (2021). *"De todos colores": prácticas musicales en Ocaña 1860-1940.* Bogotá: Trabajo de grado, Maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de Historia de la Música.* Barcelona: Gedisa.

Duque, E. A. (2011). *Nicolás Quevedo Rachadell. Un músico de la Independencia.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

García Muñoz, Carmen. (1990). Códices coloniales con música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nº 11, pp. 199-218.

Marchant, G. (1999). El Libro Sesto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito chileno. *Revista Musical Chilena* 53, nº 192, pp. 31-32.

——. (1997). *El Libro Sesto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII.* Santiago: Tesis de Magíster, Universidad de Chile.

——. (1998). «La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII.» *Resonancias*, nº 2, pp. 63-80.

——. (2002) Una negra llamada María Antonia. En Rondón, V. *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela*, nº 35, pp. 99-115.

Palacios, M, y Sans, J. F. (2001). Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX. *Resonancias*, nº 8, pp. 45-90.

Sachs, C. *Historia Universal de la Danza.* Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1944.

Sagredo Araya, Humberto. (1975). La misa de José Angel Lamas. Ensayo sobre su estilo. *Revista Nacional de Cultura* XXXIV, nº 220, pp. 25-38.

Sanguinetti, G. (2012). *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice.* New York: Oxford University Press.

Sans, J. F. (2017). Cuatro piezas venezolanas originales para guitarra. *Musicaenclave* 11, nº 1.

Sans, J. F. (2006). Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez. *Revista Musical de Venezuela*, nº 45, pp. 76-93.

Sans, J. F. (2008). Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las "sonatas" del Archivo de Música de la Catedral de México. *Heterofonía*, nº 138-139, pp. 131-153.

Sans, J. F. (2001). Oralidad y escritura en el texto musical. *Akademos* 3, nº 1, pp. 89-114.

Sans, J. F. (1998). Sonata y trivialidad en América Latina. *Revista Musical de Venezuela*, nº 37, pp. 137-162.

Sans, J. F., y Lovera, J. R. (2012) *La graciosa sandunga. Cuaderno de piezas de bailes del siglo XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez.* Caracas: Fundación Bigott.

——. (2012). *La graciosa sandunga: cuaderno de piezas de bailes del S. XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez.* Caracas: Fundación Bigott.

Seeger, Ch. (Abril 1958). Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly* 44, nº 2, pp. 184-195.

Vega, C. (Julio-Diciembre 1962). Un códice peruano colonial del siglo XVII. La música en el Perú colonial. *Revista Musical Chilena* 16, nº 81-82, pp. 54-93.

Vera, A. (2020). *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial.* La Habana, Santiago de Chile: Casa de las Américas y Ediciones UC.

LA GESTIÓN DE PARTITURAS PARA ORQUESTA SINFÓNICA

Angélica Rivera Bozón

Buenas tardes, los saludo con mucha alegría en el cierre de este encuentro que ha abierto nuestra perspectiva a la notación musical. Agradezco a la Facultad de Artes de la Universidad Distrital estas interesantes jornadas donde he tenido la posibilidad de escuchar nuevamente a docentes y compañeros de pregrado de mi *alma mater*, de donde soy egresada, y a varios colegas en muy interesantes ponencias.

En estos dos días de encuentro cada uno de los ponentes ha compartido sus experiencias, reflexiones, puntos de vista, análisis, trabajo, composición y, en general, la interacción con las partituras, las cuales son una representación o prescripción gráfica del sonido musical y que, como ampliamente se ha discutido, no son el sonido en sí mismo y sirven como una guía que permita su interpretación.

En cuanto a su presencia física en papel o archivos digitales, una vez una composición existe en forma de partitura, de acuerdo a la naturaleza de ésta, hay diferentes tipos de bibliotecas o archivos musicales encargados de tramitar bien sea su preparación y gestión para ser interpretada o bien su custodia, conservación y puesta al servicio para la investigación.

Tantas y tan variadas son las partituras y los usos de acuerdo a cada contexto en los cuales son requeridas, que existe la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música, Archivos y Centros de Documentación Musical (IAML es su sigla en inglés), que es una asociación de profesionales que se agrupan mundialmente de acuerdo a

sus labores. Las ramas a las cuales sus asociados pueden pertenecer son:[1]

1. Archivos y centros de documentación musical: compositores individuales y entidades que custodian repertorio de compositores y documentación adicional, como afiches, registros sonoros, hojas de vida, programas de mano, grabaciones de campo, etc.
2. Bibliotecas en instituciones que enseñan música: literatura musical, métodos, vínculo entre la academia y las colecciones.
3. Bibliotecas públicas: bibliotecas nacionales que custodian el patrimonio de diversos países y comparten sus retos y puntos de vista sobre almacenamiento, conservación, comunicación electrónica y escaneo, entre otros.
4. Bibliotecas para investigación: comunicación entre la documentación y manejo de partituras y materiales sonoros y audiovisuales en las bibliotecas y su relación con los usuarios para investigación, ediciones y cooperación con las colecciones.
5. Bibliotecas orquestales y de radiodifusión: música de uso para orquestas, bandas, ballet, ópera y demás ensambles interpretativos.

Hoy comparto con ustedes algunas de mis experiencias con la notación y grafía musical, a través de la labor que he desarrollado los últimos 12 años como bibliotecaria orquestal, inicialmente en la Fundación Nacional Batuta, luego en la Filarmónica Joven de Colombia, posteriormente en la Orquesta Filarmónica de Bogotá y, desde hace tres años, en la Orquesta Filarmónica de Santiago de Chile – Teatro Municipal de Santiago.

Desde mi experiencia, entre más intérpretes hay en un ensamble –sea coro, banda u orquesta, por ejemplo–, mayor es el nivel de

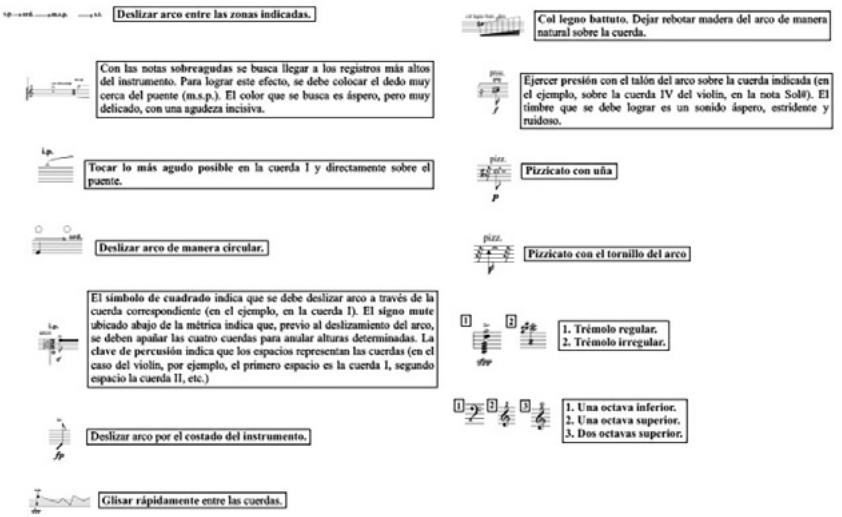
1. Para información acerca de IAML, visitar su página web: https://www.iaml.info/iaml-structure-and-activities

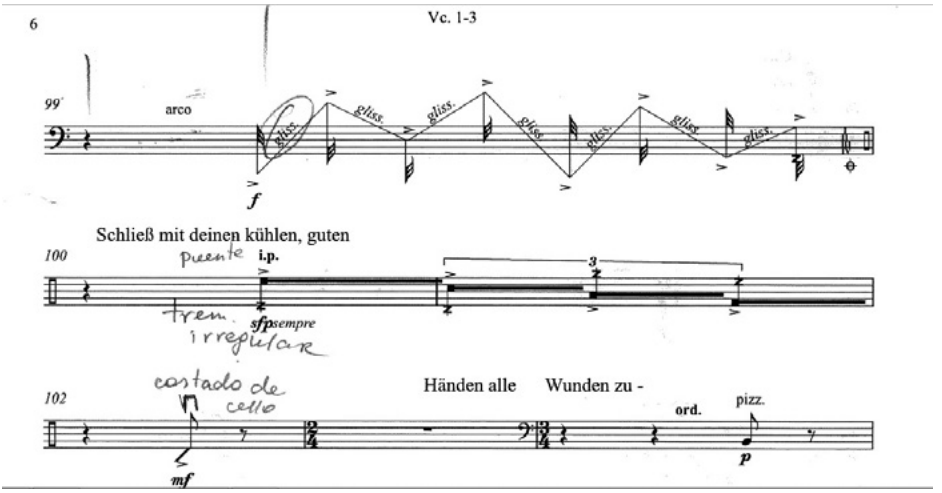
especificidad que requiere la grafía musical para lograr acuerdos interpretativos que faciliten la expresión musical y la transmisión artística del contenido.

Así mismo entre más especializadas son las prácticas de quien interpreta, también requiere mayor nivel de atención el tratamiento del contenido mismo de las obras musicales. Desde ayer hemos visto en esta última categoría una pléyade de ejemplos a este respecto, entre éstos el canto gregoriano, la tradición oral en la interpretación del GuQin, las partituras gráficas, la notación de las figuras geométricas, entre otras formas de reflejar, conservar, registrar, guiar al sonido musical.

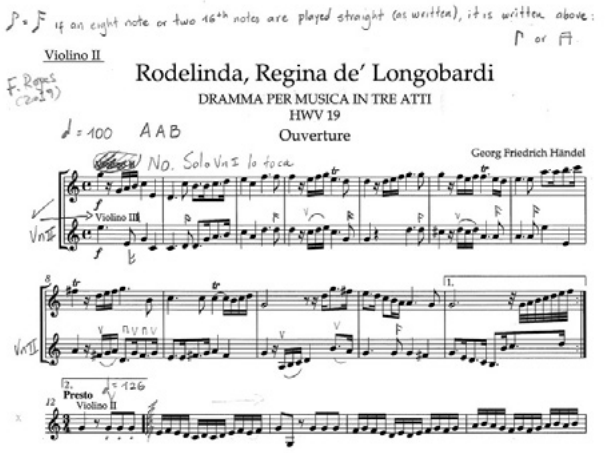
En la gestión de repertorio para orquesta sinfónica hay una inflexión entre una gran cantidad de músicos, un altísimo nivel de especificidad, un público también muy especializado y una exigencia de manejo de tiempo abrumadora.

He preparado obras con grafías contemporáneas que requieren un mapa de interpretación porque en la notación de las partituras occidentales los compositores no han encontrado elementos para expresar su propuesta artística. Por ejemplo, el año pasado tuvimos como estreno absoluto *Cantos a la noche*, de Diego González.

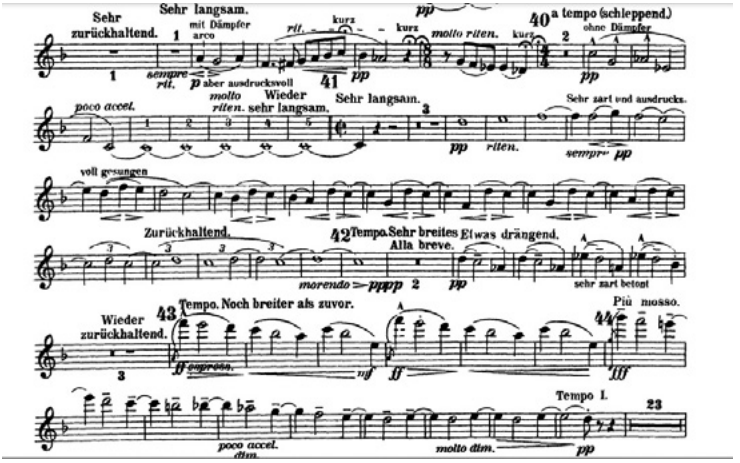




En la ópera *Rodelinda, reina de Lombardía*, de Haendel, he preparado partes con un altísimo nivel de anotaciones realizadas en el Archivo Musical, como se denomina mi unidad de información en Chile, debido a los estándares internacionales de la forma correcta de interpretar el barroco y la claridad del director en cuanto a su concepto de lo que quiere transmitir a la audiencia.

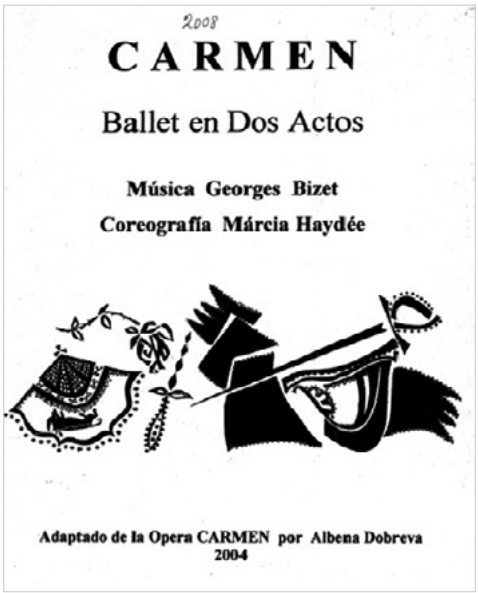


Encontramos, también, muchas partituras con notación occidental con variantes, como las ultraespecíficas de Mahler, por ejemplo, en las que está anotada cada indicación de cómo debería sonar prácticamente compás por compás.



Así mismo, arreglos y obras para las orquestas en las cuales he servido, como las versiones sinfónicas de Aterciopelados o el ballet *Carmen* en arreglo exclusivo para el Ballet de Santiago, obras ganadoras de concursos sinfónicos que resultan ejemplares únicos por quedar en custodia de la institución que entrega el premio al compositor y su estreno, entre otros ejemplos.

La labor de bibliotecaria orquestal que desempeño es un puente entre la capacidad de elegir el sonido que busca el director en cada compás, la obra musical compuesta, la propuesta del editor y los arcos que propone el concertino. Todos estos elementos y variables sumados, ayudan a llegar al primer ensayo con una clara idea de la propuesta artística y de sonido y ofrecer música con sello propio al público. La preparación de cada parte instrumental es muy importante para que realmente el director y los intérpretes puedan llegar a hacer música directamente a los ensayos, no solamente a leer, escribir arcos o digitaciones y ponerse de acuerdo. Esas decisiones se toman previamente y son concertadas.



El bibliotecario orquestal debe gestionar de manera acertada:

1. La compra, el alquiler y la cotización de las partituras y la gestión de los derechos de autor que permiten interpretar una obra al público.
2. La preparación con calidad y oportunidad para que cada músico tenga disponible a tiempo su parte de manera legible, con toda la información de manera correcta, en el tamaño adecuado.
3. La gestión de todos los pormenores que corresponde a la música en vivo: lecturas, cambios de hoja, músicos que se enfrentan al virus pandémico y no pueden traer su música impresa o transposiciones de última hora, entre otros imprevistos.
4. El escaneo y custodia de manera organizada y trazable de la música impresa, una vez ha sido terminada la última función.

Por tanto, la labor del bibliotecario es desconocida, con mucha responsabilidad y principalmente es un trabajo en el que soy embajadora de nuestra universidad, ahora en Chile, que requiere la vocación de ser músico al servicio de los colegas y entender, desde el interior de la profesión, la satisfacción de sus necesidades artísticas.

Termino compartiendo con ustedes una reflexión acerca de la importancia de la academia en cada uno de sus egresados. Yo encontré mi vocación en la Universidad Distrital, Facultad de Artes ASAB, siendo monitora de investigación, en el Centro de Documentación para las Artes Gabriel Esquinas, liderado por la maestra Gloria Millán, quién, a través de los procesos de conservación, catalogación e investigación, realizó la labor formativa que me ha dado herramientas para asumir de una manera profesional mis virtudes y aportar a la sociedad nuestro objetivo común como artistas: llevar belleza y reflexión a este mundo convulsionado, en mi vivencia particular, a través de la notación y la grafía musical.

ENTRE EL ESMERO Y LA TRADICIÓN: EL ESPEJISMO DE LA ILUSIÓN TEXTUALISTA EN LA NOTACIÓN MUSICAL

Federico García De Castro

Hay un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín de Hipona –libro VI, capítulo 6– que, aunque es una anécdota relativamente menor respecto de la monumental importancia filosófica, teológica e histórica del libro, ha fascinado a los historiadores modernos por la manera en que interpela nociones muy arraigadas sobre la lectura y la escritura, y su relación con la obra. Se trata del momento del peregrinaje de Agustín a Milán, donde se iba a entrevistar con el famosísimo San Ambrosio. Dice Agustín:

> *Cuando él leía, recorrían las páginas los ojos y el corazón interiorizaba el sentido, pero la voz y la lengua descansaban.*

Es decir: el gran Ambrosio leía en silencio. *Muchas veces le vimos leer así en silencio y jamás de otra manera*. Tan curioso le resulta a Agustín ver a alguien leyendo sin producir sonido alguno, ni siquiera en voz baja, que toma nota y deja constancia. Incluso especula:

> *Tal vez se guardaba temiendo que un oyente lo obligase a explicar o discutir… acaso también cuidar su voz pudiera ser el motivo de que leyese en silencio. Mas fuese cual fuese la intención, seguramente era buena.*

Este pasaje y otros testimonios de la antigüedad hicieron cundir en la primera parte del siglo XX el consenso de que antes del Medioevo la lectura consistía en la ejecución sonora del texto escrito, excepto para algunos individuos especialmente diestros (como Ambrosio). Esta conclusión ha sido cuestionada en las últimas décadas,

y en su versión fuerte –que propone que los antiguos eran directamente incapaces de leer en silencio– está virtualmente desmentida. Pero aún los críticos reconocen que la lectura en voz alta era común –incluso lo común–, hasta el punto de que para el Romano común *leggere* parece haber significado la ejecución sonora del texto.

El debate tiene muchas aristas y sigue abierto (McCutcheon, 2015). La pregunta que sobrevive, dado que la lectura en silencio y la lectura a viva voz no son mutuamente excluyentes, es **qué tanto** los antiguos leían de una manera u otra. Y en cierto sentido, para qué leían, qué vectores sociológicos (prestigio, clase, función, hábito) estaban en juego.

En todo caso, algunas cosas quedan claras. En la Antigüedad, por ejemplo, la puntuación siempre fue muy sencilla (anacrónísticamente diríamos: deficiente) y en todo caso nunca se estandarizó. Incluso el espacio que separa las palabras es una invención muy tardía. Lo que eventualmente se desarrolló como un sistema de espacios, puntos y rayas oblicuas con funciones específicas en la práctica de la lectoescritura tiene su origen en herramientas didácticas para su **enseñanza**, que el aprendiz desechaba como desecha hoy las rueditas auxiliares el que aprende a montar en bicicleta. El prestigio del lector –que era eminentemente un orador– estaba en la buena lectura oral; la lectura silenciosa era apenas un paso en la educación del *vir eloquentissimus*.

Para nosotros, miembros de una sociedad alfabetizada moderna, esto resulta bastante extraño. Es revelador constatar que, hasta hace relativamente poco, el texto escrito, al que nosotros conferimos un estatus ontológico completo –el texto *es* la novela, el periódico, el artículo, etc.–, era sólo una herramienta para la reproducción sonora. Y lo era, más aún, no por una incapacidad o una deficiencia del sistema de notación, sino como parte de una concepción completamente distinta de lo que son la obra, la escritura y la relación entre ambas.

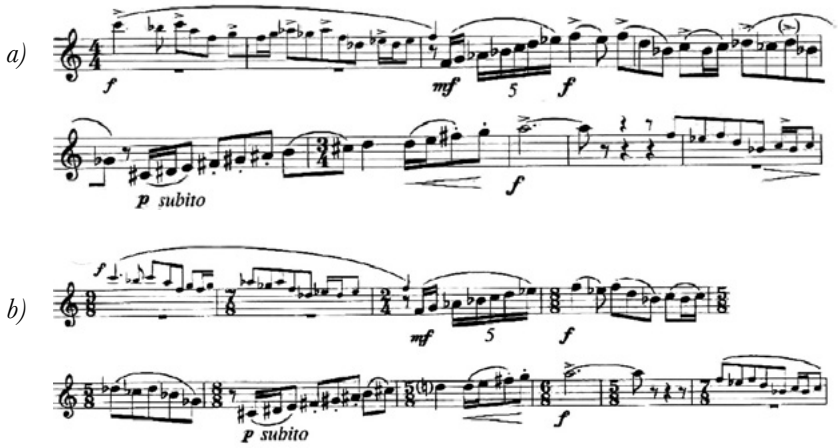
Por supuesto que esto resulta especialmente sugerente al contemplar el hecho notacional en la práctica de la música. Aquí sí que, sin duda (?), el texto es una herramienta para la reproducción sonora. Aún hoy, y aún entre profesionales, nada de raro tiene que al-

guien se sorprenda y se admire, como Agustín, respecto del que lee una partitura sin hacerla sonar. En música sigue siendo cierto que **leer** significa **hacer sonar.**

Como sostengo a continuación, sin embargo, en las últimas décadas la notación musical ha sufrido una mutación, que es en últimas una extensión por analogía de la identificación ontológica que nuestra sociedad alfabetizada hace entre una obra y su texto escrito. Esta extensión de lo que llamo "la ilusión textualista" (que como el testimonio de Agustín nos recuerda, y en algunas páginas también el de Saussure, es una idiosincrasia muy particular de la sociedad moderna) ha sido un fenómeno bastante silencioso, pero que tiene profundas consecuencias a lo largo de la práctica musical contemporánea.

LA ILUSIÓN TEXTUALISTA
"Así no suena la música"

En *Materials and techniques of post-tonal music*, Stephan Kostka y Mathew Santa señalan una diferencia interesante entre la notación de la primera y la segunda ediciones de la *Sonata para trompeta y piano* de Robert Kennan (Ejemplo 1).



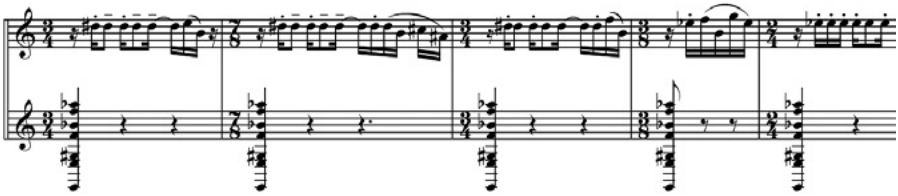
Ejemplo 1. Un pasaje de Robert Kennan en ediciones de 1956 (*a*) **y 1986** (*b*)

Como se ve, la música es exactamente igual en las dos versiones, pero lo que en la edición original aparece en $^{4}_{4}$ y $^{3}_{4}$, en la segunda es una seguidilla de métricas cambiantes, $^{9}_{8}$, $^{7}_{8}$, $^{2}_{4}$, $^{8}_{8}$, $^{5}_{8}$, $^{8}_{8}$, $^{5}_{8}$, $^{6}_{8}$, $^{5}_{8}$, $^{7}_{8}$, escogidas para reflejar más directamente el contorno rítmico de las frases.

Lo notable del ejemplo es que documenta todo un cambio de actitud respecto de la notación y su relación con el hecho sonoro. ¿Qué pasó entre 1956 y 1986? Kostka y Santa interpretan que en 1986 *los músicos estaban ya tan acostumbrados a las métricas no tradicionales que a Kennan le pareció* seguro renotar la sonata con las métricas mixtas del Ejemplo *1b* (Kostka y Santa, 2018, p. 45, itálicas mías). El testimonio muestra que no se trata, ni para el compositor ni para los autores, de dos opciones **neutras**, igualmente posibles o completamente alternativas, sino que una de las dos es **la que es deseable**. En retrospectiva, la notación original en $^{4}_{4}$ y $^{3}_{4}$ representaba una concesión, necesaria sólo por las circunstancias –ya por fortuna superadas– de un medio musical en 1956 que no se sentía cómodo con las métricas cambiantes. Es un cambio de concepción con una direccionalidad histórica muy bien definida valorativamente.

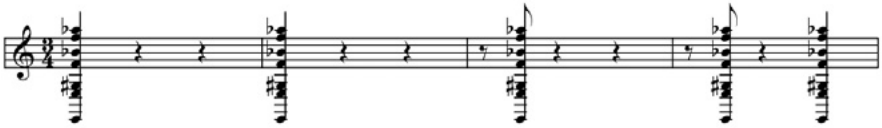
Este cambio, ocurrido por lo visto en algún momento del tercer cuarto del siglo XX,[1] parece estar perfectamente consumado en nuestros días. La mezcla de métricas y el uso frecuente de métricas asimétricas en las partituras del siglo XXI no sólo es lugar común, sino que rara vez el compositor pone en duda que esa sea la manera **correcta**, o por lo menos **ideal**, de aproximarse a la grafía musical –aún por encima de consideraciones prácticas–. Como ilustración examinemos los compases iniciales de una pieza de 2009 de la compositora estadounidense Kerrith Livengood, que aparecen en el Ejemplo 2.

1. El lector pensará sin duda en *La Consagración de la Primavera*, famosa por sus métricas revolucionariamente mixtas, y escrita mucho antes, en 1913. Pero justamente es un ejemplo de cómo este hábito, que hoy es lugar común, era en ese entonces una desviación llamativa. Algo así opera también en la monstruosidad de la notación de lo que (para nosotros, que tenemos la herramienta) es un dosillo en el da capo del scherzo de la *Heróica* de Beethoven.



Ejemplo 2. Compases iniciales (en reducción) de la *Canción de los 144.000*, para oboe, clarinete, fagot, trompeta, arpa, violín y cello, de Kerrith Livengood. La trompeta es solista en este pasaje

Más abajo, el Ejemplo 3 muestra lo que sería el ritmo en una versión hipotética, confeccionada para esta ocasión, que mantiene el $^{3}_{4}$ inicial (en vez de cambiar de métrica de compás a compás). El ritmo resultante es trivial y de ejecución inmediata para cualquiera que haya cursado Solfeo 1, y en ese sentido tiene toda la probabilidad de generar mejores resultados en la ejecución (excepto, claro, para el trompetista, que tendrá que descifrar y practicar su parte en una y otra versión).



Ejemplo 3. El ritmo del acompañamiento del Ejemplo 2, transcrito en $^{3}_{4}$

La opción de notar el pasaje en $^{3}_{4}$, sin embargo, se estrella hoy con una objeción tan inmediata como natural: es que sencillamente "así no suena la música". La divergencia entre el ritmo de la pieza y el hipotético $^{3}_{4}$ es tan chocante que una notación como la del Ejemplo 3 está por fuera de lo concebible, por no decir lo permisible, para el compositor contemporáneo. La objeción del tipo "así no suena la música" tiene hoy poder de veto; la fidelidad a la música, en este caso al contorno rítmico, no es ya simplemente posible, como lo fue para Kennan en 1986, sino directamente imperativa.

LA OBRA Y SU TEXTO

De todo esto que hay que concluir que a la partitura hoy se le asigna una responsabilidad más allá de codificar las alturas y los ritmos. Si se tratara simplemente de eso, la elección de métrica(s) no tendría por qué tener la gravedad que parece tener, ni presentar los dilemas que presenta –al fin y al cabo, el resultado sonoro del ritmo en sí mismo no cambia porque cambie la métrica–.[2] Pero no; de la partitura hoy se espera más: por lo visto, debe representar lo que la música **es**

Esto es una identificación ontológica general entre el texto y la obra, muy a la manera en que el mismo tipo de identificación existe en torno a la literatura, y a la lectoescritura (verbal) en general. Como apuntábamos al principio, en el campo verbal la identificación es plena: una novela **es** su texto. (Claro que hoy en día existe la opción de adquirir un audiolibro, pero –justamente– se entiende que esto es un aditamento, una añadidura especial, independiente y ajena a lo que **sí** es la obra.)[3]

Es evidente que esta **ilusión textualista** tan arraigada en la sociedad moderna alfabetizada, es el paradigma y modelo que, como hemos estado viendo, se ha extendido en las últimas décadas a la notación musical de la música "académica"[4]. Podría decirse incluso

2. La objeción de que la barra y el tiempo fuerte sí influyen –algo así como "psicológicamente"– en la interpretación, es, a falta de evidencia concreta (y en contra de la evidencia circunstancial de siglos de lectoescritura musical), simplemente una reiteración con otros términos de la objeción "así no suena la música".

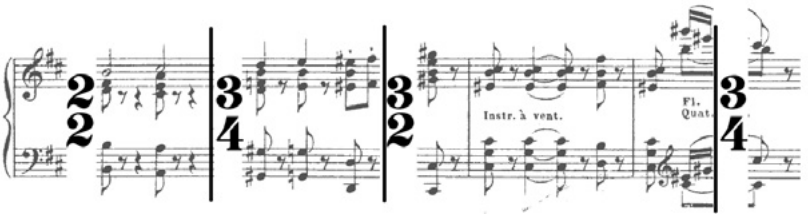
3. Por otro lado, del texto de una obra de teatro, y en general de los guiones escénicos, se entiende que decididamente no es la obra. Es la excepción que confirma la regla. No por nada la novela y, en general, la escritura puramente en prosa, son géneros literarios que tienen lugar sólo en las sociedades modernas, dotadas de imprenta y de alfabetización (pretendidamente) universal.

4. Evidentemente, la ilusión textualista es mucho más tenue por fuera de esta subcultura de la actividad musical, y no es casual que el hecho de ser música **escrita** resulta ser un criterio útil para delimitarla, bastante menos problemático que "erudita", "culta", "de arte", etc. Por supuesto que las músicas comerciales y folklóricas no sólo se pueden escribir, sino que **muy** a menudo se escriben. Pero la notación en

que lo notable es que esto no haya ocurrido antes. La analogía operante es que, tal como una novela es su texto, así mismo resulta casi irresistible concebir que, aún con límites, la partitura puede, tiene la función de *ser* la música.

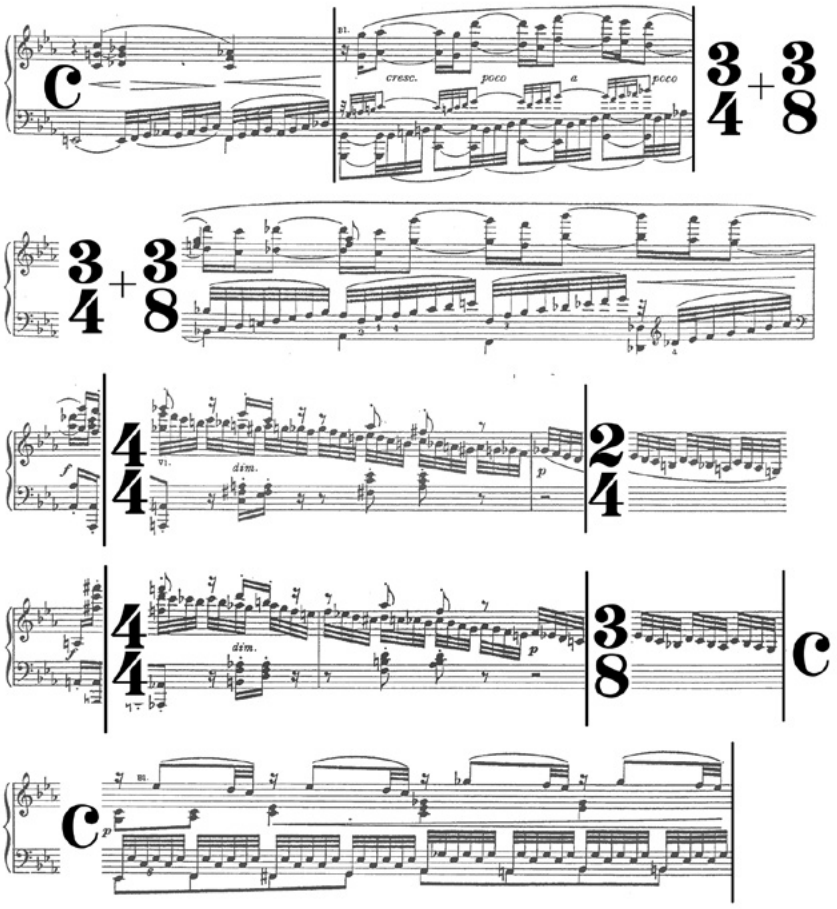
Sólo sobre la base de la ilusión textualista, por ejemplo, tiene sentido hablar de que un $^{3}_{4} + {}^{7}_{8} + {}^{3}_{4} + {}^{3}_{8} + {}^{2}_{4}$ "suena" a algo, y eventualmente percibir y tomar medidas contra una posible divergencia entre la partitura y la música. Y así mismo, ya que se espera y se persigue que la partitura represente lo que la música **es**, resulta natural que, en general, las partituras desde 1950 sean más complejas que las de antes. Al fin y al cabo, la partitura refleja, como alter ego que es, la complejidad de una música que, desde 1950, es ella misma más compleja. ¿Cierto?

LO COMPLEJO Y LO COMPLICADO



Ejemplo 4. Comienzo del *finale* de la *Sinfonía Manfredo* de Tchaikovsky, "corregido" métricamente.

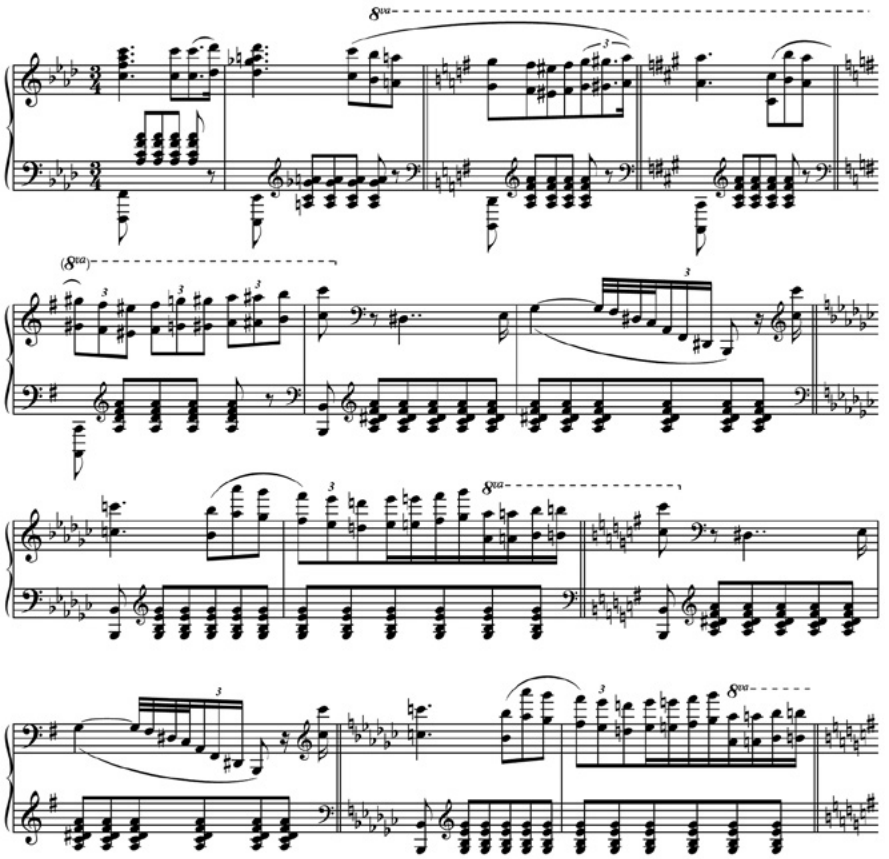
esos contextos tiene una función antes práctica (recordatorio, herramienta de difusión, etc.) que ontológica. En el contexto de la música académica, por el contrario, y aún en los casos de obras parcial o totalmente indeterminadas, la obra *es* la obra escrita. (Hablamos de "la obra", no de la música; no hay aquí una toma de posición respecto de si la música existe antes, durante o después de su escucha efectiva; simplemente se trata de que el producto del compositor –"la obra"– es un producto escrito, la partitura, así como el producto del arquitecto es el plano, no el edificio.) Es en la música académica, por ende, donde la ilusión textualista encuentra su ámbito más favorable… y sus víctimas más vulnerables.



Ejemplo 5. Pasaje (*finale*) de la *Primera Sinfonía* de Brahms, "corregido" métricamente

Pues no tanto. Los Ejemplos 4 y 5 muestran reducciones de un par de fragmentos de Tchaikovsky y de Brahms –dos piezas escritas en el $^{4}_{4}$ de toda la vida–, pero con unas métricas superpuestas que corresponden a "cómo suena la música". (Quien esté familiarizado con partituras de las últimas décadas compartirá la sospecha de que un compositor contemporáneo seguramente habría escrito estos pasajes así, con esas métricas irregulares.)

La presencia de las más variadas hemiolas en la música de la práctica común (estos son sólo dos de una infinidad de ejemplos posibles, que incluyen todos los $2 \times {}^{3}_{4} = {}^{3}_{2}$ del barroco, y de hecho la sonata de Kennan) habla de una época en que el desacuerdo entre lo escrito y lo sonoro no causaban ningún escozor especial. Una época en la que la partitura no tenía la responsabilidad de ser, o mostrar, o representar con la mayor fidelidad, lo que (se supone que) es la música, y en la que especificar la métrica en la partitura habría resultado tan absurdo como especificar las armaduras cada vez que cambia la tonalidad.



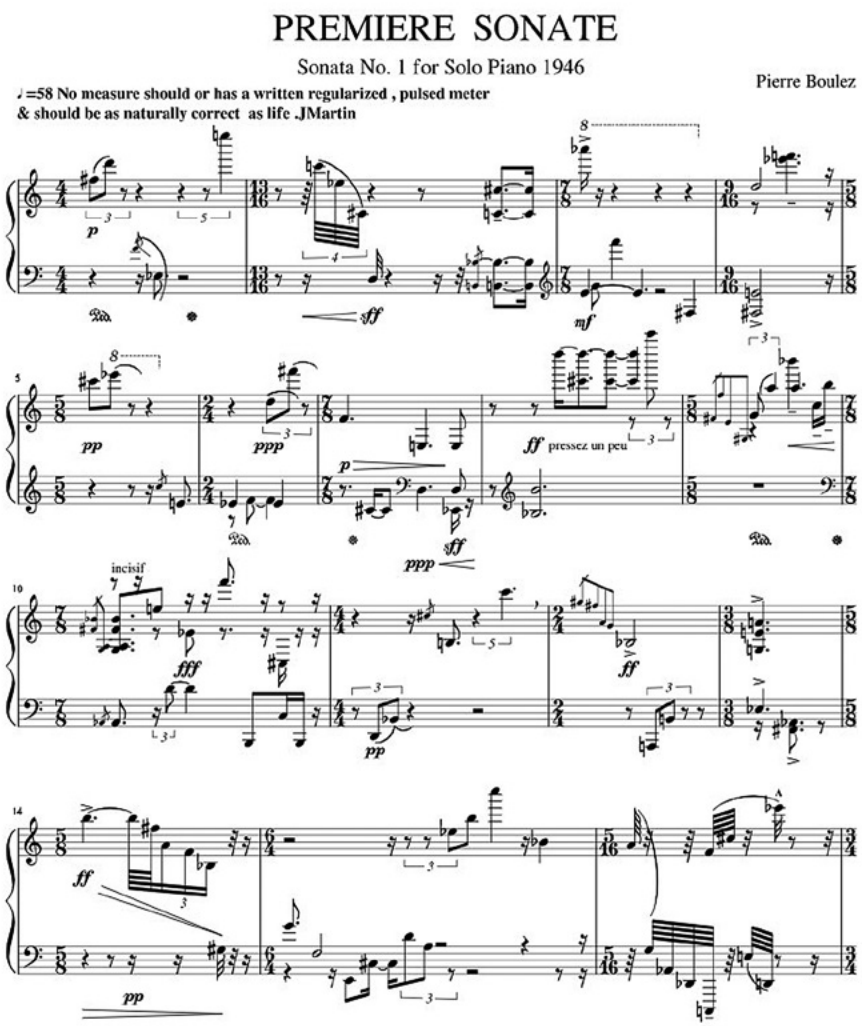
Ejemplo 6. Un pasaje de la *Sonata* de Liszt, con armaduras que reflejan las tonalidades de cada momento.

Véase, por pura curiosidad, el Ejemplo 6: ¿será tal vez una exageración retórica un poco injusta de mi parte? Habría que ver; pero a la luz del Ejemplo 7 –la primera página de una edición moderna, hecha con toda seriedad y esmero (para la venta), de la primera sonata de Boulez–, si mi broma con el ejemplo de Liszt es exagerada lo será por poco: $^{4}_{4} + {}^{13}_{16} + {}^{7}_{8} + {}^{9}_{16} + {}^{5}_{8} + {}^{2}_{4} + \ldots$, cuando resulta que la edición original (y oficial) de la sonata de Boulez, en realidad, con la misma música distribuida de igual manera en los mismos compases… no especifica métrica alguna.

Y bien pensado, ¿por qué iba a tener métrica la sonata? Al fin y al cabo, la pieza la toca un solo intérprete; es decir, no habrá ningún director marcando ninguna métrica. ¿Para qué, entonces, poner una (o muchas) métricas? ¿Qué fin perseguiría, como no fuera el fin textualista de representar, mostrar, especificar lo que la obra **es**?[5]

Cabe notar a este respecto que, aunque quisiéramos, las métricas explícitas no afectan para nada el resultado sonoro: por mucho que intentáramos, no habría manera de lograr que los tiempos fuertes desfasados de las partituras de Tchaikovsky, Brahms, Kennan (primera edición) y Livengood (en la versión en $^{3}_{4}$ del Ejemplo 3) sonaran a contratiempos o síncopas; la orquestación, los contornos melódicos, el contexto –en una palabra, la música– tendrá o no los

5. Histórica (e irónica)mente, la métrica, que conceptualmente tiene su origen último en la notación mensural de los siglos XIV–XVI, es en principio un concepto bastante ontológico, antes que práctico. Las piezas y las canciones "estaban en" una de cuatro *proportiones*, más bien como las piezas de la práctica común "están" en una de doce tonalidades. Aún en el siglo XVIII, el $^{2}_{4}$, por ejemplo, tenía connotaciones que no permitían usarlo en un movimiento que no fuera uno de los ritmos que tradicionalmente se escribía en $^{2}_{4}$, como por ejemplo la giga. Consecuencia de ello son muchos casos de *ritornelli* de conciertos barrocos que a veces empiezan en el primer tiempo, a veces en el tercero. Pero abandonadas esas connotaciones ontológicas, a la métrica no le cabe más que ser una herramienta de comunicación entre director y ensamble. Música escrita sin métrica (aún con compases de longitudes cambiantes) se encuentra a lo largo de la historia, e incluye motetes renacentistas, recitativos de ópera temprana (el bajo continuo, nadie más, sigue a la voz), y la música de Messiaen, con sus valores rítmicos agregados que destruyen –ese es su propósito– todo concepto y percepción de métrica.

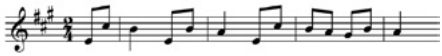


Ejemplo 7. Primera página (previsualización disponible al público) de la edición de musescore.com de la *Primera Sonata* de Boulez

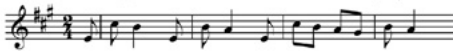
tiempos fuertes y débiles que tenga, con total independencia de los caprichos métricos de la pluma.[6]

Antes de proseguir con un examen crítico de la ilusión textualista que, como se verá, es un espejismo aún en el contexto del lenguaje verbal, quiero anotar que si más arriba he escogido la *Canción de los 144.000* de Livengood (pieza que comisioné y estrené como director de Alia Musica Pittsburgh), es sólo por su especial valor artístico como composición. Como ilustración de la ilusión textualista, es sólo uno de innumerables ejemplos provenientes de mi práctica como director y promotor de música contemporánea (2006–2021), que en conjunto me permiten dar testimonio de que el fenómeno es extendido y general. De hecho, hasta ahora me he centrado en el problema de la métrica, pero sólo porque es esa área la que ofrece los ejemplos más claros e inmediatos. Pero los efectos de la ilusión textualista rebasan el problema puntual de la métrica y se perciben en la notación de los tempos, las alturas, el detalle rítmico, las dinámicas, etc. Por otro lado, el fenómeno no se limita tampoco a la composición o la notación de partituras contemporáneas, sino que, como se verá, se inmiscuye en nuestra actitud general hacia el hecho notacional, en nuestras variadas funciones de intérpretes, pedagogos, musicólogos y hasta críticos culturales –por ejemplo en las denuncias que hemos venido acumulando desde hace un tiempo a la tradición notacional "occidental" (curiosamente reivindicada como tal por… Occidente), que, se entera uno, es prescriptiva y patriarcal en su manera de dar órdenes, impone obstáculos a la creatividad del músico, etc.–.

6. Una anécdota interesante que prueba el punto: alguna vez, en un paseo familiar durante mi adolescencia, alguien llevó el cassette de la Sinfonía en La Mar de Piero. Como, por supuesto, después de un rato todos teníamos la melodía pegada en la cabeza, uno de mis tíos la silbó. Pero la silbó, por pura coincidencia, con una corchea de desfase respecto de la versión que yo tenía en mi cabeza. El resultado, tan increíble como innegable, fue que aún cuando él silbó



con toda la intencionalidad rítmica (esa intencionalidad rítmica), yo oí, por la fuerza de mi propio contexto interno



EL ESPEJISMO

La ortografía

Si la ilusión textualista en la notación musical es una extensión del paradigma de la lectoescritura verbal, éste último es a su vez una extensión de otra ilusión, más básica y poderosa aún: la identificación absoluta que (para nosotros) hay entre cada palabra y su grafía. Igual disonancia nos generaría oír a alguien decir "croissant" que ver a alguien escribir "cruasán". "Hacemos" es con hache y con ce, –a secas, no porque "asemos" sea o no otra palabra–. Es una ilusión "literalista": la ilusión textualista al nivel de las letras.

Es fácil darse cuenta de que esto también es un espejismo moderno. Sólo en una pequeñísima parte de la historia y la geografía humanas ha tenido la palabra grafía alguna, y más ínfima aún es la parte de la historia en que la palabra ha tenido **una y sólo una** grafía. Por otro lado, desde el punto de vista lógico la ortografía está condenada por su naturaleza misma a ser irrelevante a fines prácticos. Al fin y al cabo, para que haya una manera "correcta" de escribir algo tiene que haber primero dos o más maneras posibles de escribirlo. En caso contrario (por ejemplo, en la situación alfabética ideal, en que cada letra corresponde sistemáticamente a cada sonido y donde habría sólo una manera de escribir cada palabra), podría haber errores de transcripción, pero no de ortografía. Sólo cuando hay diversas grafías posibles para el mismo sonido/palabra puede existir la ortografía.

Pero la existencia de grafías alternativas, en sí misma, tampoco es suficiente para que exista la ortografía. Si la escritura fuera simplemente una herramienta de transcripción, todas aquellas grafías alternativas, todas transcribiendo el mismo sonido, serían igualmente aceptables. Se necesitan criterios extra-lingüísticos, ajenos a la pura utilidad comunicativa, para decretar que algunas grafías son correctas o incorrectas.[7]

7. Se propone frecuentemente el argumento de que, en ausencia de ortografía –hablando siempre en la fonología del castellano latinoamericano, andaluz en origen–, "casar" se confundiría con "cazar". Pero el hecho es que "casar" y "cazar" **sí** se

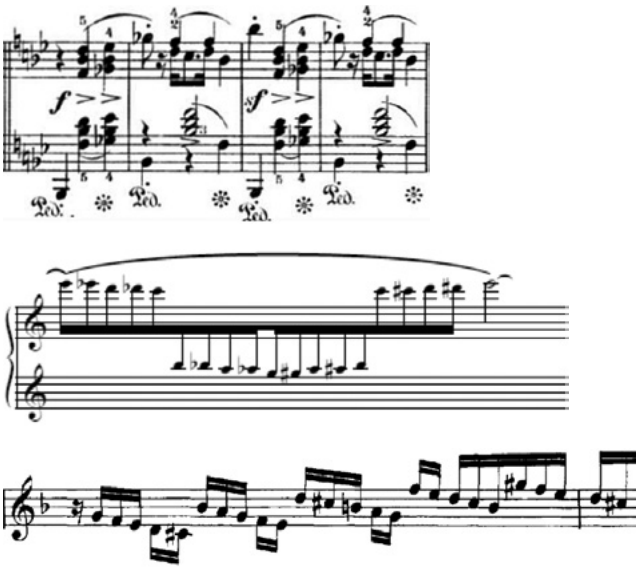
Eso es la ortografía: un imperativo **moral** y, como todos ellos, en últimas un instrumento de marcación de clase.

En música hay varias ilustraciones de un estado de cosas pre-ortográfico: excepto por el contexto muy definido de la tonalidad diatónica, no tenemos en general ningún problema con que el mismo sonido se escriba a veces re♯ y a veces mi♭, incluso en la misma frase, incluso al mismo tiempo.[8] Pero aún en el campo del lenguaje, el estado pre-ortográfico también es el estado natural: sólo las lenguas clásicas, obviamente muy minoritarias, desarrollaron jamás una ortografía madura. Por ejemplo, los textos en las lenguas romances tempranas, cuando ni las lenguas ni mucho menos sus grafías se habían estandarizado/anquilosado, abundan en ejemplos de grafías alternativas. Particularmente interesante en el romance ibérico es *El Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (siglo XIV), que además de poesía en romance tiene comentarios en prosa llenos de citas en latín. El Arcipreste es flexible en su escritura del romance ("sin" y "syn" ¡en la misma estrofa!); pero su ortografía latina es impecable. Esto muestra que la ilusión textualista (en este caso literalista) no es ni mucho menos un atributo constitutivo de la personalidad o de la cultura, que o se verifica o no en la identidad de cada individuo o cada sociedad. La ilusión textualista es accesoria, no menos una elección que la de una muda de ropas…

La sociedad alfabetizada moderna ha elegido vestir el traje textualista a tal nivel de compromiso moral que le parece un hecho universal y necesario de la naturaleza; la elección misma le resulta invisible. Es irónico y diciente, por tanto, que de su propio seno ha

confunden (**sí** suenan igual). La ambigüedad está en la lengua, no en la escritura. Si pequeñas ambigüedades de este tipo fueran tan peligrosas para la comunicación como nos hacen temer, entonces sencillamente no podríamos hablar… En todo caso, darle autoridad alguna a la grafía en estas cuestiones es conferirle un estatus ontológico. Esto es la ilusión textualista.

8. Se dirá que antes del temperamento igual esto no se verifica. Pero justamente: antes del temperamento igual re♯ y mi♭ no son el mismo sonido. El error es de transcripción, no de ortografía. De nuevo: recuérdese que la primacía la tiene el sonido, no la grafía.



Ejemplo 8. Pasajes con faltas ortográficas: *Mazurka en si*, Op. 33, No. 4 (Chopin); *Rendering* (García De Castro); *Fantasía cromática en re*, BWV 903 (Bach)

renacido recientemente la alternativa: los necios usos del alfabeto, mucho más amplios tanto en expresividad como en utilidad práctica, de los textos rápidos de WhatsApp, Facebook, SMS, etc.

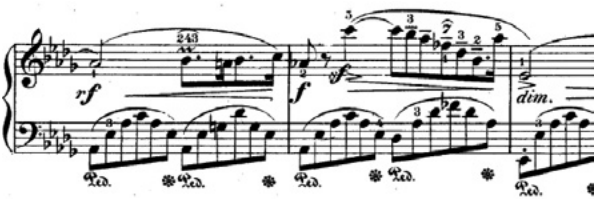
También la notación musical ha contado siempre con sus propios usos necios. En el Ejemplo 8 se recogen un par de pasajes que contienen lo que serían errores ortográficos que condenarían a cualquier estudiante de conservatorio a período de prueba. Se deja como ejercicio para el lector curioso hacer las correcciones del caso y sopesar las virtudes de las alternativas ortográficas. Eso sí, se advierte que en algunos casos puede resultar difícil identificar siquiera las faltas –testimonio de *a*) la irrelevancia de las reglas ortográficas,[9] y *b*) la re-

9. Decir que las reglas ortográficas son irrelevantes no significa que la elección de una u otra opción gráfica sea en sí misma irrelevante. Por supuesto que hay opciones buenas (con frecuencia una sola) y opciones malas. Pero el criterio no son las reglas del catequismo ortográfico, sino – quién sabe, algo como– la claridad, la inmediatez, la practicalidad mecánica, incluso la expresividad, etc. No es fácil articu-

lativa flexibilidad que aún tiene la mente musical en este respecto–. (Una ayuda: en la mazurka de Chopin, la música está claramente en mi♭, no en el curioso si♭ de la armadura; pero esta no es la falta ortográfica. Por otro lado, el pasaje de Bach está en 44.)

Los estragos textualistas del computador

Hay un ejemplo, sin embargo, que vale la pena desarrollar en mayor detalle: el sietillo de la fantasía impromptu de Chopin (Ejemplo 9). Como es fácil de comprobar haciendo que lo lea un computador, nadie jamás ha tocado ese sietillo "correctamente". En ese sentido, ningún pianista toca lo que está escrito. (De hecho, es dado dudar de que haya alguien que lo haya tocado dos veces de la misma manera, excepto por casualidad y, en todo caso, por pura memoria muscular.)

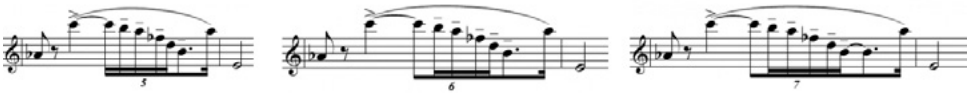


Ejemplo 9. Un sietillo de la *Fantasía Impromptu* de Chopin

Desde el punto de vista de la ilusión textualista/literalista/ortográfica, tendríamos que concluir que el sietillo está mal escrito: si fuera un dictado, Chopin (que sin duda tampoco tocó un sietillo cuando lo improvisó) habría reprobado. Entonces, procedamos a corregir: en primer lugar, la corchea con puntillo resulta muy corta. Ese si♭ tiene que venir antes, y por lo tanto el arpegio descendien-

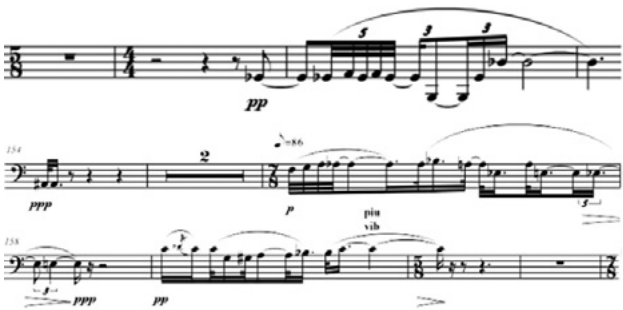
lar estos criterios en un sistema consistente: las reglas ortográficas son, justamente, intentos incompletos en este sentido, y como tal pueden tener gran valor didáctico (como la puntuación tenía en la Antigüedad, v. la página). La ilusión textualista, sin embargo, eleva esas reglas a la categoría de imperativo moral o de ley universal: eso es lo irrelevante.

te debe estar más cargado a la izquierda. ¿Un quintillo, tal vez? No del todo: también parece claro que la suspensión sobre el do debe ser más larga. ¿Seisillo? Se acerca, pero, a todas estas, el si♭ que nos esforzamos en alargar cae exactamente en una de las corcheas del acompañamiento. Evidentemente esto es inaceptable: habrá que anticiparlo un poco más…



Ejemplo 10. Pasos sucesivos en la búsqueda de una transcripción "correcta" del sietillo del Ejemplo 9

Y así, de nunca acabar. Además de imposible, el ejercicio es por supuesto innecesario: sea por tradición oral, sea por simple musicalidad, el sietillo como está escrito logra producir en el pianista el resultado que se desea. Pero como en el caso igualmente absurdo y pedante del Ejemplo 6, esta ilustración dista mucho de ser sólo una exageración retórica: las partituras contemporáneas están llenas de construcciones parecidas (Ejemplo 11).



Ejemplo 11. Casos de ultracorrección textualista en partituras de la vida real

Es verdad que el serialismo (que no es contemporáneo, por cierto) producía ritmos y construcciones de niveles parecidos de hi-

perespecificidad. Pero lo que está en juego aquí es el advenimiento del *software* de notación musical. Sin excepción significativa que yo conozca, la concepción fundamental de todos los programas de notación musical es acrítica y exclusivamente textualista.[10] Son los programas los que exigen que les contemos qué métrica usar; son los programas los que **tocan lo que verdaderamente está escrito** (tempos, dinámicas, ritmos y demás). Y son los programas los que ponen de manifiesto la divergencia que acecha entre el texto y el contenido. Presas de una cultura textualista, ante esas divergencias los compositores sentimos la necesidad casi existencial de corregir el mal dictado que –evidentemente– nuestra musicalidad sugiere en un principio.

La magnitud de la ilusión la revela la experiencia de arreglar y reorquestar piezas del repertorio universal (en mi caso, por ejemplo, para una orquesta de niños y principiantes). No hay pieza que resista el *playback* de un computador. El vals, resulta ser (aunque esto se ha sabido siempre), es un tres cuartos cojo, en el que el segundo tiempo es más largo; el *Trepak* de *Cascanueces* no es corchea-dos semicorcheas, sino más bien un quintillo de corchea con punto y dos semicorcheas (o algo así, esa opción se acerca pero tampoco es del todo satisfactoria).

HACIA UNA ALTERNATIVA

La reversión de Saussure

En esas tareas se da cuenta uno hasta qué punto la notación musical es defectuosa… hasta que se da cuenta uno de que lo defectuoso en realidad es el reflejo, arraigado por cuenta de nuestra sociedad textualista, de juzgar a partir de cómo (se supone que) suena lo que uno escribe. Es ese reflejo el que es un error técnico, como veremos a continuación. Lo relevante, más bien, aún en el campo de la lectoescritura verbal, es **cómo se escribe lo que suena**.

10. Se podría decir que es difícil concebir un programa que no sea textualista… Puede ser. Pero bueno, esa sería la misión de los programadores, ¿no?

Por ejemplo, es de conocimiento general que en francés "oi" se lee "ua", en alemán "eu" se lee "oi", y que "zz" en italiano se lee "ts". Pero todo esto es poner el caballo detrás del carro. En palabras de Saussure, el padre de la semiología y revolucionario de la lingüística a principios del siglo XX:

> *Para explicar tal extravagancia [que "oi" se pronuncie "ua"] se dice que se trata de una pronunciación excepcional de la o y de la i. Esto es falso. En realidad es "ua" lo que se escribe "oi".* (Saussure, 2005 [1913], Introducción, capítulo 6, §5)

El análogo musical más directo es el *swing* del jazz, en el que las corcheas, como aprende el estudiante de conservatorio, se leen atresilladas. Parafraseando a Saussure (y como intuyen y atestiguan los propios jazzistas), habría que decir: "esto es falso; en realidad es el tresillo lo que se escribe con corcheas". Como ocurre con las métricas cruzadas de la música contemporánea, no hay nada nuevo en esto del *swing*: exactamente lo mismo ocurre con los ritmos punteados del barroco francés. Como tampoco hay nada nuevo en los relativamente recientes consensos de la llamada "interpretación histórica" en torno al *rubato* en el siglo XVIII, según los cuales la melodía en el primer violín, o en la mano derecha del pianista, etc., tenía una flexibilidad rítmica respecto de un acompañamiento más estricto (Blake, 1988).[11] En otras palabras: Frank Sinatra básico. Así sonó siempre la música, y eso es lo que siempre se escribió, con ritmos cuadrados y sin *rubato*.

11. Otra anécdota propia: bajo el influjo de la ilusión textualista, y de la sabiduría convencional sobre el clasicismo, en la quinta de las *Variaciones Heróica* de Beethoven yo me sentí siempre muy mal de no poder refrenar el impulso de convertir los grupos de cuatro semicorcheas en un quintillo. Yo me declaraba (y me declaro) listo para afirmar que Beethoven una de dos: o tocaba un quintillo que no podía escribir (la herramienta no estaba disponible, hasta que él mismo rompió el molde en la *Appassionata*), o –si tocaba semicorcheas– tocaba la pieza mal. Fue en una conversación con un violinista "histórico" francés, cuyo nombre desafortunadamente no recuerdo, que me enteré de que, más bien, lo incorrecto sería resistir el impulso y forzar las semicorcheas.

Todo esto ayuda a entender de otra manera el sietillo de Chopin (Ejemplo 9). Como decíamos, es irrelevante cómo lo toque un computador; ahora entendemos que la pregunta no es cómo se toca el sietillo, sino como se escribe el floreo. Y la respuesta es que se escribe como lo escribió Chopin: con una notación puramente impresionista que da perfecta cuenta de lo que uno toca –una figura fuera de tempo, que empieza después del pulso, bastante rápido y dirigido a una nota especial, que será más larga y echappée después con un la♭–.

La tradición oral

Pensado desde la reversión saussuriana, entonces, el sietillo de Chopin está bien escrito. En cualquier caso, lo que se verifica es que el sietillo sí logra su cometido de "extraer" del pianista la figura que se desea. Ya sugeríamos más arriba que lo logra por tradición oral y por musicalidad, y hay quien anotará que, justamente, como la larga y nutrida tradición oral de la pieza viene a suplir las deficiencias de la notación, el ejemplo es un caso especial que poco dice sobre la deficiencia o no de la escritura escogida por Chopin. A mi modo de ver, esto es también una falacia que resulta de la ilusión textualista.

El esfuerzo de dejar de lado la ilusión textualista implica, como hemos visto, aceptar que *a*) la grafía es una herramienta para la reproducción sonora; *b*) lo relevante no es cómo suena lo que se escribe, sino al revés; y *c*) el estatus ontológico de una obra está en su existencia sonora, no en su transcripción gráfica. Dentro de este modelo, la tradición oral (y la "musicalidad", en tanto proyección individual de una tradición común) no puede ser una circunstancia externa a la transmisión de las piezas, sino *el objeto mismo de esa transmisión*. ¿No es, efectivamente, una tradición eminentemente oral (sonora) lo que se busca transmitir con una partitura?

Interpretar que las notaciones más o menos incompletas del pasado (o el presente) no textualista, que tanto dan por sentado –el *swing* en el jazz o en el barroco francés, el *rubato* en Frank Sinatra y en el clasicismo, el detalle rítmico en los floreos románticos, la psicología del tiempo fuerte en las hemiolas– pueden **darse el lujo** de ha-

cerlo porque tiene el apoyo de una tradición oral que viene a aliviar esas deficiencias… es, de nuevo, poner el caballo detrás del carro. No es la tradición oral la que apoya a la notación; es la notación la que apoya a la tradición oral, que es, o fue siempre, la razón última de la notación. Esto es cierto incluso, o tal vez especialmente, en el caso límite de la composición de nuevas piezas. Cuando el compositor compone una pieza, ¿no está imaginando, deseando, soñando, precisamente, la inauguración de una nueva tradición oral, ojalá larga y duradera?

Tal vez la característica más odiosa de la ilusión textualista es un dejo de desconfianza y rechazo hacia la tradición oral. La pretensión de que la grafía es la obra, y de que lo que pase después de la notación es aditamento circunstancial (y responsabilidad de otro), trae consigo una tendencia a prescindir, y eventualmente huir, de la tradición y de la comunidad en general. Algo así es lo que se ve en la notación meticulosa de ritmos, tempos, hemiolas, etc., de los compositores hoy en día: un **desconocimiento**, en ambos sentidos de la palabra, de la manera en que funciona la mente musical (en favor de la lectura abstracta de un computador programado por no-músicos), de la necesidad inevitable de tradición oral propiamente dicha (en el ensayo, en las subsecuentes ejecuciones, etc.) y de la tradición de la música que siempre ha contado con ellas.

El esmero textualista

Pero el mismo dejo de desconfianza se ve en el concepto y el prestigio de las ediciones Urtext, también un producto del siglo XX, y especialmente de su segunda mitad. Más allá de sus bases conceptuales originales (tomadas, justamente, de la filología clásica) y de la eventual altísima utilidad de la información que presentan, hay varias cuestiones de actitud que ningún observador honesto puede negar en torno al Urtext. La urgencia de deshacerse de cualquier artefacto de tradición oral de las piezas así editadas –eso es lo que se ofrecía y se ofrece con cada pieza editada en Urtext: una **purificación**–, en nombre de la putativa intención original del compositor que, sin duda, está documentada en un texto original (un *Urtext*). Es

el fetichismo textualista por excelencia.[12] La selección y codificación de los mordentes, trinos, etc., con la confección de tablas y explicaciones –**explicitaciones**– de cómo tocarlos, por un lado, es el error que Saussure desmentía y, por otro, desvirtúan la naturaleza espontánea de la ejecución, que su propia existencia documenta.

Por supuesto que nadie jamás defendió estas posiciones, sobre todo no en términos tan directos. Pero no puede caber duda de que esas actitudes permean tanto el trabajo de archivo en sí mismo (¿qué sueño más íntimo tiene el archivista que el de encontrar su Santo Grial, el manuscrito perdido y *authoritative* de una nueva pieza vieja, que le permitirá revelarnos a los demás su verdadera naturaleza?), como la actitud general de ninguneo frente a ediciones que no sean Urtext. Un ninguneo, además, que no es sino la otra cara de una relación general, y generalmente nociva, hacia la partitura Urtext: una actitud de respeto y deferencia que genera duda y culpa (no hay otra manera de llamarla) a la hora de preparar una interpretación que se desvíe en el más mínimo detalle de la edición crítica.

12. En las ediciones críticas de literatura, especialmente de literatura moderna, el concepto de una versión acabada que recoge la intención final del autor, es un concepto que con seguridad se verifica en la realidad. La novela, al fin y al cabo, **es** su texto. Pero con respecto a la música –siempre una actividad sonora cuya codificación gráfica no sólo es incompleta, sino que, como se ha arguído, nunca pretendió no serlo–, la cuestión es mucho menos clara. De hecho, si la literatura fuera sonora, tendríamos los mismos problemas. Si Borges tuviera que leer sus cuentos, ¿los leería de la misma manera, con la misma entonación y cadencia, todas las veces? Las diferentes lecturas, ¿no generarían puntuaciones, particiones de párrafos, etc., ligeramente distintos?
Entonces, ¿Bach tocó siempre sus piezas de la misma manera? ¿Y qué tal Vivaldi? ¿Cuál es la versión Ur de las sinfonías de Bruckner, la original o la seguidilla de revisiones? Y las piezas que no tuvieron revisión, ¿son perfectas o sencillamente incompletas?
Leo Treitler señalaba lo arbitrario y con toda probabilidad erróneo de aproximarse con una sensibilidad Urtext al trazado de la historia de la notación musical. La proyección de una "intención original del compositor" al canto llano medieval, y como consecuencia a la función y desarrollo temprano de la notación, es a todas luces absurda. Pero dominó y aún domina los estudios de la notación temprana…

DIAGNÓSTICOS Y ALTERNATIVAS

El lector habrá percibido una crítica constante, a lo largo de estas páginas, a la concepción de la notación en la práctica musical académica de nuestros días. Abundan expresiones como "espejismo", "falacia", "estragos", "nociva" y demás. Pero también se ha hecho referencia, y también negativa, a los recientes ánimos denuncistas que hace un tiempo se dedican a criticar geopolíticamente a la partitura en su tradición "occidental". (Por ejemplo, me abstuve y me abstengo de usar el gentilicio sin las comillas.) ¿Al fin qué?

No es esta la ocasión de entrar de lleno en esos debates y no soy yo el más preparado para dilucidarlos. Pero es importante dedicar algunas palabras a la aparente contradicción. En suma: las críticas contenidas en uno y otro diagnóstico (el de estas páginas y el denuncista) son, efectivamente, muy congruentes. El siguiente, por ejemplo, es parte del resumen (*abstract*) de Burcet, 2017:

> *La epistemología de la notación musical que se interpela aquí como hegemónica es aquella que:*
> *i) limita sus posibilidades al repertorio académico;*
> *ii) advierte sobre su (in)capacidad para registrar otras músicas;*
> *iii) limita y reduce su función a la de un registro;*
> *iv) impulsa el desarrollo de habilidades de lectura especialmente;*
> *v) asume la actividad de leer como decodificar y escribir como codificar con su concomitante pedagogía.*

Esta lista recoge con bastante fidelidad las críticas que he desarrollado en estas páginas: (iii) y (v), por ejemplo, son una interpelación de la falacia textualista, y (iv) denuncia el malentendido que desmiente Saussure. Pero, por otro lado, la referencia esencialista al "repertorio académico" y a las "otras músicas", a mi modo de ver, es posible sólo **habiendo ya adoptado la ilusión textualista**. En este sentido, nótese que mis menciones de más arriba a Frank Sinatra y al jazz no son de ninguna manera puntos menores ni giros retóricos. Reitero, como en la página 11: así sonó siempre la música, y eso es lo que siempre se escribió. La diferenciación del «reperto-

rio académico» a partir de las consecuencias del textualismo es en sí misma sospechosa.

Por otro lado, también a mí me parece nociva la *epistemología de la notación musical* de Burcet, y comparto el lamento de verla *naturalizada […] también en el sentido común* (Burcet, 2017, *abstract*). Pero para mí esto no es una epistemología, ni de la notación ni de nada; es simplemente un error, grave y extendido, pero sólo eso, un error –que, de hecho, se extiende también por fuera del campo de la música y cuyas críticas, tanto lógicas como históricas como geopolíticas, atañen también al alfabeto latino, al HTML y a la ortografía–. Ya entrados en gastos, en el campo de la geopolítica me parece muy riesgoso denunciar los problemas de la ilusión textualista como eurocéntricos y coloniales, en el sentido de que, a mi modo de ver, esto implica una **cesión**: conlleva la sugerencia de que la tradición de la notación (así como la de la música "académica") pertenece, justamente, a Europa y al primer mundo.[13] Máxime cuando, en el campo de la música, lo que se les opone como tradiciones más genuinamente "creativas" y más "autóctonas" son el jazz (*Latin* o no), el rock en español y los ritmos folklóricos que se desarrollaron en Latinoamérica… no antes del siglo XX.

Más arriba recogí tres características de una concepción no textualista de la notación musical:

a. la grafía es una herramienta para la reproducción sonora;
b. lo relevante no es cómo suena lo que se escribe, sino al revés; y
c. el estatus ontológico de una obra está en su existencia sonora, no en su transcripción gráfica.

¿Cómo recoger estas características en una alternativa positiva? Me permito proponer (que volvamos a) entender la partitura como una **invitación a tocar**. En una concepción saludable de la notación musical –puedo atestiguar de primera mano–, una (buena)

13. Varias de las ponencias del presente coloquio, por ejemplo, documentan la riqueza de la tradición de la notación pentagramática, así como de la reflexión en torno a ella en Latinoamérica en el siglo XIX.

partitura jamás dará la sensación de "dar órdenes". Un regulador de crescendo en Chopin, un *sf* en Brahms, no son los decretos de un amo patriarcal, sino la alegría de la contemplación conjunta, compartida, de que la música, como la concibieron ellos, quiere sonar así. Habrá que tener en cuenta su testimonio; pero sabiendo que los errores y los (auto)engaños acechan la labor del compositor. De eso también es documento una partitura.

Para terminar, una nota más directamente relacionada con la pedagogía. Por supuesto que sé, y lamento, que la partitura hoy en día se toma frecuentemente como un código que sólo unos pocos y educados elegidos pueden descifrar, a condición de que adopten una actitud de obediencia escolástica. Como decía Burcet: esta epistemología de la notación «asume la actividad de leer como decodificar […] con su concomitante pedagogía». Más arriba mencioné mi labor como director de una orquesta de niños (2009–14) y puedo dar cuenta de las caritas de terror que las particellas les generaban. En mi lectura de la situación, sin embargo, lo que hay que hacer no es desechar la notación musical, ni siquiera denunciarla. Hay que corregir los estragos de la ilusión textualista, explicándole a los niños que la partitura, lejos de ser un examen, es su "copialina", como decimos en Colombia: es lo que les va a soplar las respuestas.

REFERENCIAS

Blake, C. L. (1988). *Tempo rubato in the eighteenth century* (disertación doctoral). Cornell University.

Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5(1), 129-138.

Kostka, S. y Santa, M. (2018). *Materials and Techniques of Post-tonal Music* (Quinta edición). Routledge.

McCutcheon, R. W. (2015). Silent Reading in Antiquity and the Future History of the Book. *Book History*, 18, 1-32.

Saussure, F. (2005 [1913]). *Curso de lingüística general* (A. S. Charles Bally & A.

Riedlinger, Eds.). Losada.

DEL ESTILÓGRAFO A LOS TIEMPOS DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL. REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS EN LA EDICIÓN DE MÚSICA NOTADA EN COLOMBIA

Juan Carlos Marulanda López

RESUMEN

En las últimas décadas hemos sido testigos de una transformación radical en los procesos de elaboración y edición de partituras, hecho apenas consecuente con los innumerables desarrollos que han tenido lugar en diversos campos de la actividad humana. En nuestro país no hemos sido ajenos a dichos avances. Ello se evidencia en el uso cada vez más frecuente de herramientas informáticas para la elaboración de partituras. En este curso de eventos es posible observar, por parte de diversos actores del sector musical nacional, un interés creciente en la preparación de ediciones musicales con los más diversos propósitos, que van desde lo didáctico hasta lo comercial, pasando por la preservación de nuestra memoria histórica. No obstante, en medio de este *boom* vale la pena preguntarse hasta qué punto se está aprovechando el enorme potencial que ofrece el software de escritura musical en el quehacer de nuestra disciplina.

INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y PARTITURAS, MUY BREVEMENTE

Cuando abordé a la tarea de organizar esta presentación creí que me había equivocado en el título que le había asignado en la propuesta inicial. Luego pensé debía titularla *Del estilógrafo a (los tiempos de)*

la inteligencia artificial. Las referencias iniciales que encontré sobre el uso de la inteligencia artificial en el campo de la música daban cuenta principalmente del empleo de esta tecnología en la composición musical realizada por máquinas, o de procesos automatizados de mezcla y masterización, o de la generación de sugerencias para los oyentes teniendo en cuenta sus hábitos de escucha (a la manera de los algoritmos de Facebook o Netflix). Nada de lo anterior estaba relacionado directamente con la edición de partituras.

La inteligencia artificial implica el *desarrollo de sistemas de computador que son capaces de desempeñar tareas que normalmente requieren el uso de la inteligencia humana, entre ellas la toma de decisiones, la detección de objetos o la solución de problemas complejos* (Edureka, 2020). En resumidas cuentas, la inteligencia artificial persigue un objetivo mucho más simple que su definición: facilitar la vida de las personas.

Stuart Russell y Peter Norvig identifican cuatro aproximaciones que enmarcan el campo de la inteligencia artificial (Russell y Norvig, 1995, citados en Builtin, 2022):

- Sistemas que piensan como humanos.
- Sistemas que piensan racionalmente. En esta categoría podrían incluirse las máquinas que componen música.
- Sistemas que actúan como humanos.
- Sistemas que actúan racionalmente. Aquí podrían estar aplicaciones como Sibelius, Finale o Dorico, que son programas de notación musical que operan como asistentes inteligentes, o también Note Performer, un motor de reproducción para dichas aplicaciones, cuyos fabricantes aseguran que *interpreta sus propios instrumentos virtuales con verdadera inteligencia musical*.

De hecho, en una pieza promocional de Dorico se afirma que dicho programa: … *es como un coche sin conductor. Su inteligencia artificial hace todo el trabajo tedioso por ti, dejándote libre para sentarte y crear... Pronto, los autos sin conductor estarán en todas partes. Y todos los que escriben música usarán Dorico* (Music Education Network, 2018).

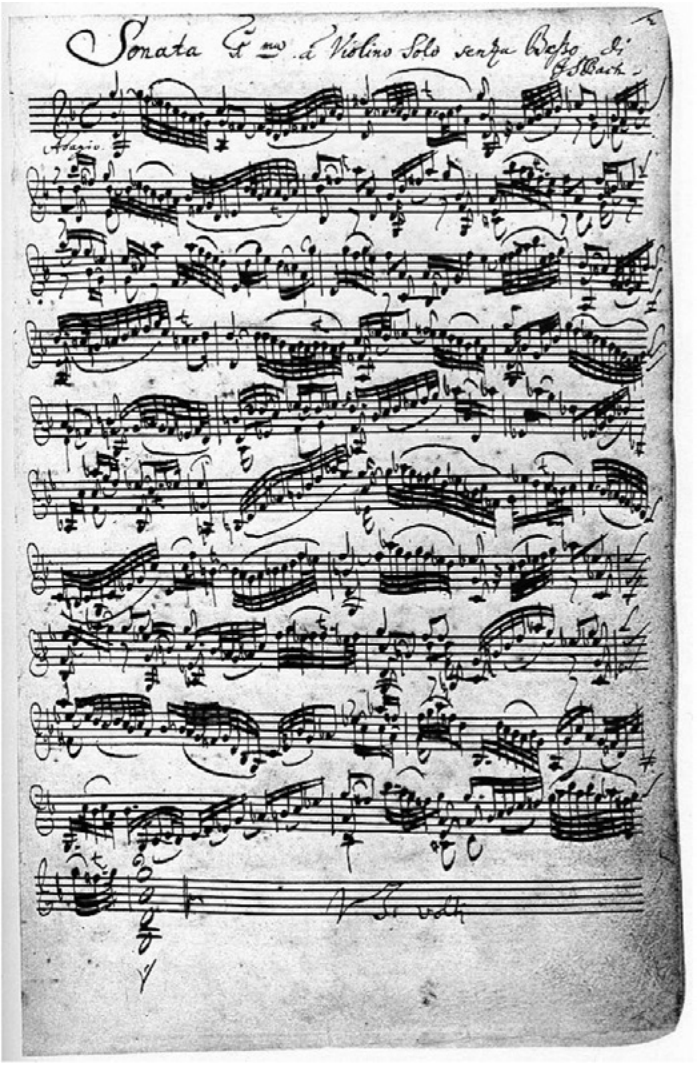
LA PARTITURA Y LA NOTACIÓN MUSICAL

Entre las conocidas acepciones que acompañan el término "música" en el *Diccionario de la lengua española* aparece la alusión directa a la música escrita o notada. Precisamente en alguna de las definiciones del diccionario se indica que la palabra música sirve también para referirse a una *colección de papeles en que están escritas las composiciones musicales*. En otras palabras, se refiere a las partituras. Quizás ello puede servir como muestra de la significación que tiene la notación musical, a pesar de no ser necesariamente un elemento crucial para la existencia de la música. Resulta obvio que puede existir música sin que ella necesariamente esté plasmada de manera escrita o, incluso, también puede, en virtud de la memoria, prescindirse del intérprete –y con frecuencia también debe hacerlo– de la partitura. Curiosamente, pese a esta relevancia, la relación del músico con la notación se define más desde el vínculo como elemento de uso cotidiano que como objeto de estudio.

En un artículo sobre la notación musical, Ian Bent y colaboradores anotan que el uso de la notación musical –como aquel que ocurre en una partitura– está motivado básicamente para atender dos tipos de necesidad: como ayuda a la memoria o como medio de comunicación. En el primer caso, se trata de un recurso que permite al intérprete abarcar un repertorio más amplio que aquel que puede retener en su mente. Así mismo, puede servir como apoyo en la recordación de un repertorio conocido pero que no se evoca de manera perfecta, ser una guía para la improvisación, permitir la lectura a primera vista –concepto que se encuentra ligado predominantemente a la tradición occidental – o ser un recurso para anotar ideas musicales surgidas durante el proceso de creación musical. Como medio de comunicación, el uso de la notación permite, entre otros, preservar la música en el tiempo, facilitar su interpretación, presentar la música como un texto para estudio y ofrece la posibilidad de recrear la música aun si no existe un referente sonoro (Bent et al., 2001).

Cabe anotar que el concepto de notación en el campo de la música no contempla en forma exclusiva el uso del pentagrama y los

Imagen 1. Manuscrito de la *Sonata para violín Nº 1 en sol menor,* de Johann Sebastian Bach (c. 1717 o 1720). Tomada de: http://www.jsbach.net/images/bwv1001-adagio.html



símbolos que normalmente resultan asociados a este sino, adicionalmente, toda una gama de métodos que incluye otros medios escritos y también mecanismos para la transmisión oral de conocimiento. No obstante, la escritura musical basada en el empleo del pentagrama goza prácticamente de aceptación global. Para Gardner Read, este sistema de escritura musical resulta ser más universal que el lenguaje musical mismo (Read, 1969). De hecho, se trata de un sistema cuyos orígenes se remontan a más de mil años y que, a través de un extenso proceso de búsqueda y depuración, llegó a ser lo que conocemos hoy en día.

El pentagrama permite la ubicación de símbolos que indican la escogencia de tonos determinados, su duración y la manera de interpretarlos. En este sentido, Richard Rastall señala que la escritura musical mediante el empleo del pentagrama es, a la vez, diastemática, en su representación del tono y la duración, por el empleo de los planos vertical y horizontal respectivamente, y fonética, en la representación de otros parámetros mediante el uso de símbolos o instrucciones verbales. El desarrollo del pentagrama para la escritura musical permitió encontrar un término medio que se ajustó en su momento a las necesidades de escritura y lectura, tanto de la música vocal como de la música instrumental, que por varios siglos mantuvieron cada una sus propios tipos de notación. En efecto, el uso del pentagrama permite a los cantantes diferenciar el movimiento ascendente o descendente –refiriéndose al tono–, así como el tipo de intervalo contenido en este movimiento. Por otro lado, tiene también la flexibilidad suficiente para *implicar diversos significados al instrumentista como son: la afinación real de una nota requerida o una digitación que permite producir un sonido*, en ambos casos por medio de la asociación de un sonido determinado con una digitación (Rastall, 1982).

Rastall también plantea una clasificación en categorías teniendo en cuenta los propósitos que se buscan a través del uso de algún tipo de notación musical (Rastall, 1982). Entre ellas se encuentran las siguientes:

i. *Aide-mémoire* o guía para recordar música que ha sido aprendida de oído y que se interpreta de memoria. Ejemplos de

Imagen 2. Manuscrito musical beneventano (s. XII). Tomada de: http://www.schoyencollection.com/music2.html#7.12

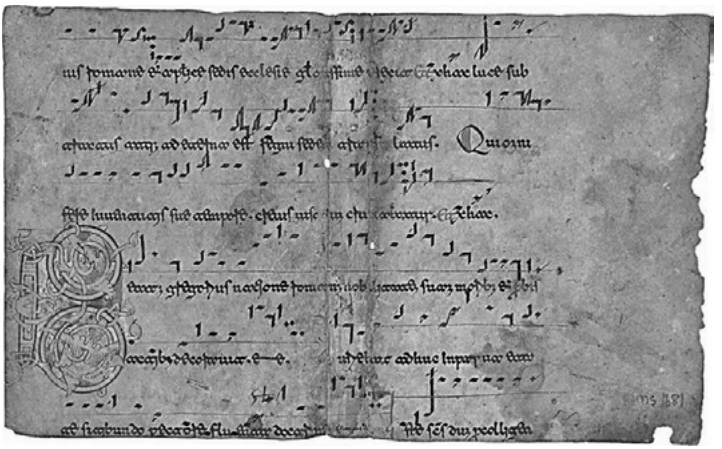
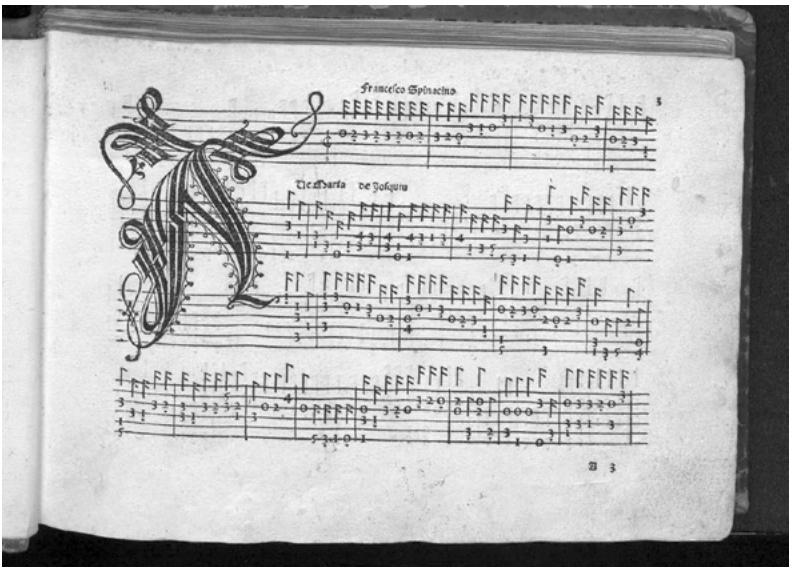


Imagen 3. *Intabolatura de lauto libro primo,* de Francesco Spinacino. Tomado de: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP434841-PMLP706772-spinacino_1.pdf



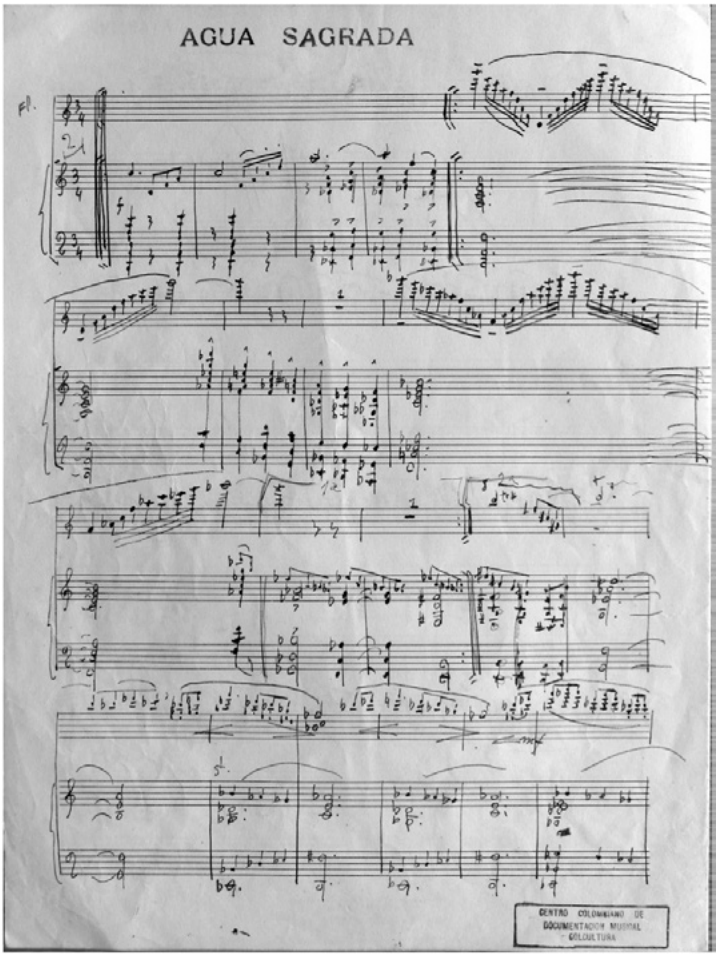


Imagen 4. Partitura guion de *Agua sagrada* de Wolfano Alejandro Tobar. Centro de Documentación Musical

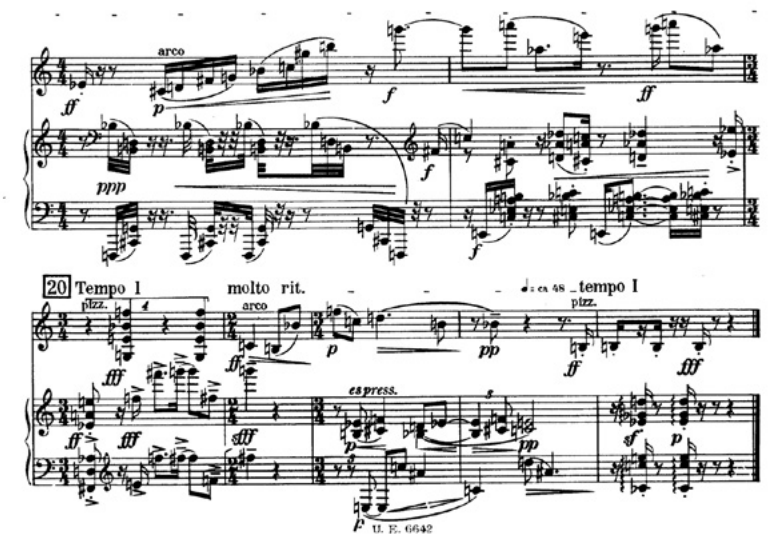
ello pueden ser un guion melódico para la improvisación o incluso un cancionero cuyas letras sirven para recordar una melodía.

ii. Bosquejos que muestran el contorno general de una composición; en este caso se depende del autor para poder interpretar la obra dado el esporádico empleo de convenciones, la eventual omisión de cierta información que se confía a la memoria y la posibilidad de incorporar la improvisación.

iii. Bosquejos más detallados que permiten proponer o preparar una interpretación de una obra musical en ausencia de su autor. En este caso, es posible presentar como ejemplo numerosas piezas de las cuales se conservan las partes instrumentales individuales desde las cuales, a partir de un proceso de investigación y ensayo, es posible obtener una partitura general que reúna información que inicialmente se encuentra dispersa.

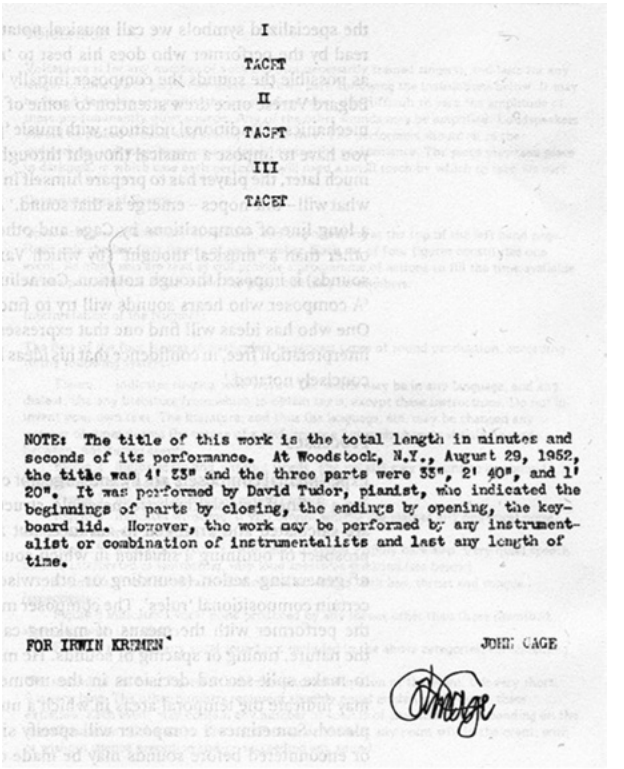
iv. Una guía detallada que permite al intérprete un cierto grado de libertad; en esta situación se encuentra una parte considerable del repertorio vocal e instrumental. Al respecto comentó el compositor mexicano Mario Lavista, en su discurso de ingreso al Colegio Nacional en 1998: *En la música escrita para instrumentos el compositor parte de una idea abstracta que expresa por medio de una notación convencional, la partitura, la cual será descifrada por el ejecutante para traducirla en sonidos* (Lavista, 1998).

Imagen 5. Fragmento de *Cuatro piezas para violín y piano Op. 7, Nº 2,* de Anton Webern. Tomado de: http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP25317-PMLP56816-Webern_-_4_St%C3%BCcke,_Op._7_(violin_and_piano).pdf



v. Una guía que brinda una información tan precisa que prácticamente no hay margen para la toma de decisiones por parte del intérprete. A lo largo de la historia, la notación ha tendido a mostrar, con mayor nivel de detalle y precisión, un número cada vez más grande de parámetros musicales.
vi. Notaciones donde símbolos visuales, gráficos o textos motivan o inspiran al intérprete a realizar ciertas acciones.

Imagen 6. *4'33"* de John Cage. Tomado de: https://www.gearslutz.com/board/remote-possibilities-acoustic-music-location-recording/342198-so-i-just-recorded-john-cages-433-a.html



I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

vii. Notaciones auxiliares empleadas para efectos de estudio y análisis, las cuales suelen tener una finalidad esencialmente descriptiva.

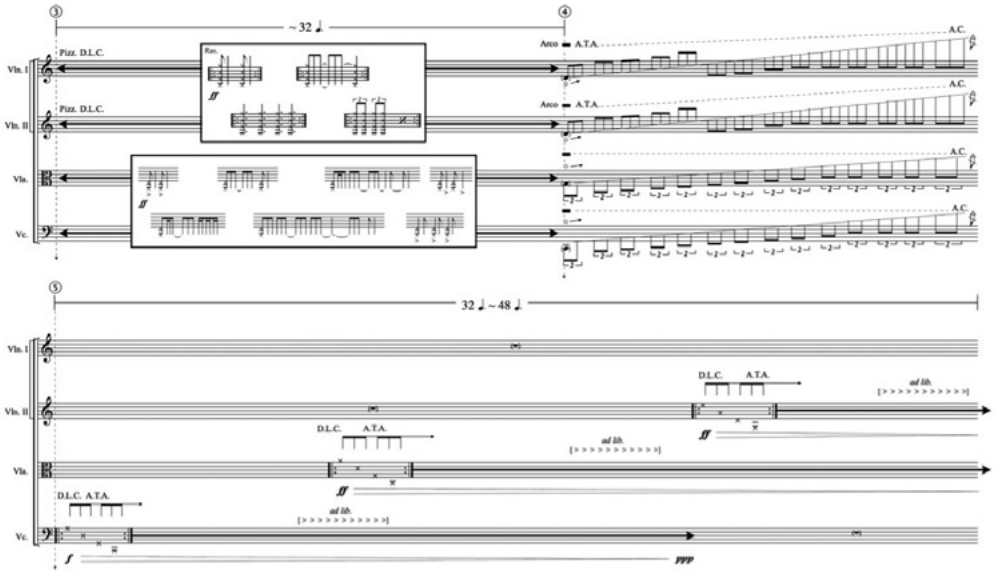
viii. Un *análogo visual para el oyente* (Rastall, 1982), a partir del cual no es posible reconstruir o realizar una interpretación musical, siendo el caso más habitual la representación de música a partir de sonidos grabados y procesados o generados electrónicamente. En este sentido, Lavista apunta lo siguiente:

> *En el mundo de la electroacústica, en el mundo de la informática, la obra se compone directamente en un diskette o en una cinta digital sin necesidad de emplear una partitura. El compositor es aquí el único intérprete de su obra ya que el proceso creativo y el proceso interpretativo los realiza simultáneamente una sola persona* (Lavista, 1998).

El paso del período de práctica común hacia las múltiples tendencias que comenzaron a irrumpir en el llamado modernismo musical durante las primeras décadas del siglo XX implicó, debido a las mayores exigencias y nuevos requerimientos en los aspectos técnicos y expresivos por parte de los creadores musicales hacia los intérpretes, nuevos desarrollos en el campo de la notación musical. Dichos desarrollos responden a una diversidad de propensiones en la creación que van desde la necesidad de consignar la información con la mayor precisión posible, en el afán por conseguir un resultado absolutamente controlado que no deja mucho para decir por parte del intérprete, hasta búsquedas prácticamente opuestas que plantean considerables grados de libertad e indeterminación. El trabajo sobre el amplio potencial que plantea el material sonoro en aspectos mencionados anteriormente, tales como tono, duración, intensidad y timbre, hizo que los compositores reflejaran en sus partituras un mayor esmero para describir con el mayor detalle posible la música contenida en su imaginación, en cuanto a afinación, ritmo, dinámica, tipo de ataque –o forma de tocar–, relación entre sonidos simultáneos y expresión. Por ello, la notación musical tradicional ha lle-

gado incluso a ser considerada por algunos como una *notación cuyas posibilidades no se extienden en forma significativa más allá de los requerimientos de la música del siglo XIX y el siglo XX temprano* (Warfield, 1976). Si bien esta afirmación resulta más que razonable a la vista del trabajo de innumerables creadores musicales en las últimas décadas, conviene anotar que, en todo caso, la mayor parte de la música que se produce y es difundida a través de los medios de comunicación masiva puede ser representada gráficamente empleando una notación relativamente convencional.

Imagen 7. Fragmento de *Adas* para cuarteto de cuerdas, de Guillermo Carbó



A mediados del siglo anterior, especialmente durante las décadas de los años 50 y 60, se dio un proceso acelerado de incorporación de nuevos recursos para ampliar las posibilidades de la notación musical en respuesta a las múltiples necesidades técnicas y expresivas de los compositores. Este proceso rápidamente condujo a un cierto caos en la escritura musical: muchos compositores comenzaron a

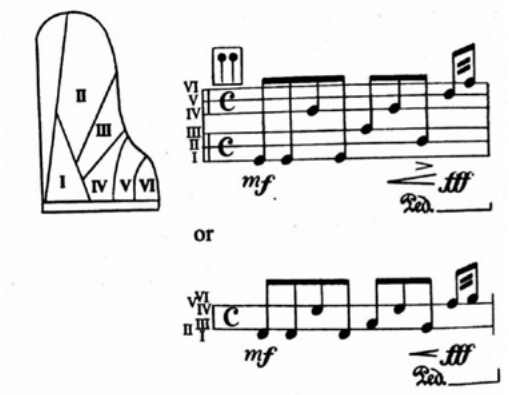
idear sus propios símbolos para lograr fines similares, evidenciando la falta de un lenguaje común que resultara accesible a la comunidad musical. Se hizo necesario entonces un ordenamiento de las innovaciones y nuevas propuestas en la escritura, trabajo que fue abordado en varios frentes por diversos expertos. Se destaca allí la labor del musicólogo e investigador Kurt Stone, quien a partir de 1970 lideró el trabajo sobre el Índice de la nueva notación musical, proyecto que alcanzó avances significativos, lo cual a su vez permitió la realización de la Conferencia Internacional sobre la Nueva Notación Musical en Gante, Bélgica, en 1974. Algunos de los criterios generales que aparecen en el reporte de dicha conferencia son:

1. La preferencia debe inclinarse hacia el uso de extensiones de la notación tradicional y/o aquella que goce de una aceptación relativamente amplia; así mismo, será preferible aquella notación que resulte eficiente en términos de espacio ocupado.
2. La notación debe prestarse para ser reconocida inmediatamente, lo cual quiere decir que debe ser claramente diferenciable en el aspecto gráfico y ser tan evidente que no requiera explicación.
3. Procedimientos análogos en diferentes familias instrumentales deben ser notados de manera similar.
4. La notación debe ser lo suficientemente diferenciable desde el punto de vista gráfico, tanto como para seguir siendo reconocible a pesar de las variaciones previsibles en la escritura o en la edición.
5. La notación debe ser lo más eficiente posible para reflejar los principios de organización subyacentes en una composición musical. (Ramstrum)

Adicionalmente, los resultados de la conferencia fueron recogidos por Stone para su libro *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*, que se ha convertido en un texto de referencia obligatoria desde entonces, si bien no todas sus recomendaciones han sido acogidas plenamente. Geoffrey Chew y Richard Rastall se-

ñalan respecto a las propuestas y los experimentos relacionados con la notación musical durante el siglo XX que *cuando no son simplemente arbitrarios, representan en alguna medida desarrollos más profundos de la notación de finales del siglo XIX, con una ampliación en la capacidad de la notación mensurada para contener más información*. Pueden verse así mismo como *puntos de partida que reflejan las nuevas ideas que subyacen en la música* (Bent et al., 2001).

Imagen 8. Extracto del libro *Music Notation in the Twentieth-Century*, de Kurt Stone



LA MANUFACTURA DE LA PARTITURA EN TIEMPOS RECIENTES

En su libro *Teach Yourself the Art of Music Engraving* (Aprenda usted mismo el arte del grabado y el procesamiento musical), Ted Ross hace un repaso cronológico de los diversos procesos de preparación de música a lo largo de la historia. Sin desconocer el valor de los diversos métodos para la preparación de partituras a lo largo de la historia, en la lista presentada por Ross merecen especial atención los números 8 –el grabado musical– y 17 –el uso del computador para la preparación de partituras– (Ross, 1987).

Sobre el grabado musical dice Stanley Boorman: *Era un oficio auténtico, donde la mayoría de las prácticas se constituían en secretos celosamente guardados, que se transmitían directamente del maestro a los aprendices*. Dicho

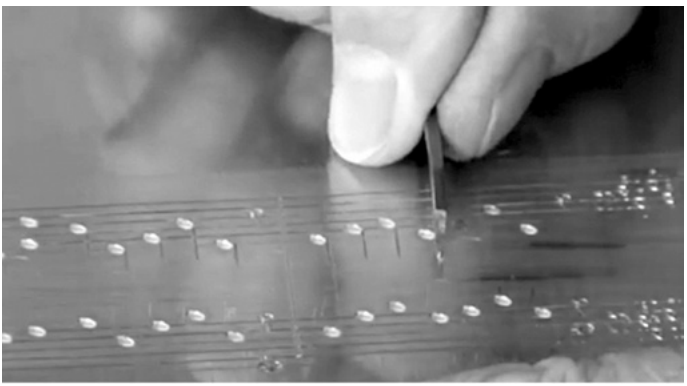
conocimiento no solía ser consignado en documentos y en caso de pérdida de información, ésta prácticamente solo podía ser recuperada *a partir del estudio detallado de las ediciones existentes* (Boorman et al., 2001).

En el momento de mayor auge del grabado musical, poco después de 1900, había grabadores activos en muchas ciudades alrededor del mundo entero. Sin embargo, es claro que había especialistas en el oficio que eran reconocidos a nivel internacional:

> *Editores de finales del siglo XIX en lugares tan lejanos como Londres, San Petersburgo y América Latina, por ejemplo, fueron atendidos por grabadores especializados en Leipzig, de los cuales Röder, Johann Brandstetter y Engelmann eran los más conocidos (…) Otras importantes empresas de grabado fueron Lowe & Brydone, en Londres, y la editorial G. Schirmer de Nueva York.* (Boorman et al., 2001).

El uso del grabado se mantuvo vigente durante buena parte del siglo XX. De hecho, en la prestigiosa editorial alemana G. Henle Verlag, ubicada en Munich (Alemania), se reportó el uso del grabado sobre planchas metálicas hasta finales de la década de los años 90. Sin embargo, anota Boorman, su elevado costo propició el desarrollo simultáneo de otros procesos (Boorman et al., 2001).

Imagen 9. Elaboración de partituras mediante el método de grabado.
Tomado de: https://www.youtube.com/watch?v=345o3Wu95Qo)



En nuestros días, gran parte de los procesos de preparación de partituras pasa casi inevitablemente por el uso de herramientas informáticas de apoyo. Precisamente, con el auge de los computadores de uso personal, a partir de la década de los 80 del siglo pasado, surgió una importante cantidad de aplicaciones informáticas para la edición de partituras que gradualmente fueron desplazando al tradicional método del grabado que había sido empleado durante siglos para la edición profesional de partituras. Si bien, las limitaciones que inicialmente presentaban las aplicaciones informáticas para la edición de partituras hicieron que los editores musicales se mostraran escépticos respecto a su uso, hoy en día virtualmente todos los editores en el mundo producen solamente material generado por computador.

El alto nivel de precisión, flexibilidad, legibilidad y accesibilidad alcanzado por los desarrolladores de aplicaciones informáticas para la edición de partituras ha permitido que en la actualidad dichos programas puedan ser empleados por todo tipo de usuarios en el medio musical, desde casas editoriales de música hasta principiantes. De hecho, el desarrollo actual de las aplicaciones que lideran el mercado y otros avances tecnológicos que facilitan la divulgación online y la impresión de pequeños tirajes, hacen absolutamente viable la autoedición.

> *Los compositores ahora pueden escribir sus obras directamente en archivos de computador e imprimir los resultados (…) Los musicólogos y editores pueden elaborar ejemplos musicales de manera fácil y rápida, e incluso preparar ediciones completas (…) Las casas editoriales mismas también están explotando estas tecnologías, por supuesto, así como también las radiodifusoras como la BBC, que frecuentemente debe generar juegos de partes instrumentales desde una partitura impresa o manuscrita cuando se requiere la interpretación de una obra que rara vez se escucha. En lugar de preparar el manuscrito, las partes instrumentales pueden ser generadas ahora a través del computador y ser almacenadas en formato digital.* (Thomson y Wagstaff, 2011).

El desarrollo vertiginoso del internet marca una nueva etapa en la evolución del software de notación musical, particularmente por

el hecho que ahora se cuenta con un poderoso mecanismo para la distribución de archivos con audio e imagen. Tal como lo manifiesta Eleanor Selfridge-Field:

> *Al cambiar el modelo de distribución, la web plantea un desafío a las convenciones sociales asociadas tanto con la publicación como con la grabación. La publicación en la web implica el hecho de poder proporcionar materiales electrónicos a partir de los cuales el usuario puede producir su propia copia impresa, en algunos casos enmendándola antes de imprimirla.* (Boorman et al., 2001).

Así mismo, la existencia de la web resulta propicia para el trabajo colaborativo desde múltiples lugares, con todos los beneficios y riesgos que ello conlleva. Los avances tecnológicos favorecen así la creación de ediciones virtuales que pueden existir en múltiples versiones y ser actualizadas oportunamente (Boorman et al., 2001).

INTELIGENCIA Y CONOCIMIENTO HUMANO AL SERVICIO DE LA EDICIÓN DE PARTITURAS

La notación no suele constituirse habitualmente en objeto de estudio, sino que, con frecuencia, se aprende "sobre la marcha". La escritura musical con el uso apropiado de los símbolos, conforme a las reglas de la notación, resulta tan esencial para quien escribe música como debe serlo el manejo impecable de la ortografía y gramática en el lenguaje escrito, de tal forma que la lectura del texto, en este caso un texto musical, no tenga el peligro de ceder espacios a la ambigüedad y permita que su contenido sea entendido claramente. En este sentido, debe anteponerse el dominio de los conceptos básicos de la notación sobre cualquier otra cosa. A la luz de lo anterior se entiende el comentario previamente citado de Chew y Rastall sobre los desarrollos de la notación musical en el siglo XX: sencillamente no resulta razonable que un compositor tenga mayor afán por encontrar o inclusive llegar a inventar nuevos símbolos que por escribir adecuadamente elementos básicos tales como los sonidos o duraciones. No

es concebible que la notación musical pase de ser una herramienta para transformarse prácticamente en la finalidad misma del trabajo. Al respecto comenta David Cope: *desafortunadamente, los compositores suelen producir* augenmusik *–obras que se ven bien sobre el papel pero que no resultan muy convincentes al ser interpretadas–* (Cope, 1997). En ello se corre el enorme riesgo de restar importancia a un elemento inherente al arte musical: el evento sonoro.

Es posible afirmar que la elaboración de partituras razonablemente legibles está al alcance de cualquier músico que conozca el funcionamiento básico de los programas. Si bien dichos programas aplican automáticamente la mayor parte de reglas y procedimientos estándares de la grafía musical, el conocimiento y la experiencia del usuario son factores cruciales para la eficiencia del proceso, así como para la calidad del resultado final. Tal como anota la reconocida editora Elaine Gould, actualmente la mayor parte de los intérpretes prefieren o esperan recibir material generado por computador. Y añade: *muchos creerán que, con cierto nivel de experticia, el procesamiento computarizado permite al usuario producir música (impresa) de la más alta calidad* (Gould, 2011). Esto, sin embargo, no es del todo cierto, porque el conocimiento y la experiencia de quien se encuentra sentado detrás de la máquina son factores cruciales, tal como lo afirma Steve Powell: *Ningún programa de notación musical sustituye el conocimiento de un copista experimentado y es poco frecuente que un músico posea el conocimiento suficiente del oficio para estar en capacidad de producir una partitura de manera profesional a través del computador (…)* (Powell, 2007).

La aparición, en décadas recientes, de una bibliografía especializada acerca de la edición de partituras, junto con abundante información que circula en internet a través de foros, blogs, podcasts y otros, hace posible el acercamiento responsable a un campo particular de conocimiento que, por espacio de varios siglos, estuvo concentrado en un número relativamente reducido de maestros y artesanos –y que quizás tan solo pudo haber llegado a nuestras tierras en forma muy parcial en su momento–. Ahora es posible contar con orientación en los procesos de edición de partituras, que se realizan masivamente a través de aplicaciones informáticas diseñadas para tal fin.

Imagen 10. Actualmente se encuentra abundante información relacionada con la edición de partituras

Las técnicas compositivas recientes han estimulado la experimentación y la innovación en el campo de la notación (Gould, 2011), dejando una herencia diversa donde, sin duda, hay mucho material que puede aprovecharse. En su libro *Behind bars*, un texto que se ha convertido en referencia obligatoria para todos aquellos interesados en la notación musical, Gould hace un llamado para incorporar al ámbito digital, a través del análisis y el estudio, las buenas prácticas que fueron desarrolladas a lo largo de siglos por los editores de música, así como a mantener el uso de convenciones ya establecidas –se refiere principalmente a los desarrollos de las décadas recientes en el campo de la escritura musical–, señalando que *la invención de notaciones innovadoras solamente para dar a la partitura una particular singularidad resulta de poca ayuda* (Gould, 2011), corriendo adicionalmente el riesgo de crear una barrera para el lector. En síntesis, estamos en un momento apropiado y tenemos poderosas herramientas para tener una notación óptima. ¿Por qué no hacerlo?

EXPERIENCIAS SIGNIFICATIVAS EN COLOMBIA

A manera de epílogo, se presenta un breve listado que incluye experiencias significativas de procesos de edición musical llevados a cabo en Colombia durante los últimos diez años (2012-2021), donde hemos tenido participación desde Scoremusical S.A.S. (www.scoremusical.net). El propósito es motivar la discusión en torno a la integración del software especializado para la edición de partituras a la actividad musical en nuestro medio.

Nombre del proyecto: Pedro Morales Pino, obra para piano
Datos generales: Publicación digital
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/search/asset/71787/0
Ministerio de Cultura, 2013

Nombre del proyecto: Arrullos y currulaos: material para abordar el estudio de la música tradicional del Pacífico sur colombiano
Autores: Juan Sebastián Ochoa Escobar, Leonor Eugenia Convers Guevara, Óscar Andrés Hernández Salgar
Datos generales: Publicación impresa y digital
https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/41255
Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014

Nombre del proyecto: Magnificat octo tonorum
Autor: Rodrigo de Ceballos; Marcela García Botero (edición crítica)
Datos generales: Publicación
https://ediciones.uniandes.edu.co/Paginas/DetalleLibro.aspx?lid=760
Ediciones Uniandes, 2016

Nombre del proyecto: Antología de música sinfónica Adolfo Mejía
Autor: Adolfo Mejía; Germán Céspedes (director del proyecto)
Datos generales: Publicación impresa
https://unibac.edu.co/webnueva/fondo-editorial/
Fondo Editorial UNIBAC, 2016

Nombre del proyecto: Homenaje a Compositores Colombianos – Centenario 2016
Autores: Varios
Datos generales: Publicación digital
https://mincultura.gov.co/proyectoeditorial/documentos%20publicaciones/forms/allitems.aspx?rootfolder=/proyectoeditorial/documentos+publicaciones/homenaje+centenario+2016&folderctid=0x01

20004ac21fef67ab8f4ead0ca6ba0fa1b237&view=%7Bb997b5b6-f53a-4fba-8f2a-54b433b3dfd1%7D
Ministerio de Cultura, 2016.

Nombre del proyecto: Ester. Ópera bíblica en tres actos
Autor José María Ponce de León (partitura general); Rondy Torres (prólogo, notas y transcripción)
Datos generales: Publicación impresa
https://ediciones.uniandes.edu.co/Paginas/DetalleLibro.aspx?lid=1019
Ediciones Uniandes, 2018

Nombre del proyecto: Legado de banda. Adaptación y edición de las siguientes diez obras representativas de repertorio colombiano original del siglo XX para banda sinfónica
Autores: Varios; Juan Carlos Marulanda (editor)
Datos generales: Publicación digital
http://www.scoremusical.net/blog/noticias/23-legado-de-banda
Beca de investigación, Ministerio de Cultura, 2018

Nombre del proyecto: Coleccionistas de sonidos
Autores: Varios; Juana Monsalve, Daniel Castro, Juan Fernando Velásquez y Rondy Torres (investigadores)
Datos generales: Exposición online
https://www.coleccionistasdesonidos.com/_files/ugd/814d30_5a8dc1d8f2034fb3915e5b804894d34a.pdf
Beca de Investigación Creación, Alcaldía Mayor de Bogotá y Orquesta Filarmónica de Bogotá, Programa Distrital de Estímulos para la Cultura 2021

Nombre del proyecto: Los diferentes porros en Colombia
Autores: Juan Sebastián Ochoa, Jorge D. Otero, Federico Ochoa, Alejandro Ochoa, Carlos Javier Pérez, Carolina Santamaría-Delgado, John Santiago Palacio, Urian Sarmiento, Claudia Gómez, Alejo García
Datos generales: Publicación digital
Universidad de Antioquia, Departamento de Música, Grupo de investigación Músicas Regionales, 2022

Nombre del proyecto: Jazz Colombia Real Book
Autores: Varios; Jorge Sepúlveda, Kike Mendoza, Kike Harker (recopiladores)
Datos generales: Publicación impresa
Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2022

Nombre del proyecto: Obras comisionadas por el Banco de la República
Autores: Varios
Datos generales: Publicación digital
Banco de la República, Sección de Música, fecha de lanzamiento pendiente

REFERENCIAS

Bent, I., Hughes, D., Provine, R., Rastall, R., Kilmer, A., Hiley, D., Szendrei, J., Payne, T., Bent, M., & Chew, G. Notation. *Grove Music Online.* Consultado en marzo 4 de 2022, de https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020114.

Boorman, S., Selfridge-Field, E., & Krummel, D. Printing and publishing of music. *Grove Music Online*. Consultado en marzo 7 de 2022, de https://www-oxfordmusiconline-com.proxy.lib.uni.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040101.

Built In. (2022). *Artificial Intelligence. What is Artificial Intelligence? How Does AI Work?* https://builtin.com/artificial-intelligence

Cope. D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer Books; Prentice Hall International.

Edureka. (2020). *Types Of Artificial Intelligence* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=y5swZ2Q_lBw

Gould, E. (2011). *Behind bars: the definitive guide to music notation*. Faber Music.

Lavista, M. *El lenguaje del músico*. Consultado en octubre de 2015 en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_34/textos_recobrados.pdf

Music Education Network. (2018). *Dorico Pro.* https://www.musicednet.co.nz/Products/Software/Dorico.aspx

Powell, S. (2007). *Music engraving today: The art and practice of digital notesetting*. Brichtmark Music.

Ramstrum, M. Consultado en marzo de 2022. *A Survey of Notation Issues in Twentieth Century Art Music*. http://www.ramstrum.com/momilani/html/NOTE.HTM

Rastall, R. (1982). *The notation of Western music: an introduction*. St. Martin's Press.

Read, G. (1969). *Music notation; a manual of modern practice*. Crescendo Publishers.

Ross, T. (1987). *Teach yourself the art of music engraving: A complete manual, reference and textbook on preparing music for reproduction and print.* Hansen Books.

Thomson, J. M., Wagstaff, J. Printing and publishing of music. *The Oxford Companion to Music*. Consultado en octubre de 2015, de http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5360

Warfield, G. (1976). *Writings on contemporary music notation: an annotated bibliography*. Music Library Association.

VOLVER AL CONTENIDO

MATH.RANDOM(MUSIC)

Eddie Jonathan García Borbón

I can't understand why people are frightened of new ideas.
I'm frightened of the old ones.
(Kostelanetz & Cage, 1987)

El presente texto detalla y relata el proceso de investigación-creación que se llevó a cabo en la conformación de un sistema compositivo a partir de la reflexión de la notación musical como estrategia para plasmar y/o transmitir ideas musicales, lo cual resultó en una partitura o soporte digital para una notación musical con determinadas características que responden a intereses compositivos particulares. Esta investigación tiene como base gráficas musicalmente intrínsecas, el control sintáctico de parámetros compositivos, el indeterminismo, la aleatoriedad y la clasificación de gestos, elementos o eventos sonoros a partir de su espectro-morfología.

INFLUENCIA

Este proceso compositivo está altamente influenciado por la obra del compositor John Cage, quien en varias de sus obras hace uso de procesos aleatorios y/o indeterminados; ejemplo de esto es la gran obra para piano *Music of Changes* (1951) en donde hace uso del *I Ching*[1]

1. Traducido como libro de los cambios, es un antiguo texto de adivinación del periodo Zhou Occidental en China. Utiliza números aparentemente aleatorios –seis

como método o proceso de composición aplicado a la toma de decisiones relacionadas a duraciones, dinámicas, tempos, densidades y tonos (Jensen, 2009). Otra obra del mismo compositor que es pertinente nombrar es *Concert for piano and orchestra*, compuesta entre 1957 y 1958. Consta de 63 páginas para ser interpretadas, en su totalidad o en parte, en cualquier secuencia e involucra "84 tipos de composición". Esta obra podría ser interpretada en cualquier duración, con cualquier número de intérpretes, ya sea solista, conjunto de cámara, sinfonía, concierto para piano y orquesta, aria, etc. (Iddon y Thomas, 2020).

Earle Brown y su obra *Calder Piece* es otro punto de partida para el presente trabajo de investigación-creación, ya que el compositor concibió y diseñó una obra de forma abierta, que él mismo denominó "composiciones móviles", influenciado por las esculturas "móviles" del artista Alexander Calder. La obra se llevó a cabo con un móvil en el centro del espacio en donde los percusionistas se colocaban de forma equidistante a su alrededor. Como consecuencia de la integración del móvil, se llegó a una partitura que permitía diversas configuraciones de los elementos del artefacto, los cuales eran leídos por los músicos y esto desembocaba o evolucionaba como forma abierta en cada actuación (Brown, 1999).

> *"What if I wrote a piece where you could decide where you wanted to go on the page?" I said I knew someone who was already doing one, and he said, "In that case I shall not compose it". So I retracted, and said it was just an idea my friend was thinking about, and told him he mustn't consider any other composer but should go ahead and do it anyway, and that led to Klavierstück No. 11.* (Tudor, D., & Schonfeld, V., 1972)

Otro compositor que hace uso de estructuras móviles o polivalentes es Karlheinz Stockhausen en *Klavierstück XI.* Esta obra surge a

números entre el 6 y el 9–, que se convierten en un hexagrama. Este libro a menudo se toma para dar consejo u orientación en la toma de decisiones morales en el confucianismo, el taoísmo y el budismo.

partir de una charla que tiene Stockhausen con David Tudor, quien preparaba una versión de la pieza *Intermission 6* de Morton Feldman,[2] En esta charla Stockhausen le pregunta a David Tudor: "¿Qué pasaría si escribiera un artículo en el que pudieras decidir dónde quieres ir en la página?". Esa pregunta llevó al compositor a escribir *Klavierstück XI*, que consta de 19 fragmentos repartidos en una sola página grande. El ejecutante puede comenzar con cualquier fragmento y continuar con cualquier otro, avanzando a través del laberinto hasta llegar a un fragmento por tercera vez (Truelove, 1984).

Finalmente, no podría quedar por fuera el *musikalisches Würfelspiel* (juego de dados musical), sistema muy popular en Europa occidental en el siglo XVII, el cual consistía en hacer uso de unos dados para generar música aleatoriamente a partir de opciones precompuestas. El más conocido fue publicado en 1792 por el editor de Mozart, Nikolaus Simrock. En este método los dados arrojan pequeñas secciones de música seleccionadas al azar las cuales se unen para armar una pieza musical completa. El sistema podría generar 482 valses diferentes pero similares (Edwards, 2011).

PROPÓSITO

A partir de las influencias anteriormente expuestas, el presente trabajo de investigación-creación reúne algunas de las posibilidades, características, métodos y pensamiento creativo de los compositores y obras mencionados. En *Math.Random(Music)* prima la aleatoriedad, el indeterminismo, el juego y los sistemas notacionales basados en móviles. *Math.random(music)* procura ir un paso más allá, expandiendo las posibilidades de la presentación al intérprete del material gráfico/notacional pre-compuesto, lo cual, en efecto, le genera una experiencia diferente.

2. Esta obra tambien hace uso de estructuras móviles, en donde se distribuyen 15 fragmentos en una sola pagina de música la cual contiene la instrucción "la composición comienza con cualquier sonido y continua a cualquier otro" (Noble, 2016).

ACERCAMIENTOS

Antes de llegar a *Math.Random(Music)* se compuso la obra *Tres lecturas de la vida* para el dúo Wapiti.[3] En el segundo movimiento, se escribió una partitura grafica con aproximaciones o acercamientos al pensamiento compositivo de los compositores descritos en la sección de influencias. En este caso, el intérprete debía leer la partitura de forma secuencial. En la Imagen 1 se ilustran las tres partes que componen cada partitura. La primera parte (1 en color rojo) corresponde al material tónico en su forma simultánea o secuencial; la segunda (2 en color rojo) indica la técnica instrumental y/o articulación; la tercera parte contiene células rítmicas. Por lo tanto, el intérprete debe seguir esta secuencia: primero seleccionar el material tónico en su forma simultánea o melódica; luego, escoger una técnica en la cual interpretará este material tónico; finalmente, elegir una célula rítmica.

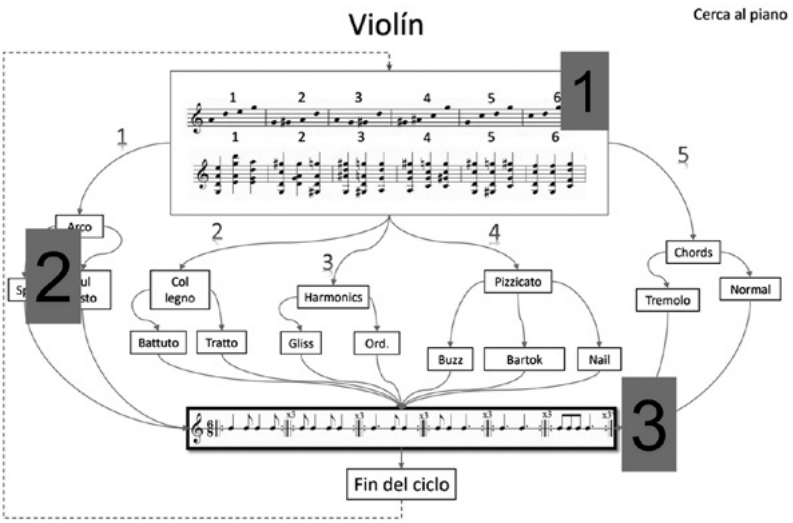


Imagen 1. *Tres lecturas de la vida*. Partitura Violín, Sección II, Parte I

3. Esta obra fue estrenada en las Jornadas de Música Contemporánea, organizadas por el Círculo Colombiano de Música Contemporánea en el año 2016.

El proceso anteriormente descrito es cíclico. El violín hace un gesto que le indica al pianista cuando empezar cada ciclo. Por otro lado, es preciso detallar que existían dos versiones de esta partitura –una para cuando el violinista estuviese cerca del pianista y otra para cuando el violinista estuviese lejos–, por lo cual el performance dependía de esa ubicación espacial del intérprete.

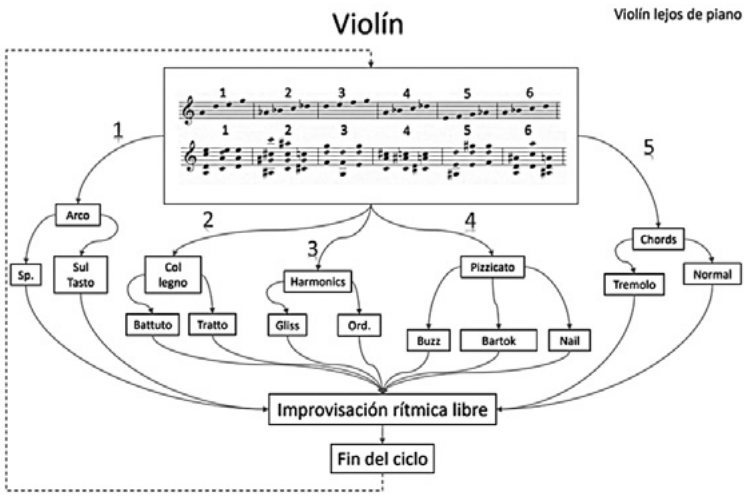


Imagen 2. Versión 2 de la partitura para el violín, cuando está lejos del piano

Aunque el resultado de la composición fue optimo e interesante, se encontraron muchas limitaciones relacionadas con el soporte de la partitura (el papel) y a la cantidad de información que podría contener, así como también con el tiempo de lectura y la toma de decisiones por parte del interprete al momento de iniciar cada ciclo; es decir, había una interrupción de unos segundos cada vez que finalizaba un ciclo. Si bien esto puede ser atractivo en distintos escenarios, como compositor deseaba poder ampliar la cantidad de información dispuesta en el soporte y disminuir el tiempo de lectura de dicha información gráfico-musical, lo cual implicó tomar decisiones precompositivas en cuanto al material gráfico notacional, al sopor-

te o partitura y a la relación con el soporte y el material gráfico por parte del interprete. A continuación, se describirán en detalle estas decisiones metodológicas.

INFORMACIÓN DE LOS MÓDULOS

Al momento de pensar y concebir este sistema compositivo se abordaron y plantearon preguntas tales como: ¿Qué información deberían contener los módulos? Los componentes melódico, tónico, rítmico, de articulación, relacionados a la técnica del instrumento y/o a lasdinámicas, ¿deberían estar separados tal y como se propuso en la obra *Tres lecturas de la vida*? ¿O tal vez juntos como es lo convencional? ¿Qué decisiones debería tomar el intérprete frente a la partitura para reducir el tiempo de lectura?

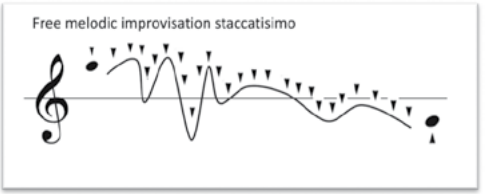


Imagen 3. Ejemplo de un módulo del sistema *Math. Random(Music)* para instrumento melódico

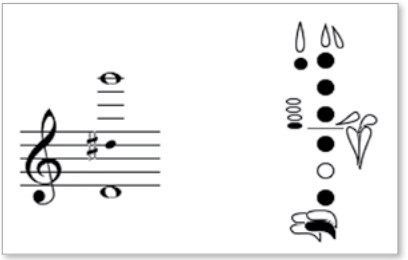


Imagen 4. Ejemplo de un módulo del sistema *Math.Random(Music)* para clarinete

En los ensayos de *Tres lecturas de la vida* se observó que el tiempo de selección entre el material tónico y la articulación o técnica instrumental era bastante alto, por lo cual se tomó la decisión para este sistema que estos dos parámetros irían juntos. Adicionalmente, se

advirtió que el componente o parámetro rítmico funcionaba mejor si estaba indeterminado. Finalmente, el parámetro relacionado a las dinámicas es un componente que se asignó en un módulo separado.

Imagen 5. Ejemplo de un módulo del sistema *Math.Random(Music)* para voz

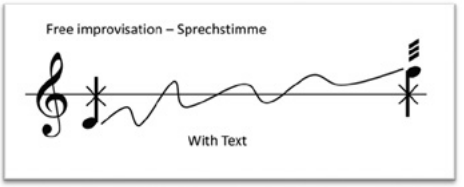


Imagen 6. Ejemplo de un módulo del sistema *Math.Random(Music)* para voz

CATEGORIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Ahora que se disponía de una gran cantidad de módulos que presentaban una serie de posibilidades sonoras y musicales, el siguiente problema a resolver fue: ¿cómo categorizamos esta información? Para poder realizar esta categorización se hizo uso de la teoría planteada por Denis Smalley en su texto *Spectro-morphology and structuring processes* (Smalley, 1986).

Este autor realizó una clasificación de los diferentes tipos de movimiento, los cuales pueden ser una amalgamación compleja de varios tipos y tendencias, ambigüedades y contracciones, existiendo cinco categorías representativas: uni-direccional, bi-direccional, recíproco, céntrico/cíclico y excéntrico/multi-direccional. Esta categorización fue aplicada al movimiento o direccionamiento melódico de los módulos.

Imagen 7. Tipología de movimiento. Imagen tomada de Zattra (2005), la cual es una abstracción de Smalley (1986). Traducción propia

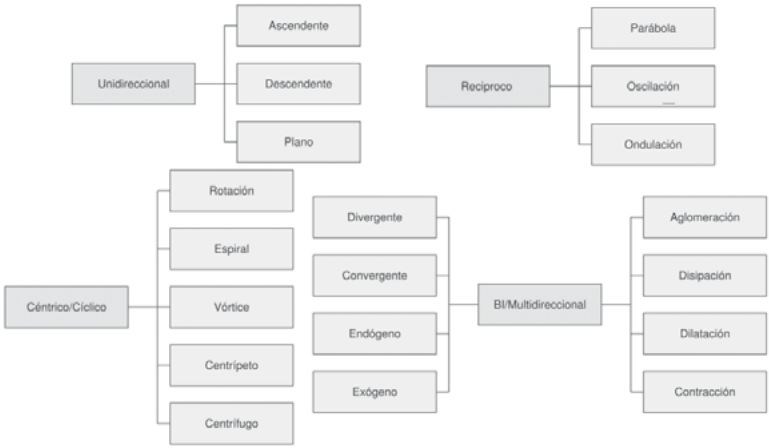
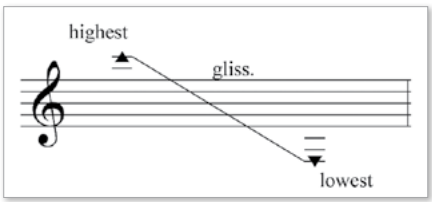


Imagen 8. Ejemplo de un módulo con tipología de movimiento unidireccional - plano

Imagen 9. Ejemplo de un módulo con tipología de movimiento reciproco - ondulación

Imagen 10. Ejemplo de un módulo con tipología de movimiento unidireccional - descendente



Por otro lado, Smalley realiza una categorización de la tipología espectral de los sonidos, identificando tres puntos de referencia –nota, nodo y ruido–, los cuales están relacionados, tal y como se describe en la Imagen 11. Por un lado, el punto de referencia *Note* corresponde a la percepción de un tono o tonos discretos; este a su vez se subdivide en tres: *note proper, harmonic spectra* e *inharmonic spectra*. *Note proper* corresponde a la percepción tradicional de tono, es decir: tonos absolutos, interválicos o combinaciones acórdicas. Por otro lado, en una nota de tipo *harmonic spectrum* gobierna la serie armónica, es decir, el tono fundamental y sus relaciones con la serie armónica. La categoría *inharmonic spectrum* corresponde a aquellos sonidos que no tienen un orden sistemático predecible en su espectro armónico.

La categoría *Node* corresponde a aquellos sonidos que se resisten a una identificación de tono o altura, por ejemplo, un platillo se percibe auditivamente en esta categoría ya que no se puede identificar su altura, pero se perciben sus cualidades como metálico o rico en resonancia.

Finalmente, en la categoría *Noise*, en donde dada la densidad los componentes espectrales del sonido es imposible percibir cualquier estructura interna de altura o tono, podría percibirse algo similar a movimientos texturales, de partículas o granulares, pero no el fenómeno de tono.

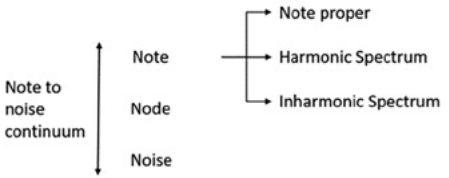


Imagen11. Tipología espectral planteada por Smalley (1997)

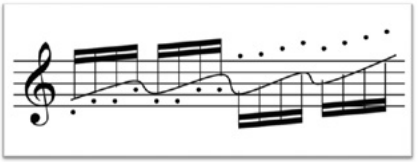


Imagen 12. Ejemplo de un módulo clasificado en la categoría *note proper*

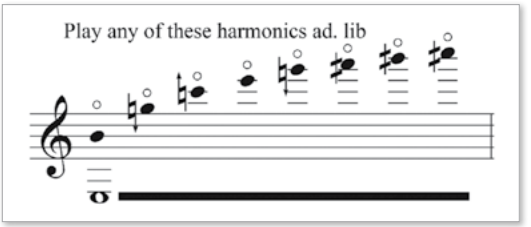


Imagen 13. Ejemplo de un módulo clasificado en la categoría note *harmonic spectrum*

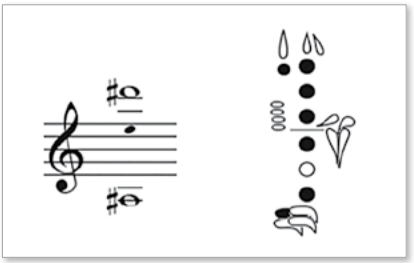


Imagen 14. Ejemplo de un módulo clasificado en la categoría note *inharmonic spectrum*

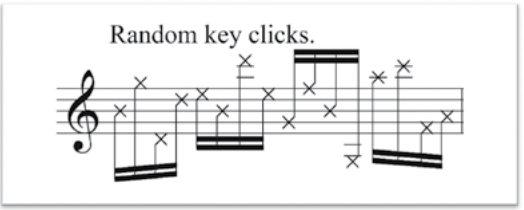


Imagen 15. Ejemplo de un módulo clasificado en la categoría *node*

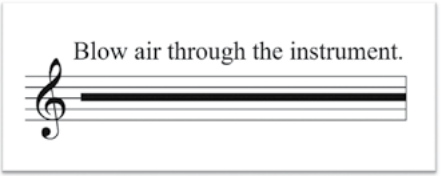


Imagen 16. Ejemplo de un módulo clasificado en la categoría *noise*

SOPORTE / PARTITURA

Finalmente, una vez se desarrollaron todos los módulos y se hizo su respectiva categorización, era momento de lanzar los dados, pero aquí el sistema se enfrentaba con un problema referente al soporte, es decir, al papel. Era muy complejo disponer todos los módulos, que sumaban más de 100 por instrumento, en hojas de papel. Podría ser una experiencia performática interesante pero no era lo que se deseaba para el presente proyecto de investigación-creación.

Es por esto por lo que se tomó la decisión de mudar el soporte a lo digital. Herramientas para colocar los módulos de forma digital existen bastantes, pero la herramienta seleccionada debería ser de fácil acceso, sin la necesidad de instalar ningún software o programa adicional, lo cual aumentaría la complejidad en el acceso a la obra.

Entonces, se optó por crear un archivo HTML. Cada instrumento tendría su propio archivo HTLM o partitura digital, que puede ser alojada en un hosting para poder visualizarla desde cualquier dispositivo con acceso a internet. El archivo HTML cargaba varios módulos, los cuales cambian de forma aleatoria en tiempos aleatorios usando la función math.random(),

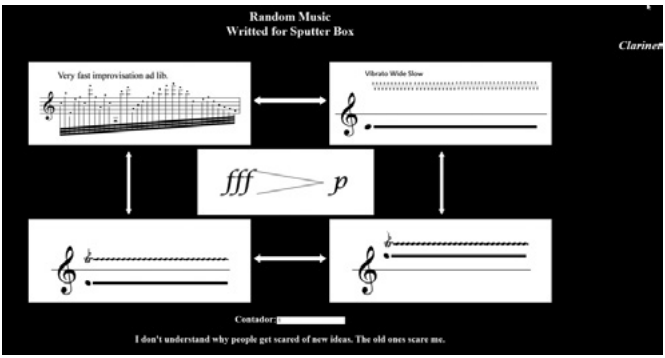


Imagen 17. Partitura digital Clarinete

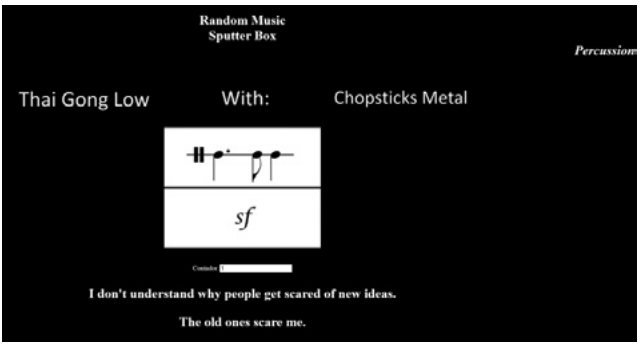


Imagen 18. Partitura digital Percusión

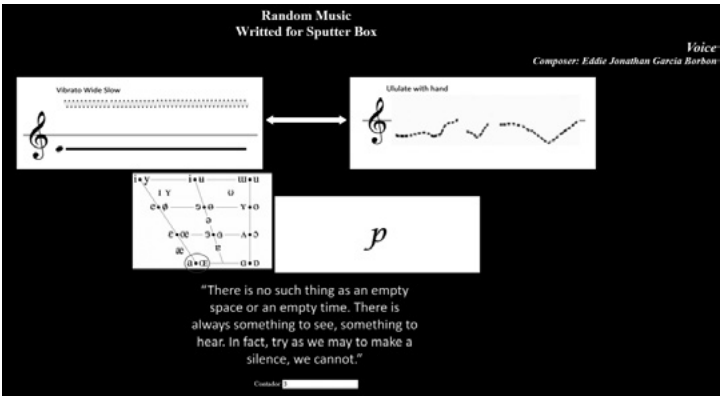


Imagen 19. Partitura digital Voz

```
<!DOCTYPE html>
<html>
<head>
<title> Random Music / Clarinet</title>
<meta name="viewport" content="width=device-width, initial-scale=1">
<style>
.responsive {
  width: 100%;
  height: 100%;
}
.responsive2 {
  width: 100%;
  height: 100%;
}
.responsive3 {
  width: 10%;
  height: 100%;
}
```

Imagen 20. Ejemplo del fragmento del código del archivo HTML

```
var node1= new Array(['img/1/1.png'],['img/1/2.png'],['img/1/3.png'],['img/1/4.png'],['img/1/5.png'],
  ['img/1/6.png'],['img/3/1.png'],['img/3/2.png'],['img/3/3.png'],['img/3/4.png'],['img/3/5.png'],['img/3/6.png'],
  ['img/3/7.png'],['img/3/8.png'],['img/3/9.png'],['img/3/10.png'], ['img/3/11.png'],['img/3/12.png'],['img/3/13.png'],['img/3/14.png'],
  ['img/3/15.png'],['img/3/16.png'],['img/3/17.png'],['img/3/18.png'],['img/3/19.png'],['img/3/20.png'],['img/3/21.png'],['img/3/22.png'],
  ['img/4/1.png'],['img/4/2.png'],['img/4/3.png'],['img/4/4.png'],['img/4/5.png'],['img/4/6.png'],['img/4/7.png'],['img/4/8.png'],
  ['img/4/9.png'],['img/4/10.png'],['img/4/11.png'],['img/4/12.png'],['img/5/1.png'],['img/5/2.png'],['img/5/3.png'],['img/5/4.png'],
  ['img/5/6.png'],['img/5/7.png'],['img/5/8.png'],['img/5/9.png'],['img/5/10.png'],['img/6/1.png'],['img/6/1.png'],['img/6/2.png'],
  ['img/6/3.png'],['img/6/4.png'],['img/6/5.png'],['img/6/7.png'],['img/6/8.png'],['img/6/9.png'],['img/6/10.png'],['img/6/11.png'],
  ['img/6/12.png'],['img/6/13.png'],['img/6/14.png'],['img/6/15.png'],['img/6/16.png'],['img/6/17.png'],
  ['img/6/18.png'],['img/6/19.png'],['img/7/1.png'],['img/7/2.png'],['img/7/3.png'],['img/7/4.png'],['img/7/5.png'],['img/7/6.png'],
  ['img/7/7.png']
);
```

Imagen 21. Creación de un arreglo que contiene las imágenes relacionadas a la categoría node

```
var dinamicas= new Array('img/dynamics/1.png','img/dynamics/2.png','img/dynamics/3.png','img/dynamics/4.png',
  'img/dynamics/5.png','img/dynamics/6.png','img/dynamics/7.png','img/dynamics/8.png','img/dynamics/9.png',
  'img/dynamics/10.png','img/dynamics/11.png','img/dynamics/12.png','img/dynamics/13.png','img/dynamics/14.png',
  'img/dynamics/15.png',  'img/dynamics/16.png','img/dynamics/17.png','img/dynamics/18.png','img/dynamics/19.png',
  'img/dynamics/20.png','img/dynamics/21.png','img/dynamics/22.png','img/dynamics/23.png',  'img/dynamics/24.png',
  'img/dynamics/25.png','img/dynamics/26.png','img/dynamics/27.png','img/dynamics/28.png','img/dynamics/29.png',
  'img/dynamics/30.png'
);
```

Imagen 22. Creación de un arreglo que contiene las imágenes relacionadas a la categoría dinámicas

```
function rotarImagenes1(){
  var index1=Math.floor((Math.random()*node.length));
  document.getElementById("node").src=node[index1];
}
function rotarImagenes2(){
  var index2=Math.floor((Math.random()*noteproper.length));
  document.getElementById("noteproper").src=noteproper[index2];
}
function rotarImagenes3(){
  var index3=Math.floor((Math.random()*dinamicas.length));
  document.getElementById("dinamica").src=dinamicas[index3];
}
```

Imagen 23. Fragmento de código con las imágenes que cargan los módulos de forma aleatoria teniendo en cuenta su tipología espectral

```
function num_alea1(){
  num_alea1 = 10000 + Math.floor((50000 - 10000) * Math.random());
  }
function num_alea2(){
  num_alea2 = 10000 + Math.floor((50000 - 10000) * Math.random());
  }
```

Imagen 24. Fragmento de código que genera números aleatorios los cuales son asignados a la duración que tiene un módulo

BIBLIOGRAFÍA

Tudor, D. y Schonfeld, V. (1972). From piano to electronics. *Music and Musicians*, *20*(12), pp. 24-26.

Kostelanetz, R. y Cage, J. (1987). The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview. *The Kenyon Review*, *9*(4), pp. 102-130.

Jensen, M. G. (2009). John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching". *The Musical Times*, *150*(1907), pp. 97-102.

Iddon, M., & Thomas, P. (2020). *John Cage's Concert for Piano and Orchestra*. Oxford University Press, USA.

Brown, E. (1999). Transformations and developments of a radical aesthetic. *Current musicology*, (67/68), p. 39.

Truelove, N. M. (1984). *Karlheinz Stockhausen's Klavierstuck XI* (doctoral dissertation).

Noble, A. (2016). Intermission 6 (1953): 'the outlines of becoming'. En *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman* (pp. 119-152). Routledge.

Edwards, M. (2011). Algorithmic composition: computational thinking in music. *Communications of the ACM*, *54*(7), pp. 58-67.

Smalley, D. (1986). Spectro-morphology and structuring processes. En *The language of electroacoustic music.* (pp. 61-93). Londres: Palgrave Macmillan.

Zattra, L. (2005). Analysis and analyses of electroacoustic music. Sound and Music Computing (SMC05). Salerno, Italia, p. 36.

Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes. Organised sound, 2(02), pp. 107-126.

LA NOTACIÓN MUSICAL COMO SISTEMA DE REPRESENTACIÓN. LA PARTITURA GRÁFICA COMO UNA FORMA DE DISENSO. ANÁLISIS DE LAS IMPLICACIONES DEL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DENTRO DE LA NOTACIÓN MUSICAL

Hernán Darío Guzmán Calderón

RESUMEN

En el presente texto se espera un acercamiento a la notación musical occidental como sistema de representación y la **partitura gráfica** como una forma de **disenso**, viendo las incidencias de la práctica notacional en la práctica musical. Este trabajo se centra en los estudios de la investigadora argentina María Inés Burcet y sus teorías de la notación musical como sistema de representación, y en los escritos de la investigadora española Mariana Buj Corral sobre **partituras gráficas**. Se dialoga, además, con el concepto de **disenso** del filósofo Jacques Rancière. Con los trabajos de las dos investigadoras y del pensador francés se genera un acercamiento sobre las posibilidades de disenso estético que puede brindar la partitura gráfica dentro del sistema de representación de la música.

Palabras clave: Notación, notación musical, sistema de representación, partituras gráficas, disenso.

ANTES DE INICIAR

La ponencia escrita para el *Encuentro sobre la Notación y la Grafía Musical,* y este texto anexo en las memorias del evento hacen parte de mi investigación *Sonando en clave afectiva: pautas para encontrarme fagot*, la

cual desarrollé en la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En este primer acercamiento al análisis de la notación musical como sistema de representación y la **partitura gráfica** como lugar de **disenso**, se pretende buscar nuevas formas de relacionarse como músico con la **notación musical**, y en este caso especial, con las partituras gráficas.

Se aclara, dentro del texto, que cuando se hable de notación musical se estará haciendo referencia a la notación en pentagrama y diastemática, que se difunde en la enseñanza musical. Notación que se potencia desde la "práctica común" y, por su mismo contexto, se ubica como centro en el desarrollo de métodos de aprendizaje de instrumentos sinfónicos, de enseñanza de la gramática musical, de la armonía musical, etc. Por otro lado, cuando se hable de partituras gráficas se estará mencionando una forma de notación musical a través de la cual, citando a Marina Buj Corral (2013, p. 2), *[se] conciben obras musicales en las cuales el aspecto visual de la misma es tan importante como la música en sí misma*. Además, se tienen en cuenta como principales actores a los compositores y las compositoras quienes, dentro de la música académica contemporánea –desde el siglo XX hasta nuestros días–, han desarrollado este tipo de partituras, que Buj Corral denomina *partituras gráficas.*

LA NOTACIÓN MUSICAL COMO SISTEMA DE REPRESENTACIÓN HEGEMÓNICO

María Inés Burcet nos habla de la notación musical como un sistema de representación. También nos menciona que la notación, al ser entendida a su vez como código, es un vehículo que puede cifrar información sonora, ya que en principio la notación supone *transcribir el sonido* (Burcet, 2018). Aparte, en su artículo "Hacia una epistemología decolonial de la notación musical", nos señala que: *La notación, en su carácter de sistema de representación, considera sólo una selección de elementos, propiedades y relaciones, y desestima otros* (Burcet, 2017, p. 133). En es-

te orden, la notación como sistema puede codificar manifestaciones sonoras de otras músicas y negar, de una forma u otra, su potencia.

La notación musical, al ser tan difundida, pertenece a un discurso hegemónico y epistemológico, el cual se encuentra en la institución musical occidental (Burcet, 2017). Al estar centrado en la institución y replicado desde la educación y la práctica musical, este sistema de representación puede encontrar muchas similitudes con otros sistemas que se ubican en campos del conocimiento y del arte. Es por esto que encontramos una relación entre el sonido "notable" o "real" con el **realismo** en el cine que estudian Ella Shohat y Robert Stam en su texto de 2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. En dicho texto los autores nos dialogan sobre los estereotipos que crea el cine y cómo éstos siguen alimentando regímenes de verdad dentro de otros lugares, al generar una realidad replicable desde su lógica artística. En el interior del sistema de representación de la música también se reafirman estereotipos. Un ejemplo de ello son las transcripciones de manifestaciones sonoras que se encuentran fuera de la práctica musical occidental, las cuales, por su misma naturaleza, no se pueden transcribir o, al menos, no con facilidad. Encontrándonos con una lógica y una necesidad, desde la institución, de volver todo transcribible. Cuando la codificación en la notación no se puede dar, o no se da con facilidad, se genera un rechazo a eso otro que se ubica fuera de sus parámetros escriturales y que, por ende, se define como ruido, sonidos "desafinados", música exótica, etc., reafirmando un estereotipo sobre esa práctica musical desconocida.

Por otro lado, la representación, por medio de la notación, lleva a querer transportar cualquier sonido del mundo a las lógicas del sistema de notación musical tradicional. Con esto dejamos de lado la existencia de nuevas formas de entender el sonido y las formas escriturales de la música por querer representar todo por medio del sistema canónico de la institución. De esta forma se vuelve un problema ético, ya que el músico se siente con el derecho de representar cualquier manifestación sonora.

Por último, el sistema de representación musical, a través de su notación, genera diferentes prácticas dentro de las instituciones de

educación, las cuales llevan a la clasificación de los espacios de enseñanza. Esta práctica, como lo dice Stuart Hall en su estudio sobre Foucault, lleva a trabajar a la misma institución en "tratamientos", los cuales se rastrean desde la medicina para los locos o las prácticas de castigo para los criminales (Hall, 2010). En el campo de la música dichos "tratamientos" llevan a la conformación de espacios desde la enseñanza musical, como las clases de gramática y armonía, que sirven para el adoctrinamiento corporal y racional a partir de la notación. Siguiendo lo expuesto, los músicos que no puedan entender estas formas de notar la música serán rechazados por la institución y por los lugares laborales que se encuentran enlazados a la misma. Este es uno de los elementos más importantes de la notación musical dentro de la práctica, ya que no es inocente y trae problemas laborales al músico que se encuentra dentro de la institución que lo rechaza.

LAS *PARTITURAS GRÁFICAS*

A mediados del siglo XX, después del fin de la segunda guerra mundial, muchos compositores jóvenes se encontraban desarrollando nuevos lenguajes y formas de entender la música y el quehacer musical. Estas nuevas formas de entender la música y su notación dieron fuerza para que se pensara a profundidad sobre las implicaciones del resultado sonoro esperado según la configuración escritural, dando pie a las diferentes acciones desde las partituras. Estas prácticas generaron disrupciones con la estética convencional de la música y especialmente con la forma de notación. Un ejemplo de ello es el acercamiento de algunos compositores a técnicas del arte plástico, como una manera de enriquecer sus lenguajes (Buj Corral, 2013). Estos encuentros los ha rastreado Marina Buj Corral en sus investigaciones interdisciplinares, quien ha logrado entender y plasmar un devenir de las notaciones musicales en *partituras gráficas*: representaciones que dependen de la subjetividad del intérprete para su desarrollo e interpretación sonora (Buj Corral, 2014). Esa es la libertad temporal que otros tipos de notación musical buscan; así mismo, señala Buj

Corral, por la construcción de estas piezas, se encuentra el sonido de la misma partitura a través de la visualidad (Buj Corral, 2019)

La autora separa dos formas de entender la *partitura gráfica.* Por un lado, nos habla de la notación gráfica, que hace referencia a un tipo de notación a menudo indeterminada, ambigua y cuyos símbolos e interpretaciones están explicados en notas de interpretación. Y por otro, nos señala los gráficos musicales, que tienen su propio valor estético como arte visual y que pueden ser *traducidos a sonidos* (Buj Corral, 2013, p. 4).

Corral nos señala, además, que desde las *partituras gráficas*, y *a diferencia de la notación tradicional, el intérprete no recibe órdenes, más bien es interrogado e invitado a participar en un juego musical a partir de sugerencias que proponen los elementos gráficos* (Buj Corral, 2013, p. 6)

En este punto la investigadora nos habla, citando a Cage, que para algunos compositores estas *partituras gráficas* deben llevar a una interpretación consciente y no a una improvisación. Esto invita a considerar un "compromiso ético" de parte de los intérpretes con este tipo de notación no impositiva. Aun así, estos procesos de interpretación o improvisación varían dependiendo de las búsquedas estéticas del compositor que se acerque a este tipo de notación (Buj Corral, 2013).

BUSCANDO *EL DISENSO*

Existe una educación institucional que instaura una concepción de mundo (Rancière, 2015). Dichas concepciones de mundo, dentro de la práctica musical, afectan a muchos integrantes de la institución, ya que estas serán configuradas dentro de la representación del sonido a través de la notación musical canónica. Si solo hay una sola forma de notar aceptada, también serán pocas las posibilidades de ser, hacer y sentir, dentro de las prácticas formativas y profesionales, que se encuentren avaladas por la institución. Esta sería entonces una configuración instaurada de lo sensible y de lo que se puede sentir dentro de la práctica musical.

Desde otro punto, Rancière (2015, p. 65) nos dice: *Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible*. De acuerdo con esto, la política se convierte en un lugar donde pueden operar reconfiguraciones de la experiencia sensible, al igual que el arte. En este orden, una configuración común de lo sensible, que es operada por la institución, puede ser reconfigurada desde el arte y la política por medio del **disenso.**

Teniendo en cuenta lo anterior, lo policivo –quién dice cómo se deben hacer las cosas, cómo se debe vivir, sentir y ser desde el cuerpo– se entendería como los órdenes hegemónicos que estructuran los marcos sensibles. Los consensos con estas estructuras, que configuran espacios para la distribución de lo sensible, serían policivos.

Rancière nos propone que la acción política rompe ese orden policivo, entendiendo la acción política como una manera de reconfigurar lo sensible y de transformación dentro del sistema hegemónico. Con esto claro, podemos decir que no es la pieza musical la que va a cambiar el estado de cosas, sino la reorganización de lo sensible que estas median, o los espacios donde ellas están mediando, las que pueden hacer esta reconfiguración en el sistema.

PRÁCTICAS NOTACIONALES QUE CREAN *DISENSOS*

Crear prácticas notacionales que supongan **disensos** puede ser lo más complejo dentro de una institución tan conservadora como la musical. La formación del sistema de notación se ha desarrollado por siglos y ha causado grandes manifestaciones en el arte. Aun así, dentro de las mismas vanguardias musicales se da un ejemplo de resistencia o de "disenso" a la representación notacional más tradicional, que ha surigido de la mano de manifestaciones como la **partitura gráfica**. Estas nuevas formas de componer y notar hacen que se movilicen creativamente todos los elementos educativos e interpretativos de la institución musical.

Tal como lo expone Burcet (2017), la partitura musical ha sido una herramienta de la colonialidad para dominar desde la educación

musical. Esto se vuelve más claro si buscamos los syllabus de formación de instrumentistas en lugares como la ASAB. No obstante, los trabajos de Marina Buj Corral dejan ver una posibilidad de disenso desde la notación gráfica, la cual no se basa en la representación de lo "real", de la afinación, o la estructura formal y el ritmo, dando con esto una reconfiguración de lo sensible dentro de la práctica. Partiendo de este punto, la partitura gráfica desarma parcialmente la necesidad de "control" propia de la notación musical tradicional.

Con grandes exponentes como Morton Feldman, Roman Haubenstock-Ramati o John Cage, entre otros, las nuevas formas de notación han tenido una acogida como alternativa a la notación clásica, dentro de algunos contextos académicos, institucionales y de práctica musical experimental e improvisatoria. Sumándose a esto, la partitura gráfica es otra forma de resistir a la notación musical convencional, que potencia el disenso que se busca desde las prácticas experimentales de la música, tanto académica contemporánea como popular. Además, no podemos olvidar que las nuevas formas de notación han propiciado nuevas maneras de educación musical, activando asociaciones, primero con gráficos ajenos a la notación convencional y, luego, con notas musicales, permitiendo a los docentes diversificar la enseñanza instrumental, interpretativa y musical dentro del aula de clase. Tal cual como lo evidencia María Inés Burcet en su último estudio, en donde entrevista a una estudiante con habilidades musicales pero sin conocimiento de las partituras y hace el seguimiento a un proceso de aplicación de la notación musical por medio de diferentes formas de aprendizaje, mientras grafica y hace sus propias formas de dibujar los sonidos (Burcet, 2020).

Por último, hay que seguir pensando la notación desde las tensiones particulares que genera dentro de la música como discurso hegemónico y como práctica artística. Esto hace que encontremos un devenir, con cambios de formación y percepción musical, así como nuevas formas metodológicas y epistemológicas en nuestra práctica. Es por esta razón que buscar tensiones y disensos podría convertirse en una prioridad para los compositores, directores, intérpretes y maestros que están en la práctica musical, artística, cultural y pedagógica.

PARTITURAS

A lo largo de la ponencia se presentaron algunas partituras como fondo de la exposición. La indagación teórica que realicé para el desarrollo de este trabajo va de la mano con una búsqueda musical y sensible a través de las partituras que se mostraron en el evento. Para esto escuché distintas versiones de la pieza y analicé las partituras; en el camino también interpreté *Espacial* (1983) de las "sonóptica" de Jesús Pinzón y *Sí, señor Logo* (2009), de Luis Fernando Sánchez Gooding. Por otro lado, conversé con los creadores Melissa Vargas, Daniel Leguizamón y el mismo Luis Fernando Sánchez, quienes me explicaron el contexto de sus obras y el trasfondo sensible que contienen cada uno de sus trabajos. Con todo esto pude sentir la reconfiguración del estado de cosas que se puede rastrear desde las *partituras gráficas*. Dichos cambios están ligados a la apertura relacional que permiten estas prácticas notacionales, ligadas a la creación y a la interpretación de las obras en contextos específicos.

Dentro de las obras que se analizaron están:

Alone I (1965) de Roman Haubenstock-Ramati. Composición, gráfico-musical. Esta pieza tiene un valor estético, desde lo visual, y potencia lo musical movilizando al intérprete dentro de su composición de formas y manejo del color.

Variations II (1961) de John Cage. Citando a Marina Buj Corral (2013, p. 9): *Once hojas transparentes que se superponen de diferentes formas. Cinco hojas poseen puntos y las seis restantes, líneas. Los puntos hacen referencia al sonido y las líneas representan diferentes parámetros musicales*. Con esta pieza movilizo la mirada, cambio mi posición. Me muevo en la configuración y las transparencias de la partitura.

Treatise (1963-1967) de Cornelius Cardew. Una búsqueda por la acción política por medio de una visión diferente de la música como agente. La partitura muestra que es musical con los pentagramas que se ubican abajo. Democratizar la práctica musical, hacer que todos puedan ser parte de la interpretación de una pieza musical.

Composición (1981) de Pauline Oliveros. El círculo, ampliamente manejado en la historia de las notaciones musicales. En el caso de esta obra, se busca como una forma de relación entre los cuerpos que conviven dentro del sonido y dentro del círculo.

Sí, señor Logo (2009) de Luis Fernando Sánchez. Una búsqueda para determinar el comportamiento de los grupos, en ese caso de su grupo 5M,[1] en donde cada color es un miembro del ensamble que estará mediando su improvisación a lo largo de la pieza. Esta obra la interpreté con el ensamble Baho; al estar con cuatro amigos cercanos pude ver nuestras formas de improvisación particulares en los gráficos que arrojaba el computador.

En los tiempos (2016) de Daniel Leguizamón. Las reflexiones del compositor con la notación, al no pensar en traducir el ideal sonoro de lo que está en la partitura. Hay que procurar la interpretación y no la ejecución, me comentaba el maestro Daniel. Esta búsqueda por una participación activa del intérprete, entre los materiales que él determina desde sus esquemas, lo que representan éstos en las notas de interpretación y los que se indeterminan dentro de la pieza musical, es el juego que se ve en los gráficos de esta obra.

Las sonópticas (*Espacial* e *Inmerso*) (1983) de Jesús Pinzón. Música para ver y oír. Esta anotación que hace el compositor colombiano abre las posibilidades a los intérpretes a responsabilizarse de una interpretación, similar a lo visto en Cage. Cuando lo interpreté –como fagotista del ensamble Baho–, fue una experiencia liberadora, teniendo en cuenta que era la primera vez que era mediado por un tipo de **partitura gráfica**.

Descifrando territorios I. Carta Plana (2011) de Melissa Vargas Franco: Inspirada por *Variations II* y por el club de lectura de mapas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, activo en el año de la composición de

1. 5M fue un ensamble de música académica experimental bogotano. Entre sus integrantes se encuentran Melissa Vargas, Luis Fernando Sánchez, Natalia Merlano, Diego Serrano y Jose Miguel Luna.

la pieza, Melissa nos muestra los mapas de los miembros de 5M[2] y nos da una brújula temporal con la transparencia de las hojas de calcar que utiliza para escribir la partitura. La obra juega con las hojas transparentes para mezclar los territorios de cada mapa.

Estos contextos de las composiciones y las decisiones estéticas y prácticas que se tomaron con cada determinación notacional, ayudan a reflexionar sobre la razón por la que de este tipo de manifestaciones escriturales se generan otros tipos de acercamientos sensibles al sonido. La forma de describir un sonido, sin pensar necesariamente en la traducción de éste o la forma "correcta" de escribir una técnica o un registro instrumental, crea posibilidades variadas dentro del quehacer musical. Estas notaciones en las que podemos graficar cualidades musicales, tímbricas, texturales, entre muchas otras, utilizando estructuras, figuras, colores y texturas distintas, potencian una riqueza inmensa que va más allá de la práctica convencional. Como miembro de orquestas sinfónicas no es común encontrar este tipo de representaciones distintas dentro de las partituras. Al ver cómo la creatividad en la notación musical se puede expandir, cambio mi manera de relacionarme desde la interpretación con los diferentes repertorios.

PROCESOS SUBJETIVOS QUE GENERAN *DISENSO* DENTRO DE LA PRÁCTICA MUSICAL POR MEDIO DE LAS *PARTITURAS GRÁFICAS*

Guatari y Rolnik (2006, p. 48) nos dicen que *la subjetividad es manufacturada como son la energía, la electricidad y el aluminio.* En este sentido, al tocar una pieza musical, mediada por la notación musical y los

2. Esta pieza está inspirada en los mapas de los departamentos de nacimiento u arraigo de cada uno de los miembros del ensamble. De esta forma aparecerá un mapa simulando al departamento de Boyacá (lugar de nacimiento de Melissa Vargas), uno de Santander (departamento donde se encuentra familia de Diego Serrano) y uno de Bogotá (lugar de nacimiento de la mayoría de los miembros del ensamble), entre otros mapas que calca la compositora.

espacios institucionalizados que envuelven a la obra, estaríamos manufacturando un tipo de subjetividad. De esta manera solo se podría hacer y sentir la música y la práctica musical de una forma. Esto se evidencia en la educación de un o una instrumentista en el conservatorio, la cual está rodeada por métodos de enseñanza instrumental dirigidos a perfeccionar la interpretación de cierto repertorio. En este punto el músico solo podrá tener un tipo de subjetividad dentro de su práctica musical.

Viendo el trabajo de 5M, con *Descifrando Territorios I. Carta blanca* de Melissa Vargas y *Sí, señor Logo* de Luis Fernando Sánchez, pude evidenciar cómo ellos encuentran nuevas formas de hacer improvisación y formas notacionales de la improvisación, a través de sus creaciones musicales. Con esto evalué el cambio de procesos de subjetividad que se dan desde la interpretación, la composición o incluso de la escucha y el análisis musical de sus piezas y sus prácticas artísticas. Estos procesos que vemos en 5M, y en otras agrupaciones que trazan sus búsquedas musicales por otros tipos de notación, pueden crear formas micropolíticas de resistencia, a través de mecanismos de subjetivación distintos a los manufacturados por los lugares de enseñanza musical. Con esto se generan nuevas formas de **disenso** a las prácticas policivas de la institución y sus regímenes de verdad.

A MODO DE CIERRE

Dentro del sistema de representación musical la notación es, según lo evidenciado en el presente escrito, el gran paradigma en cuestión representacional en la música occidental. Con todo esto se empiezan a visibilizar las implicaciones sociales, históricas y estéticas que ha supuesto la notación en la práctica y en la enseñanza musical. Ligando lo anterior, se pueden encontrar unas tensiones particulares de esta práctica de representación con las prácticas musicales que no pueden ser fácilmente notadas y que incluso tienen su propio sistema notacional. Se trata entonces de buscar un **disenso** dentro del siste-

ma, por medio de la **partitura gráfica**, el cual se da por la reconfiguración de lo sensible que nos da este ejercicio y de las transformaciones que potencia en las nuevas construcciones de subjetividad.

Por último, reflexiono sobre los pocos debates que he evidenciado sobre este tema dentro de los sitios de enseñanza musical profesional. Estos lugares de discusión no se darían para negar el sistema de representación que tenemos, sino que deberían ayudar a tensionar éste con otras formas de representar el sonido, dentro de una horizontalidad metodológica y epistemológica que se ha negado en el quehacer musical "tradicional" y en la academia más conservadora. Enlazo esta idea con lo conversado dentro del *Encuentro sobre la Notación y la Grafía Musical,* ya que se dio un pequeño diálogo al final de mi ponencia. En dicho espacio surgieron unos comentarios y preguntas alrededor del tema recientemente expuesto en este texto. De esta charla me surgen dos preguntas, en línea con las dudas que manifestaban mis compañeros en el evento: ¿Cómo un docente de música puede conversar, dentro de la institución, con las diferentes formas de notación que existen en un contexto particular? Y, ¿cómo lograr una horizontalidad dentro de las prácticas y formas de ser y hacer en la música?

Por otro lado, el maestro Ricardo Lambuley señalaba que la notación que concebimos en occidente es logocentrista, excluyendo tipos de comunicación del sonido como la tradición oral, valiosa dentro de nuestras músicas tradicionales. En este punto es clave entender las diferentes incidencias de la notación, ya que en esta charla siempre situé mi postura desde la notación occidental, pero ¿qué puede haber más allá? Creo que solo en eventuales trabajos se profundizará más sobre el tema en un espectro más amplio. Para terminar, todas estas inquietudes y comentarios sobre la ponencia son la semilla de futuros acercamientos, mucho más profundos que éste, que nos pueden ayudar a sentir la notación musical desde otros lugares, ayudándonos a reconfigurar sensibilidades dentro de nuestra práctica artística.

AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento muy especial a los compositores Daniel Leguizamón y Luis Fernando Sánchez y a la compositora Melissa Vargas, por abrir espacios de conversación conmigo y con sus piezas musicales.

Además, le doy gracias al Proyecto curricular de Artes musicales de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, por hacer este maravilloso encuentro.

REFERENCIAS

Buj Corral, M. (2013). Grafismos en la música: origen y desarrollo de las partituras gráficas. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (24), p. 2.

Buj Corral, M. (2014). Partituras gráficas circulares: Entre tiempo y espacio. *BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creació*, 2(3), pp. 277-300.

Buj Corral, M. (2019). Sinestesias en la notación gráfica: lenguajes visuales para la representación del sonido. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 14(1), pp. 45-64.

Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5(1), pp. 129-138.

Burcet, M. I. (2018). Notación musical: ¿código o sistema de representación?: implicancias psicológicas y educativas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega,* 32, pp. 85-103.

Burcet, M. I. (2020). Entre la unidad de segmentación y la nota como unidad de escritura musical. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, *8*(1), pp. 25-43.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Instituto de Estudios Peruanos. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana.

Shohat, E., Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, pp. 185-220.

Rancière, J. (2015). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

LA NOTACIÓN MUSICAL COMO SITIO DE RESISTENCIA: OBJETOS NOTACIONALES, CAJAS Y EL CONCEPTO DE REGALO

Sergio Cote Barco

DEFINICIONES

Desde una primera perspectiva, la tecnología *es la combinación de "hardware" (edificios, planta física y equipos) y "software" (habilidades, conocimiento, experiencia junto con ensamblajes institucionales apropiados)* (Li Hua, 2009, p. 19, trad. propia). Uno puede extrapolar estas dos categorías diciendo que la tecnología tiene dos facetas interrelacionadas, una que es material, y otra inmaterial relacionada al conocimiento. Richard Li-Hua también explica (2009, pp. 19-21, trad. propia) que el concepto de tecnología resulta de cuatro elementos. El primero es la técnica, que ocurre en la intersección entre los instrumentos del trabajo, los materiales y el trabajo en sí mismo. El segundo elemento es el conocimiento, que enmarca cómo diseñamos los medios para controlar la tecnología. Existe el conocimiento tácito, que usualmente hace referencia al conocimiento subjetivo y nociones como cuerpos, presentes y practicas. Y el conocimiento explicito u objetivo, al que conciernen ideas como la mente, el futuro y la teoría. El tercer elemento es la organización de la tecnología y el conocimiento en un proceso que permite la formación de un producto. Y, finalmente, el producto. *Sin tener en cuenta esta meta, es difícil entender los otros tres elementos. Parece natural incluir el producto dentro de un concepto compresivo de tecnología, porque en la práctica, la selección de un producto comúnmente precede las decisiones de técnica, conocimiento y organización* (Li-Hua, 2009, p. 20, trad. propia).

Me gustaría complementar estos cuatro elementos con la perspectiva de W. B. Arthur (2009, pp. 13-14, trad. propia):

> *No tenemos un acuerdo sobre el significado de la palabra "tecnología". No existe una teoría de cómo las tecnologías se originaron. No hay un entendimiento profundo acerca de la idea de "innovación", y no hay una teoría de la evolución de la tecnología. Falta un conjunto de principios generales que le darían al sujeto una estructura lógica, el tipo de estructura que ayudaría a llenar estos vacíos. En otras palabras, falta una teoría de la tecnología, una "-ología" de la tecnología.*

Una definición de tecnología, por lo tanto, no es estable, y aunque pueda haber algunos acuerdos sobre lo que es la tecnología, me gustaría agregar que la "-ología" de la tecnología a la que apunta Arthur, en otras palabras, la fluidez e instabilidad del concepto, existe atada a constructos de poder. Hoy en día hay tecnologías estandarizadas; también hay tecnologías que ciertos grupos humanos identifican como mejores que tecnologías desarrolladas por otros grupos humanos. Históricamente, los humanos han adjuntado conceptos de desarrollo tecnológico, su eficacia y su valor, a formas de acumulación, apoyando, con esto, posiciones de opresión. Para la presente ponencia, quiero tener en cuenta una definición de tecnología que incluye:

1. El conjunto: técnica, conocimiento, organización y producto.
2. Una inestabilidad conceptual inherente u "-ología".
3. La tecnología sin neutralidad política.

PERSONAS Y ARTEFACTOS EN RELACIÓN A LA TECNOLOGÍA

En el texto de 1980 *¿Tienen los artefactos política?*, Langdon Winner (p. 121, trad. propia) comenta:

> *En las controversias sobre tecnología y sociedad, no hay idea más provocativa que la noción de que las cosas técnicas tienen cualidades políticas. Lo que está en juego es la afirmación de que las máquinas,*

> *estructuras y sistemas de la cultura material moderna pueden ser juzgados con precisión no solo por sus contribuciones de eficiencia y productividad, no solo por sus efectos secundarios ambientales positivos y negativos, sino también por las formas en que puede incorporar formas específicas de poder y autoridad. Dado que las ideas de este tipo tienen una presencia persistente y preocupante en las discusiones sobre el significado de la tecnología, merecen una atención explícita.*

Basado en las definiciones de tecnología ya mencionadas, especialmente implícito en el termino **producto**, se puede deducir que existe una diferencia entre la gente que participa en el diseño y la creación de estos productos y otras personas que son las receptoras de dichos productos. Estos productos son artefactos tecnológicos: *estructuras fisicas diseñadas, que llevan a cabo funciones, y que conllevan intencionalidad humana*. (Verbeek et al, 2009, p. 165, trad. propia) Además, el término *artefactos tecnológicos* usualmente se refiere a objetos contextualizados en una relación entre el producto y las *intenciones de autores individuales, agentes seleccionadores o diseñadores* (Verbeek et al, 2009, p. 166, trad. propia) Además, estos artefactos pueden ser definidos no solo por agentes individuales sino también por sus "mecanismos sociales" (Verbeek et al, 2009, p. 166, trad. propia). Uno puede inferir, por lo tanto, que dentro de esta definición de productos y objetos como artefactos tecnológicos sobresale una división disciplinaria entre un primer grupo de personas que uno puede denominar como "desarrolladores" (autores, agentes, diseñadores), y otro grupo de personas que se puede identificar como "usuarios".

Mi interés recae en lo que yo llamo **usos desobedientes de la tecnología**. Mi práctica artística me ha llevado a estar en contacto con la tecnología y usarla, pero nunca he estado del lado establecido de los desarrolladores. Una definición tradicional parte del establecimiento, alineando la noción de agente con la de autor o diseñador. Sin embargo, al modificar los usos previstos de los artefactos tecnológicos, los usuarios también tienen agencia, tanto como los desarrolladores iniciales. Incrustados en marcos institucionales, la tecnología y los artefactos tecnológicos compelen comportamien-

tos específicos y modificaciones en los cuerpos de los usuarios. Estas modificaciones responden a las expectativas dictadas por instituciones respaldadas por metaestructuras socioeconómicas y geopolíticas más amplias, que perpetúan sistemas opresivos. Por ejemplo, la ocupación española en América Latina entre los siglos XVI y XVIII definió la tecnología agrícola indígena como primitiva, reemplazándola por métodos europeos. En este proceso, la inmensa cantidad de tipos de maíz en Colombia, por ejemplo, se redujo a solo tres, modificando la dieta y por ende los cuerpos de la población (Melo, 2020, pp. 67-69). Además, al reemplazar sus métodos agrícolas, la tecnología indígena fue marginada de los centros urbanos coloniales recién formados y de la cadena de suministro (Melo, 2020, p. 70).

Un ejemplo de este proceso, que parece alejarse un poco de la idea de notación y grafía musical, lo ofrece Toshimaru Nakamura y su uso de consolas de audio como instrumentos musicales o, en términos del artista, *no-input mixing boards*. Una consola de audio es un artefacto tecnológico concebido para recibir varias señales de audio y combinarlas en un número menor de señales, mientras se mezclan, se modifican o se amplifican las originales. Nakamura subvierte el uso esperado de las consolas de audio conectando las salidas de señal a las entradas, creando sistemas de retroalimentación de señal. De esta forma, la consola de audio deja de ser un artefacto concentrado en sonidos externos y comienza a producir sonidos en su interior. Estos sonidos provienen de los circuitos sobrecargándose; son los sonidos del mal uso. Empleando un uso desobediente de la tecnología, Nakamura transforma una herramienta a menudo asociada con el técnico de sonido, en una herramienta para la interpretación: un instrumento musical. Al subvertir su uso, Nakamura ha iniciado un conjunto paralelo de técnicas, conocimientos y organizaciones que abren la creación musical a un público más amplio, que podría no tener el conjunto establecido de habilidades tradicionalmente necesarias para crear música. Además, ha eliminado la consola de mezcla de su mercado original y la ha situado en un contexto económico distinto.

LA NOTACIÓN MUSICAL COMO SITIO DE RESISTENCIA Y EL FORMATO DE CAJA

La notación musical es el resultado –o uno de los resultados– del desarrollo tecnológico. Tal como la conocemos, la notación musical occidental requirió la evolución de gestos en sistemas complejos de escritura, que, gracias al modernismo europeo, con sus perspectivas coloniales, se diseminó a lo largo del mundo casi hasta la estandarización. Como tecnología, la notación musical es un conjunto complejo de técnicas y conocimientos, que, a través de una organización, se transforma en un producto. Y, como tecnología, no es políticamente neutral.

Una partitura es un artefacto tecnológico que permite una comunicación entre por lo menos tres tipos de sujetos disciplinados: compositores, interpretes y audiencias. Dentro de esta relación, la partitura presenta por lo menos tres facetas con implicaciones políticas. La primera de ellas yace en la relación de poder tradicionalmente incrustada entre los tres tipos de sujetos disciplinados ya nombrados. Lo que se espera, o el arquetipo de esta relación, es que las personas que componen creen significado al estampar sonidos en símbolos escritos. El intérprete traduce estos símbolos escritos a gestos y sonidos, y las personas del lado de la audiencia vuelven a traducir estos gestos y sonidos a significados. La segunda faceta política es la idea de una practica estandarizada que representa el ideal modernista europeo. La partitura está arraigada al proyecto europeo de civilización o, mejor dicho, a su proyecto civilizador, implantándose, primeramente, dentro de Europa, desde lo sagrado a lo popular, y después desde lo urbano a lo rural. Posteriormente, este sistema de comunicación musical, fue impuesto a las colonias como parte integral de la nueva y supuestamente mejor y más avanzada civilización. La tercera faceta política de la partitura que yo identifico es el interés económico que resulta de la homogenización de prácticas en la organización de una industria musical. No es gratuito, que la partitura sea el documento más fácilmente protegido por derechos de autor, representando una relación intrínseca entre la partitura y las nociones de propiedad y autoría.

Considero que parte del proyecto colonizador es implantar el modelo o las implicaciones en cuanto a la notación musical como las acabo de describir. En otras palabras, hacernos creer el cuento de que la relación con las partituras funciona así. Este modelo, en realidad, si lo evaluamos en nuestras prácticas cotidianas, siempre ha sido inestable. Solo falta mirar a nuestro alrededor y a las distintas prácticas musicales y artísticas que nos rodean para darnos cuenta de cómo, por ejemplo, los intérpretes siempre, **pero siempre**, imprimen su capacidad creativa y artística a las obras que tocan sin importar el repertorio. La notación musical occidental que, dentro del ámbito académico y sobre todo clásico, parece ser tan constante, es solo una pequeña porción del infinito repertorio de expresiones musicales que, a nivel global, no usan este tipo de notación o han encontrado variantes a esta como medios de comunicación. A través de la historia, las escenas musicales siempre han creado instituciones económicas paralelas frente a las corrientes dominantes.

La notación musical se puede convertir en, o, mejor dicho, **siempre ha sido**, un espacio de resistencia porque como una forma de tecnología se puede usar de forma desobediente. Como una primera estrategia, un uso desobediente de la notación musical es hacer evidente dentro de la pieza, la inestabilidad inherente que reside en las relaciones de poder entre personas que componen, personas que tocan y personas que son miembros de la audiencia. Añadiendo, además, personas que analizan, personas que documentan, personas que graban, etc. Cabe recalcar, que **no se trata de crear esta inestabilidad, sino de reconocer que existe** para hacerla aún más evidente. Una segunda estrategia para un uso desobediente es evitar prácticas homogeneizantes. Sin embargo, esta evasión debe respetar, ante todo, el trabajo y entrenamiento de músicos de distintas prácticas. El objetivo detrás de esto no es tratar de emancipar, sino reconocer una autonomía creativa en todos los agentes. Una tercera estrategia que sitúa la notación musical desde una perspectiva desobediente es evitar la mercantilización y la producción en masa. Si se evita la estandarización y el enfoque se pone en prácticas y no en objetos o productos, se complican nociones de autoría y se desafían el derecho de autor y la propiedad.

Considerando estos pensamientos, en 2018 compuse la versión inicial de *pájaros cargando memorias para un grupo de hasta 36 intérpretes*, durante dos semanas de estudios con Antoine Beuger, en Haan, Alemania. Al principio, la pieza consistió de 36 partichelas y una partitura general, y fue concebida para orquesta de cámara. En esta primera etapa la lectura de *Experimentalism Otherwise* (2011) de Benjamin Piekut fue fundamental. En su primer capítulo, Piekut describe las fricciones alrededor de la infame interpretación de *Atlas Eclipticalis* de John Cage por la filarmónica de Nueva York, dirigida por Leonard Bernstein, en 1964. A través de una investigación de archivo y de entrevistas con los miembros de la orquesta, Piekut describe un choque de prácticas: en un lado, el indeterminismo de Cage con una promesa emancipadora, y en el otro, los interpretes de una práctica más tradicional. Piekut analiza cómo estos últimos responden a su contexto socio-económico, presentando un entendimiento más profundo de las relaciones laborales dentro de la orquesta que chocó con un conjunto de prácticas igual de establecidas y estandarizadas representadas por Cage y el indeterminismo. Estas discusiones son la primera piedra angular en la composición de *pájaros cargando memorias*, en especial en cuanto a mis decisiones de notación.

pájaros cargando memorias substrae varios comportamientos de piezas para ensambles de gran formato. En primer lugar, partiendo de la noción de **coordinación**, la obra establece dos formas de interacción. Dentro de una planilla temporal algo flexible, los intérpretes empiezan adheridos a esta siguiendo unas especificaciones de tiempo elásticas. Progresivamente, cada uno de ellos deja la planilla temporal, permitiendo participaciones flexibles, abriendo la duración de la pieza. La planilla está constituida por "compases" que yo renombro como *ventanas temporales*, cada una indica cinco, quince, veinte, treinta o sesenta segundos. Dentro de cada ventana temporal, cada intérprete puede, o no, encontrar una redonda, que indica que su participación puede empezar en cualquier lugar dentro de la ventana temporal, y terminar según las instrucciones de interpretación: un solo movimiento de arco largo para las cuerdas o una exhalación larga para los instrumentos de viento. Si la redonda tiene un calde-

rón, indica que la persona interprete está ahora fuera de la planilla temporal, y que puede repetir su participación tanto como lo desee hasta terminar en silencio.

Aunque en la versión final de la caja la labor del o la directora fue eliminada, en la concepción de la versión original esta se organizó como un segundo elemento sustraído de piezas para ensamble de gran formato. En la primera versión el rol de la persona que dirige es el de mantener el tiempo que, al usar gestos decididos por ella o por el mismo, indican a los intérpretes las duraciones de las ventanas temporales. La persona que dirige, en relación con su práctica, es la encargada de abrir y cerras las ventanas temporales. No obstante, no se encuentra totalmente a cargo de la coordinación. Por último, el tercer elemento sustraído de piezas para gran formato es la notación. En la partitura, las indicaciones son sugerencias de un de sonido al tiempo que se contemplan las posibilidades idiomáticas de los instrumentos. En la partitura original se lee:

> *si usted es un intérprete de un instrumento de cuerdas, usted puede, por ejemplo:*
> *– tratar de tocar un parcial muy alto como el 10º, el 13º o el 17º (aunque el sonido resultante no sea estable o definido)*
> *– tocar gentilmente una de las cuerdas detrás del puente*
> *– tocar gentilmente sobre el puente*
> *o*
> *si usted es un intérprete de un instrumento de viento, usted puede, por ejemplo:*
> *– tratar de sostener un parcial alto (7º, 9º, 10º) de una fundamental baja (flautas)*
> *– tratar de moverse lentamente alrededor de una altura usando los dientes en la (cañas)*
> *– con bastante tensión de aire en la embocadura, tratar de producir (o cantar) un parcial muy alto, 9º o mayor (cobres)*

Estas instrucciones describen sonidos y técnicas que reconocen la formación y experiencia de los intérpretes de la orquesta, dejando el medio final y los resultados sonoros individuales a los intérpretes.

Son sugerencias idiomáticas que pretenden motivar una exploración parcialmente determinada. Por último, esta aproximación idiomática también se aplicó a la longitud de cada sonido: cada participación de un intérprete de cuerdas se adhiere a la longitud de su arco; cada participación de un intérprete de viento corresponde a la duración de una exhalación. Siguiendo la idea de una escritura idiomática como punto de contacto con la práctica de los intérpretes, los percusionistas siguen una notación diferente que indica un cierto número de ataques permitiéndoles escoger los instrumentos a usar.

Unos meses después de escribir la primera versión de la pieza, el estreno tuvo lugar en Los Ángeles durante la serie de conciertos The Dog Star Orchestra. Tras el estreno, la pieza formó parte de Klangraum 2019. Allí, después de tocar diferentes versiones de la pieza cada día, durante cinco días, surgió la idea de construir una caja. La idea de la caja reúne influencias de las *fluxboxes* y de distintas ediciones realizadas por Ediciones Sagital.

Natilee Harren (2003, pp. 143-44) expone cómo el formato de la caja fue adoptado por el artista y principal gestor de Fluxus George Maciunas a principios de los 60, basándose en piezas anteriores de George Brecht, como *The Case* y *Repository* (1959-61). Estas últimas piezas *albergaban objetos encontrados en contenedores en forma de caja que se podían abrir para permitir la interacción física, lo que reconfiguraba el* readymade *como un objeto de notación interactivo*. (Harren, 2003, p. 144, trad. propia). Las *fluxboxes* funcionaban como repositorios de objetos realizados en colaboración con varios artistas donde Maciunas actuó como coleccionista y diseñador. *Las fluxboxes celebraban lo antiguo, lo anticuado y lo arcano, siendo fieles a las cosas absolutamente inútiles de la vida cotidiana*. (Harren, 2003, pág.145, trad. propia)

Por otro lado, las partituras que produce Ediciones Sagital, en cabeza de Gabriela Arreal, actualmente en Argentina, tienen un enfoque similar a las *fluxboxes* y a lo que Harren plantea como un *nuevo objeto notacional*: un objeto situado entre la partitura musical y el *readymade*. Sin embargo, se diferencian de sus predecesores principalmente en su enfoque desacumulativo. Mientras que las *fluxboxes* contenían varias obras y elementos que mostraban una colección de

objetos reproducibles, las partituras de Ediciones Sagital son piezas de un solo autor, que utilizan un enfoque minimalista de la comunicación gramática y háptica. Piezas como *El camino es el templo* (2019) de Ángeles Rojas y *Notizen* (2018) de Gabriela Arreal, incluyen una colección de instrucciones de texto breves y abiertas en pequeños trozos de papel frágil.

La edición en caja de *pájaros cargando memorias*, realizada en colaboración con la cantante y educadora musical Valeria Barnier, existe en algún punto intermedio entre estos dos ejemplos (Imagen 1). La caja ofrece diferentes modos de interpretación pero, al mismo tiempo, utiliza una imagen sónica concreta como vínculo entre instrucciones diferentes. Es similar a un juego de mesa en el que, gracias a la colaboración entre un número abierto de jugadores y una combinación de instrucciones, surge un camino común. También utiliza la comunicación háptica: diferentes papeles con diferentes texturas, papel de lija, y el aspecto rugoso de la caja, para elaborar en la comunicación musical. (Imagen 2)

Imagen 1

Imagen 2

Un objeto de notación como éste existe entre disciplinas como la música, el arte plástico y la poesía. La elaboración de esta pieza me llevó a indagar exploraciones similares en países latinoamericanos, encontrándome con el trabajo en colaboración de los mexicanos Mario La Vista, Arnaldo Coen y Francisco Serrano en la serie de piezas en homenaje a John Cage *Jaula*, *Trans/Mutaciones* e *In/Cubaciones* (1975-1981). Estas piezas, como *pájaros cargando memorias*, son invitaciones a pensar en la materialidad de la notación, saliendo de la bidimensionalidad y situando la exploración de material, texturas, formas, colores, etc., como parte de la interpretación de la pieza (Imagen 3).

Objetos de notación como estos, al existir entre disciplinas como la música, el arte plástico, y la poesía, plantean una paradoja: mientras que en la música el carácter único e irreproducible actúa en resistencia de un valor agregado, en el arte plástico, la mayoría de las veces, la singularidad de la pieza es lo que determina su valor

dentro de un mercado. Por esta razón, en primer lugar, la caja de *pájaros cargando memorias* no es un objeto de producción en masa sino, más bien, un objeto con copias limitadas. En lo personal, me interesa presentar esta fricción disciplinaria y, con esto en mente, surgió la idea de los regalos, ya que un regalo desplaza, en cierta medida, el intercambio económico, al generar un tipo diferente de valor personalizado. También enriquece y responde a una relación personal.

Imagen 3

LAS CAJAS Y EL CONCEPTO DE REGALO

La edición en caja de *pajaros cargando memorias* abrió un nuevo nivel de descubrimientos; el principal fue la colaboración con Valeria Barnier en la realización de las partituras. Su papel ha complementado significativamente mis ideas, trasladándolas de mis diseños abstractos a objetos reales. Nuestro proceso de colaboración es pragmático: partimos de mi idea de la pieza, sus sonidos y sus posibilidades de no-

tación. Luego de los primeros bocetos y conversaciones sobre el diseño, Valeria y yo establecemos un diálogo sobre fuentes, materiales, colores, tamaños, etc. Juntos buscamos los materiales y finalizamos los detalles. Con el liderazgo de Valeria se completa la producción física del objeto. El proceso busca equiparar las cualidades sonoras de la pieza con las facetas visuales y materiales de la partitura como objeto. Al principio, se contempló en utilizar maquinaria para fabricar las cajas, pero pronto lo rechazamos porque queríamos reforzar la singularidad artesanal de las partituras.

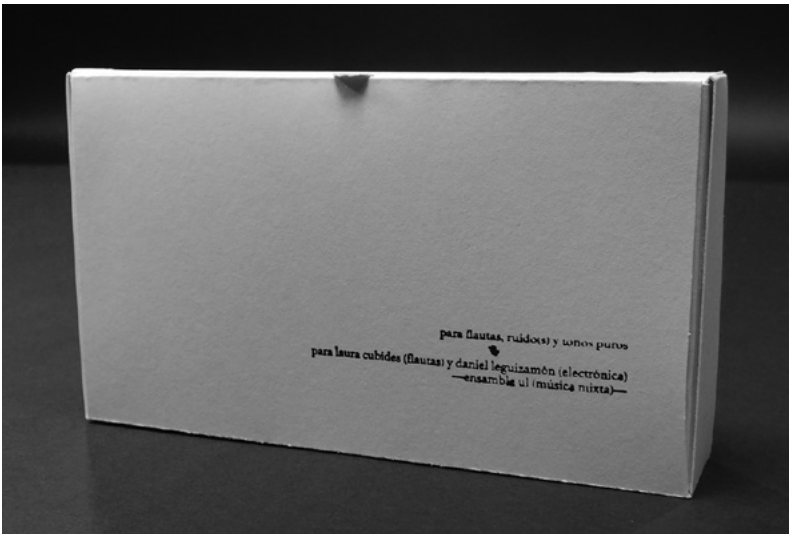


Imagen 4

Después de la caja de *pajaros cargando memorias*, fabricamos la caja de *para flautas, ruido(s) y tonos puros* (2019) (Imagen 4). Esta pieza reúne mis experimentos con diferentes tipos de ruidos, tonos sinusoidales y la singularidad de entregar un objeto notacional como partitura musical. Es un encargo convertido en un regalo, específicamente para el *Ensamble Ul Música Mixta*, integrado por Laura Cubides en las flautas y Daniel Leguizamón en la electrónica. Como regalo, además de desplazar una relación basada en el intercambio monetario,

Imagen 5

se espera que una obra como estas genere un vínculo diferente entre las partes involucradas dada su materialidad.

para flautas, ruido(s) y tonos puros consta de varias tarjetas translúcidas con instrucciones de interpretación y tarjetas de colores que indican dinámicas y que deben ser organizadas según una escala acordada por el ensamble (Imagen 5). Esta escala de dinámicas puede cambiar en cada versión y no es necesario utilizar todas las tarjetas en cada reinterpretación de la obra. Además de las tarjetas translucidas y de colores, hay unas tarjetas de color beige con otra textura con consideraciones generales de la pieza y una pequeña bolsa de tela con clips que permiten organizar las parejas de tarjetas translucidas y de color. Además de ser una referencia a *Cartridge Music* (1960) de John Cage, y de las piezas en colaboración entre Mario La Vista, Arnaldo Coen y Fransisco Serrano, el uso de papel con diferentes texturas persigue una comunicación háptica. Por ejemplo, la textura del papel translúcido con las instrucciones comunica sutileza (Imagen

6). Siguiendo la idea de objetos únicos, solo existen cuatro copias de esta pieza, dos para el ensamble y dos para el equipo creativo (Valeria Barnier y yo).

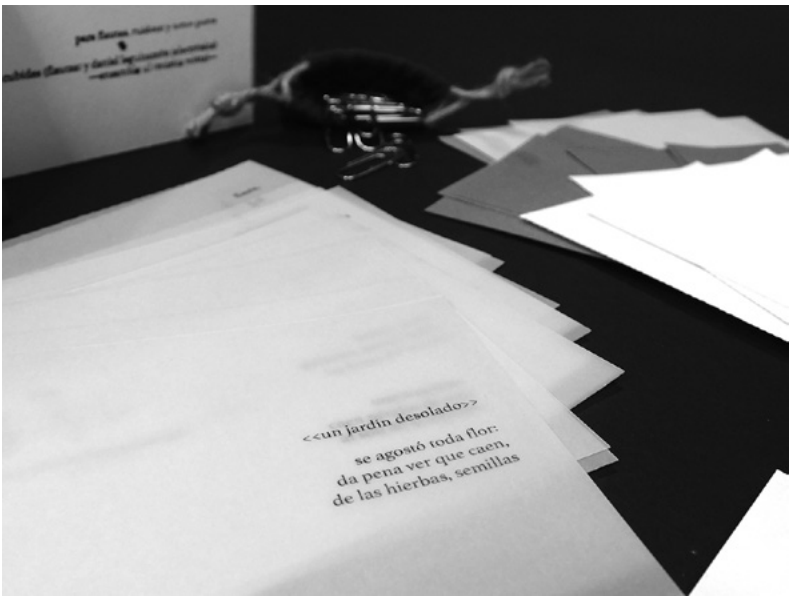


Imagen 6

Para la presente ponencia se indagó al ensamble *Ul Música Mixta* sobre su proceso de montaje y su relación con la pieza. Ellos indican dos momentos principales. El primero lo denominan *exploración del material* y el segundo, *formación de una versión de concierto.* De su descripción (comunicación personal con los integrantes del ensamble), quisiera resaltar tres puntos:

1. La forma en la que el formato invita a una exploración y como esta exploración encuentra un espacio en la interpretación frente al público. En lo que yo llamo el potencial performático de la faceta háptica:

> *Al explorar cada uno de los componentes de material proporcionado por el compositor [caja, tarjetas de colores, tarjetas beige, tarjetas*

transparentes, set de ganchos clip] encontramos que la minuciosidad del trabajo artesanal hace que la producción de copias sea limitada y dificultosa. Por las mismas razones se percibe como una especie de "máquina" para explorar.

Estas condiciones del material físico predisponen de cierto modo el trabajo musical, que conduce rápidamente a pensar en un sentido escénico la realización de la obra: el paso de las tarjetas, la disposición física nuestra para ver las tarjetas, la presencia de los silencios que son parte del devenir de la obra misma (y no pausas o cosas semejantes) son consecuencia de la manera en que la partitura se plantea.

2. El esquema de colores como referencia a la intensidad dinámica:

Al considerar las tarjetas denominadas "dinámicas" la asignación del esquema de colores a las dinámicas se deja al intérprete; en este caso el parámetro de organización corresponde al orden de la gama convencional [azul - verde - amarillo - naranja - rojo] y asignarlos en ese mismo orden a las dinámicas pppp - ppp - pp - p - mp. Argumento fundamental para esta elección es la disponibilidad cognitiva de esta serie que se asocia instintivamente entre intensidad de la dinámica con "intensidad" de color.

3. Las consideraciones escénicas con respecto al objeto:

Dentro de las consideraciones generales de la puesta en escena, elegimos un encuadre pequeño, que prioriza la diferenciación de las 3 diferentes fuentes de sonido. Además, preferimos una organización de la escena en la que para el público sea posible ver la partitura en uso, cómo la usamos en escena y su relación con la forma de la pieza.

Además, Con una pieza como esta, se busca resaltar las funciones psicológicas de los obsequios o de la noción de regalo, como el *vínculo moral entre el donante y el destinatario* y la *revelación, afirmación o negación de las identidades del donante y del destinatario* (Komter, 2005, trad. propia). Además, se presenta una intersección entre lo que Cheal designa como *la economía del regalo* y mis pensamientos sobre la des-

obediencia tecnológica. Según Cheal, un obsequio es una *transacción redundante*, ya que presenta las siguientes características:

> *1. Los obsequios pueden ser transacciones redundantes en la medida en que no se deban a la conformidad con las normas.*
> *2. Los obsequios pueden ser redundantes en el sentido de que no aportan ninguna ventaja a sus destinatarios y, por lo tanto, no aportan nada a su bienestar.*
> *3. Los obsequios pueden ser redundantes en el sentido de que no aportan ningún beneficio neto a sus destinatarios. Este es el caso en el que los obsequios adoptan la forma de reciprocidad simétrica.*
> *4. Los objetos recibidos de otros en el intercambio de obsequios son cosas que los destinatarios podrían haberse proporcionado por sí mismos, si realmente lo hubieran querido.*
> *5. La redundancia en la entrega de obsequios se produce como resultado de una tendencia pragmática a hacer muchas ofrendas rituales donde uno podría haber sido suficiente para los propósitos de la cortesía de interacción.* (2016, pp. 12-13, trad. propia)

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión quisiera hablar del último proyecto que comprende las ideas aquí mencionadas. Este proyecto, cuya faceta física aún se encuentra en producción, es la pieza *archivo de pensamientos, palabras y sonidos*, escrita en coautoría con los miembros del Ensamble de Música Contemporánea de la ASAB, durante el segundo semestre de 2020.

Algo que me ha cautivado acerca de las *fluxboxes* y de trabajos parecidos de George Brecht es su posibilidad de explotar la faceta multimodal del objeto notacional. Estos objetos, o colecciones de objetos, tienen diferentes naturalezas y comunican desde diferentes disciplinas. Algunas de estas cajas, por ejemplo, tenían barajas u objetos cotidianos, pero, también, pequeñas partituras postales de artistas relacionados con Fluxus. Así, la primera idea principal detrás *archivo de pensamientos, palabras y sonidos* es explorar el potencial multi-

modal de la noción de colección. Coleccionar significa encontrar distintos elementos, usualmente objetos, con un significado común. Uno puede coleccionar soldaditos de plomo, postales, discos… Todos ellos distintos pero identificados dentro de una misma categoría. Ahora bien, en *archivo de pensamientos, palabras y sonidos* se está coleccionando precisamente eso: los pensamientos, las palabras y los sonidos de los integrantes del EMCA en el momento que se desarrolló la pieza. La descripción dentro de la partitura indica:

> *Durante el segundo semestre de 2020, en Bogotá, Colombia, el Ensamble de Música Contemporánea de la Academia Superior de Artes de Bogotá de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas se reunió virtualmente tres veces a construir piezas en donde la improvisación, la palabra, el texto y el silencio coincidieron alrededor de tres eventos: las protestas en la ciudad de Bogotá durante los días 9 y 10 de septiembre de 2020, la vida cotidiana del presente en octubre 27 de 2020, y el futuro posible proyectado para el 20 de noviembre del 2050.*
>
> *Las palabras y sonidos aquí contenidos funcionan como un archivo que pretende compartir y enaltecer los pensamientos de los participantes. Un archivo que se vuelve partitura.*
>
> *No existe pensamiento o silencio insignificante. Nuestros pensamientos siempre están en nuestra música. Nuestras voces siempre resuenan.*

En *archivo de pensamientos, palabras y sonidos*, dedicada además a Juan Camilo Vásquez y a la ciudad de Bogotá, se coleccionaron palabras escritas como referentes de nuestros pensamientos y como guía para interpretaciones interdisciplinares por terceros que se aproximen a la caja una vez se encuentre terminada. Las dos categorías que nos brinda Charles Seeger (1958) –prescriptiva y descriptiva– dependen de la funcionalidad detrás de la notación. Mientras una notación prescriptiva da instrucciones para (re)crear una pieza musical, una descriptiva da un recuento o reporte de la pieza. En *archivo de pensamientos, palabras y sonidos* se busca una conversación entre estas dos funcionalidades de notación. Además, se busca que la partitura funcione como un **archivo** del proceso y exceda, o más bien resalte, las consideraciones convencionales la notación musical.

Como un segundo punto en mi conclusión, quisiera ofrecer el siguiente modelo que clarifica mis perspectivas en lo que involucra a la partitura musical, ofreciéndolo como una perspectiva de herramientas creativas para expandir su entendimiento a objetos notacionales (Imagen 7):

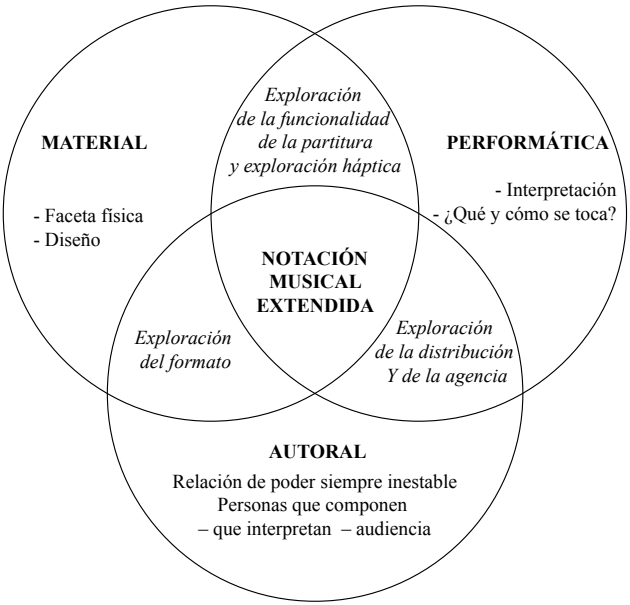


Imagen 7

- En un primer campo, o el campo **autoral**, encontramos la relación de poder intrínsecamente inestable entre personas que componen, personas que interpretan y personas que son parte de la audiencia.
- En un segundo campo, o el campo **performático**, se habla de lo que se está interpretando.
- En un tercer campo, o campo **material**, se encuentra la materialidad de la partitura y comprende tanto la faceta física de la partitura, como sus decisiones de diseño.
- Las intersecciones entre estos campos resultan en las siguientes herramientas:

- Entre el campo autoral y el campo material, la intersección resulta en obras que exploran el formato, las instrucciones y los símbolos que se usan, tales como notación occidental tradicional o texto o gráficas.
- Entre el campo autoral y performático, se explora en términos de agencia creativa, control y tiempo.
- Entre el campo performático y el material, se invita a una exploración de la funcionalidad de la partitura (prescriptiva, descriptiva, archivo, colección) y la háptica.

Estos tres campos están en continua superposición e intercambio y, más que un modelo de análisis, reitero que pretendo ofrecer herramientas creativas que permiten entender la partitura de una forma extendida.

REFERENCIAS

Arthur, W. B. (2009). *The nature of technology: what it is and how it evolves.* Free Press.

Cheal, D. J. (1988). *The gift economy.* Routledge.

Harren, N. (2020). *Fluxus forms: scores, multiples, and the eternal network.* The University of Chicago Press.

Komter, A. E. (2005). *Social solidarity and the gift.* Cambridge University Press.

Li-Hua, R. (2009). Definitions of Technology. En *A companion to the philosophy of technology* (Olsen, J. K. B., Pedersen, S. A. y Hendricks, V. F., eds.). Wiley

Melo, J. O. (2020). *Colombia: una historia mínima.* Crítica

Piekut, B. (2011). *Experimentalism otherwise: the New York avant-garde and its limits.* University of California Press.

Seeger, C. (1958). Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly, 44*(2), 184-195. Consultado en noviembre de 2020 en http://www.jstor.org/stable/740450

Verbeek, P. P. y Vermaas, P. E. (2009). Technological Artifacts. En *A companion to the philosophy of technology* (Olsen, J. K. B., Pedersen, S. A. y Hendricks, V. F., eds.). Wiley

Winner. L. (1980). Do artifacts have politics? *Daedalus*, *109*(1).

VOLVER AL CONTENIDO

DA CAPO A CODA. EL CUERPO, UNA PARTITURA DE PRINCIPIO A FIN

Ernesto Mora Queipo
Jean González Queipo
Ernesto Mora Ollarves

INTRODUCCIÓN: ORALIDAD Y ESCRITURA

Cuando nos referimos a la notación y a la grafía musical, aludimos a procesos y recursos culturales con función mnemotécnica. La palabra "notación" viene del latín *notatio* y significa la acción y efecto de señalar. Está integrada por dos componentes lexicales: "nota" (marca o signo que se hace para re-conocer y re-cordar algo posteriormente), más el sufijo "-ción" (que se refiere a esa acción y sus efectos). Y la palabra "grafía" nos remite al hecho escritural realizado con esa misma intención.[1]

Por su parte, la mnemotecnia, o nemotecnia, es el nombre con el cual se describe a la técnica de memorización que se basa en asociar la información a re-conocer o re-cordar con datos que ya son parte de la memoria de una persona. En el contexto científico de la antropología, la psicología y la pedagogía, la mnemotecnia se define como un arte que procura aumentar la capacidad y el alcance de la memoria biológica, creando y utilizando una "memoria artificial" que esté a su servicio.[2]

1. Jesús Tusón (1997). *La escritura. Una introducción a la cultura alfabética*. Barcelona: Octaedro.

2. Fernando Garcés (2014). Aprender otra(s) escritura(s) en los andes: una invitación a repensar la pedagogía desde la etnografía. *Revista arqueoantropológicas*, p. 4.

En general, las técnicas de la mnemotecnia se basan en vincular los elementos que se desea re-tener en la memoria con determinados referentes materiales re-conocidos, que son ordenados de la manera más conveniente para ese fin.

Respecto a estos temas, nos ha parecido oportuno exponer en este artículo el resultado de nuestra investigación, realizada en un contexto sociocultural iletrado, donde las principales técnicas mnemotécnicas utilizadas para la composición y re-tención de la música, son signos elaborados a partir del cuerpo.

EL PREDOMINIO DE LA ESCRITURA SOBRE LA ORALIDAD

Actualmente en las sociedades (e individuos) donde predomina la escritura sobre la oralidad es común pensar en la partitura escrita sobre el pentagrama como el recurso mnemotécnico de la notación musical por excelencia. En ella, un conjunto de signos indica la duración, altura, intensidad y carácter de los sonidos que se espera sean re-conocidos, re-cordados,[3] y re-producidos.

El re-conocimiento, re-cordación y re-producción adecuada de lo escrito, permite la correcta interpretación de estos signos *abstractos* para convertirlos en sonidos *concretos*. Así, un buen intérprete de la escritura sobre el pentagrama (u otra notación) será aquel que pueda descifrar correctamente las marcas y signos presentes en él. En el caso de la partitura sobre el pentagrama, tal habilidad está basada fundamentalmente en el dominio de signos que remiten a palabras y números: la nota "do" dura dos tiempos; y "fa", cuatro tiempos… Como puede observarse *la escritura provee una serie de modelos para el léxico, la sintaxis y las propiedades lógicas de lo que decimos, permitiendo así que se vuelvan conscientes* (Olson 1994, p. 287).

3. Es bueno destacar que la palabra "recordar", viene del latín: *recordari*. Está formada por "re" (de nuevo) y cordis (corazón). Por lo que "recordar" es más que tener a algo o a alguien en la memoria; es volverlo a a traer o pasar por el corazón.

EL PREDOMINIO DE LA ORALIDAD SOBRE LA ESCRITURA

Por otro lado, tenemos las sociedades (e individuos) en las que predomina la oralidad sobre la escritura. En ellas, los recursos mnemotécnicos se fundamentan en la sensorialidad (visualidad, motricidad y sonoridad). Esta sensorialidad se realiza sobre elementos de diferente naturaleza: petroglifos, códices,[4] danzas, poesías, instrumentos musicales y objetos de uso ceremonial, entre otros.[5]

> *…cantidad de pueblos y culturas que fueron consideradas como "primitivas sin historia" por el hecho de no contar con sistemas de escritura, en los estudios contemporáneos (apoyados ampliamente por la Antropología) se ha dignificado su rol en la historia al considerar que tanto la cultura material plasmada en petroglifos, quipus, códices, piedras, materiales arqueológicos, y demás, así como la cultura inmaterial de ceremonias, danzas, música, medicina tradicional, narraciones orales, son constituciones de la historia de esas civilizaciones plurisignificativas.*[6]

El problema: ¿exclusión o complementariedad de recursos?

Con frecuencia se asume una relación excluyente y hasta antagónica entre los recursos mnemotécnicos de la escritura y los de la oralidad. De hecho, se presume que la construcción de recursos mnemotécnicos "ideales" se restringe a las marcas o signos que remiten a palabras y números.

> *Somos víctimas de una inveterada tradición que nos plantea que estas operaciones abstractas están aseguradas exclusiva y excluyentemente en el dominio de palabras y de números. Y entonces el pensador eficaz será aquel que adquiera dominio específico sobre estos dos códigos. Por contrapartida, en las culturas orales habría prioridad de un pensa-*

4. David De Rojas (2008). *Los Tókapu. Graficación de la emblemática Inka*. La Paz: CIMA.

5. Giorgio Raimondo Cardona (1994). *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa.

6. Jenny González Muñoz (2016). *Iramotimawitu. Una exploración a los espacios de la memoria del pueblo Warao*. Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Latinoamericana y del Caribe. FEULAC, p. 72.

miento de tipo sensorial marcado por la visualidad, la motricidad y la sonoridad, tal como se expresa, por ejemplo, en el juego de ajedrez, en la música, en las artes plásticas...[7]

EL CUERPO COMO RECURSO MNEMOTÉCNICO

Las culturas preminentemente orales fundan la eficacia de sus recursos mnemotécnicos en la sensorialidad, especialmente ejercida sobre el cuerpo a través de la visualidad, la motricidad y la sonoridad.

El cuerpo propio constituye el recurso primigenio y más inmediato del ser humano para el re-conocimiento de sí mismo y de su entorno. Tan pronto como se nace, la cultura comienza a trabajar en cada individuo para convertirlo de una unidad biológica en una unidad social. La atribución de nombres, funciones, características y correlaciones de cada parte del cuerpo, da lugar al primer ámbito de exploración y representación del mundo. A su vez, la proyección del cuerpo y sus lógicas de funcionamiento a los espacios y fenómenos extracorporales da lugar a la construcción de analogías, metáforas y alegorías, que permiten cargar de sentido a otros elementos culturales.[8] Es este un proceso de ida y vuelta: el cuerpo permite re-conocer el espacio geográfico, y el espacio geográfico permite re-presentar el cuerpo, convirtiendo el uno en extensión del otro.[9]

Son múltiples los contextos de la realidad cultural que evidencian la proyección del cuerpo en el espacio y sus objetos, y viceversa.

7. Juan Biondi y Eduardo Zapata (2006). *La palabra permanente. Verba manent, scripta volant: teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 396-397.

8. Ernesto Mora Queipo, Jean González Queipo y Dianora Richard de Mora ((Noviembre 2020). Alegorías del cuerpo en la estructuración de la obra poético-musical. El caso de la espinela en la etnia añú (Venezuela). *Revista Sonocordia* Vol. 1. No. 2, pp. 63-81.

9. Arturo Gutiérrez del Ángel (Enero-junio 2013). Las metáforas del cuerpo ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? *Revista de El Colegio de San Luis* Año III, número 5, pp. 258-286.

Veamos algunos ejemplos:

- *En los alimentos*: cabeza o diente de ajo, mano de guineo.

- *En los lugares:* recodo del camino.

- *En los fenómenos naturales:* lenguas de fuego.

- *En los espacios geográficos:* pie de monte, ojo de agua, cima de montaña.

- *En los espacios míticos:* monte de Venus.

También encontramos las representaciones del cuerpo como elementos fundamentales para la producción artística. Veamos algunos ejemplos:

- En la arquitectura, el diseño y la lutería, partes del cuerpo como el pulgar, el pie y el geme, representan unidades de medición y construcción de espacios, que permiten plasmar ideas abstractas sobre un plano, para estructurar y distribuir las áreas en modelos que luego se concretan en edificaciones, imágenes visuales o instrumentos musicales.

- *En la literatura,* cada nuevo apartado se estructura con un "encabezado" o capítulo, que se escribe en su parte alta. Como es sabido, la palabra "capítulo" se deriva del latín *caput*, que significa "cabeza" (del cuerpo humano). A su vez, en el extremo inferior, encontramos los "pie de página" (Ong, 1982).

- *En la poesía,* la pauta del "pie forzado" define una obra cuyo cuerpo debe finalizar con uno o más versos o "pies", previamente establecidos. Por su parte, las estrofas de tres o cuatro versos, generalmente de arte menor (con ocho o menos sílabas), solo serán consideradas "coplas" si hay entre ellos una unión armoniosa, esto es, una "cópula". Veamos un ejemplo de copla octosilábica cuya armoniosa unión de versos se da entre los extremos y el centro (1-4, 2-3), formando una redondilla.

Tu piel de noche sin luna
Me ha robado los luceros
Yo no sé por qué te quiero
Sin tener razón alguna.[10]

10. Agrupación: Ensamble CES. "Tu piel de noche sin luna". Autor: Ernesto Mora

La notoria cercanía de la copla (cópula de versos), respecto al canto y la música en general, derivan espontáneamente del ritmo y entonación propios de las palabras. La forma en que una serie de elementos sensoriales (sonoridades, movimientos, pulsaciones, respiraciones, consonancias, etc.), se suceden y alternan, periódica y ordenadamente, ofrece recursos mnemoténicos suficientes para re-conocer, re-cordar y re-producir una pieza musical.

- *En la música,* el ritmo –en tanto movimiento ordenado de elementos sensoriales– puede ser representado por el cuerpo y, en contextos de transmisión oral, éste llega a ser utilizado como una "partitura". En estos casos, el cuerpo o algunas partes de él, se convierten en recursos mnemotécnicos, pues re-presentan el orden en el cual se suceden los elementos que participan en la pieza musical. El orden de estos elementos puede ser representado como una fórmula que el cuerpo y su fisiología permite re-cordar.

> *El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente. Jousse (1978) ha señalado el nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano, en los antiguos Tárgumes arameos y helénicos, y por ello también en el hebreo antiguo… Las fórmulas ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico.*[11]

EL CUERPO COMO RECURSO MNEMOTÉCNICO EN LA MÚSICA

Son múltiples las categorías musicales que a lo largo de la historia han remitido al cuerpo como recurso mnemotécnico.[12]

Queipo. Álbum: Las 4Rs. Año: 2015. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=yp4c6I6d3wg

11. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. por Angélica Scherp (México: Fondo de Cultura Económica, 1982): 29.

12. Louis-Jean Calvet, *Historia de la Escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*. (Buenos Aires: Paidós, 2008).

- La palabra "neuma" (del griego πνεῦμα, *pneûma,* significa soplo, aliento, espíritu), es un signo que se coloca encima del texto a ser cantado y re-presenta el movimiento melódico de los sonidos con los que se interpreta cada sílaba. El desarrollo de la notación neumática a partir del siglo VIII representó un avance fundamental en el proceso evolutivo hacia la escritura musical alfanumérica actual.

- El *podatus*, también llamado "pes" (del latín "pie"), es un neuma utilizado en el canto gregoriano para representar el movimiento ascendente de dos sonidos. Evoca el pie del danzante con el movimiento que va del talón hacia los dedos (de abajo hacia arriba). La *clivis* representa el movimiento en dirección contraria (de arriba hacia abajo), y el *torculus* o *pes flexus*, la combinación de ambos movimientos. A continuación las grafías de estos tres neumas y su evolución a la escritura actual, pasando por la escritura cuadrada (o romana).

- La "mano guidoniana" fue utilizada en la época medieval, a finales del siglo X, para ayudar a los cantantes a leer la música. La técnica consistió en asignar a cada porción de la mano una nota específica del hexacordo (Ut, re, mi, fa sol, la). Utilizando las articulaciones de las manos, se facilitaba el re-conocimiento del intervalo, el re-cuerdo de su entonación, y la re-producción vocal del manuscrito.

- El "pulso" o *beat* es una unidad básica que se emplea para crear y medir el tiempo musical. Se trata de una sucesión constante de *pulsaciones* que se repiten, dividiendo el tiempo en partes iguales, para hacer posible la sincronización de los sonidos, sin lo cual no hubiese sido posible la polifonía. Así, las referencias al cuerpo, a los latidos del corazón o al caminar, entre otros, han aportado los recursos mnemotécnicos fundamentales para la composición y re-producción de la obra musical.

Gráfico: Mano guidoniana[13]

UNA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA EN CONTEXTO ILETRADO

La investigación a la que vamos a referirnos en las siguientes líneas se desarrolló en la cuenca del Lago de Maracaibo, Venezuela, lugar donde las poblaciones palafíticas recibieron a los conquistadores españoles en el siglo XVI. Resulta de interés la referencia al cronista Juan de Castellanos (1522-1607), quien, en sus *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, describió la música y danza de la población local, destacando algunos de sus recursos mnemotécnicos, "sus medidas y consonancias":

13. Guidonian hand from a manuscript from Mantua, last quarter of 15th century (Oxford University MS Canon. Liturg. 216. f.168 recto) Bodleian Library. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guidonian_hand.jpg

Danzan y bailan, cantan juntamente
Cantares o canciones, donde tienen
Sus medidas y ciertas consonancias
Que corresponden a los villancicos.
Compuestos a su modo, donde cuentan
Los sucesos presentes y pasados.
Ya de facecia, ya de cosas graves
Adonde vituperan o engrandecen
Honor o deshonor de quien trata.
En cosas graves iba a compasete
Usan de proporción en las alegres.[14]

La espinela que trajo el conquistador, desplazó aquel prehispánico canto amerindio descrito por Juan de Castellanos, para convertirse en la estrofa preferida por los pobladores locales al cantar los versos *donde cuentan los sucesos presentes y pasados*. Las medidas y consonancias de las espinelas españolas fueron apropiadas por los paraujanos y son actualmente las utilizadas por sus músicos y poetas.[15]

JESÚS ROSARIO ORTEGA (CHEVOCHE), EL REY DE LA POESÍA

Entre los actuales pobladores de las comunidades palafíticas de la cuenca del Lago de Maracaibo encontramos un grupo de compositores, intérpretes e improvisadores que realizan sus respectivas funciones sin el uso de la escritura alfabética. Tomemos como ejemplo a Jesús Rosario Ortega (Chevoche), un compositor e intérprete de la etnia indígena añú (también llamada "paraujana"), quien nació en Santa Rosa de Agua (1890-1994) y, con sobrada razón, fue llamado "El Rey de la Poesía".

14. Mariantonia Palacios (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo - UCV, p. 41.

15. Ernesto Mora Queipo, Jean Carlos González Queipo, y Dianora Richard de Mora (2010). *Las décimas de los paraujanos. Música e historia oral del pueblo añú*. Maracaibo: Ediluz.

LA CÓPULA DE LOS VERSOS

Veamos cómo se sucede y alterna la "cópula" de sus versos en una de sus décimas autobiográficas.

Canto por querer cantar
Solo por naturaleza
Porque no hay en mi cabeza
Dos letras que deletrear
Me hizo falta el estudiar
Y ahora me la estoy chillando
Y sin embargo cantando
Tengo al contrario afligido
Porque ninguno ha podido
Con Chevoche improvisando.

LA SENSORIALIDAD EN EL DESARROLLO DE *EL TALENTO QUE DIOS LE HA DADO*

Llama poderosamente la atención que esta y muchas otras espinelas, con métrica y rimas perfectas, hayan sido compuestas por un músico y poeta que no utiliza la escritura de palabras o números, como comúnmente ocurre en la composición de este tipo de obras. Resulta lícito pensar que los recursos mnemotécnicos utilizados por este compositor están centrados en la sensorialidad. En otra de sus estrofas, Jesús Rosario nos dice:

Gracias le doy a mi dios
Que me ha dado este talento
Por lo que me hallo contento
Aunque leer no sé yo.
Aquel que mucho estudió
Y se ha esmerado en leer
Le voy a dar a saber
Que el entendimiento nace
Y que el cerebro tiene un pase
Que es difícil comprender.

LA SENSORIALIDAD: TRATANDO DE ENTENDER ESE *PASE DEL CEREBRO*

Durante el trabajo de campo, pudimos conocer que en el contexto iletrado de la sociedad añú, a lo largo de varias generaciones, la composición e interpretación de las décimas paraujanas se ha realizado utilizando la simetría bilateral del cuerpo humano, especialmente de las manos. En la actualidad, incluso personas que saben leer y escribir, siguen utilizando las manos como recurso mnemotécnico para enseñar cómo componer las décimas, por lo que utilizan gráficos como este:[16]

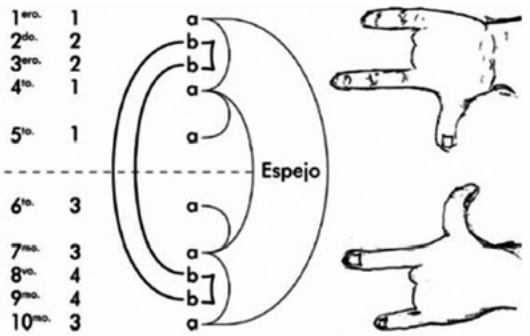
Los números colocados encima de cada dedo corresponden al número del verso en cuestión. Las flechitas que pasan de un dedo a otro indican cuáles son los versos que deben rimar entre sí: 1-4-5; 2-3; 6-7-10; y 8-9. Para construir la cópula de los versos, los compositores acuden a la "sonoridad" de las palabras.

16. Tomado de Rafael Ortega. Estructura Métrica de la Décima. En *Guía de estudio del taller y encuentro de decimistas de Miranda y Maracaibo, Casa de la Cultura de Los Puertos de Altagracia (Venezuela), 13 de septiembre de 2008*, p. 5.

LA VISUALIDAD: *LA PARTITURA DE LA ESPINELA ESTÁ EN MIS MANOS*

A continuación, se presenta un gráfico con cuatro columnas que permite ilustrar la correspondencia entre el sistema alfanumérico y el sistema sensorial.

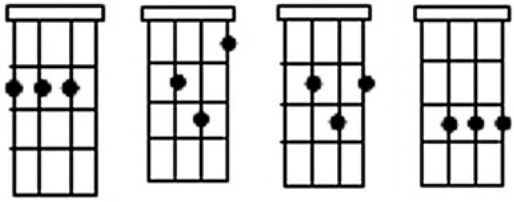
- En la primera columna encontramos el número de cada verso según el lugar que ocupa en la estrofa de diez versos.
- En la segunda columna aparecen los números que corresponden a cada rima.
- En la tercera columna se re-presentan con letras las rimas de las dos quintillas que conforman la décima (versos 1 al 5, y 6 al 10).
- En la cuarta y última columna se ubica la figura de las manos, cuyos dedos se corresponden con las rimas propias de la espinela. Así, los diez dedos de las manos, levantados o recogidos, indican la sonoridad prescrita para cada verso.



SONORIDAD Y VISUALIDAD PARA CONSTRUIR LAS "PISADAS"

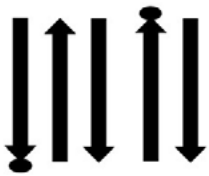
Las décimas paraujanas cuentan con el acompañamiento del cuatro, un instrumento cordófono cuya afinación es la, re, fa# y si. Su participación en la interpretación cantada de las décimas es fundamental, pues aporta la referencia a las funciones armónicas que acompañan cada estrofa. Para el re-conocimiento de la progresión armónica del acompañamiento instrumental, se dibujan las figuras

que forman **los dedos** sobre el diapasón del cuatro. Así, se conjugan la sonoridad y la visualidad ejecutando las siguientes **pisadas**:[17]



LA MOTRICIDAD PARA ESTABLECER EL RITMO

El compás (binario compuesto) y la velocidad con los cuales se interpretan las décimas paraujanas se establecen con los movimientos rítmicos de **la mano** del cuatrista. Estos **movimientos** incluyen desplazamientos de la mano hacia arriba y hacia abajo, con los eventuales acentos que a continuación se señalan con puntitos.



Estos recursos le fueron suficientes a Jesús Rosario Ortega para componer, interpretar e incluso vencer a otros improvisadores letrados, con quienes compitió públicamente en el escenario, por lo que con orgullo cantó:

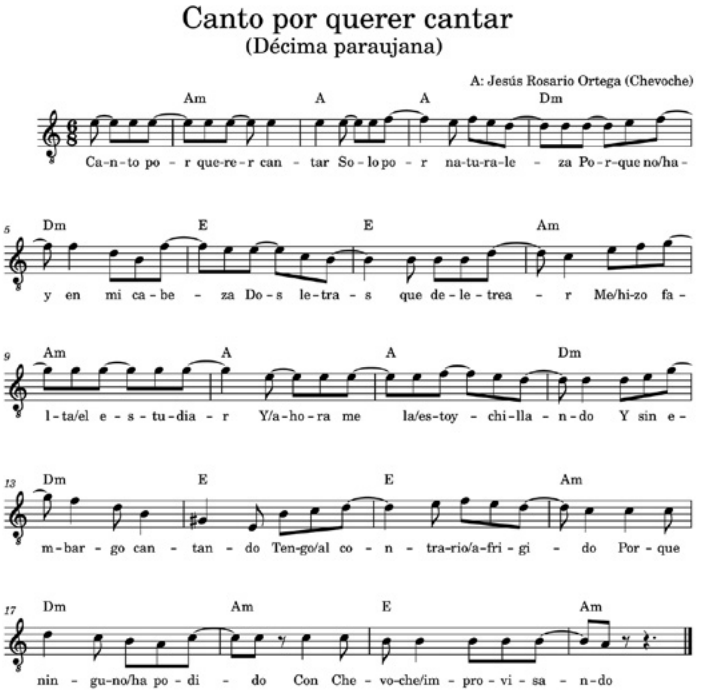
Si yo te hubiera estudiado
Siquiera el abecedario
Hoy fuera Jesús Rosario
Un gran poeta ilustrado.

17. La décima de Jesús Rosario Ortega antes referida se interpreta en modo menor. Estas figuras que forman los dedos del cuatrista corresponden a los acordes de Am, A, Dm, y E.

Y sin embargo he llegado
Aun no sabiendo leer
Y he tenido que vencer
A miles de cantadores
Porque mis versos, señores
No tienen dónde perder.

LA REALIZACIÓN MUSICAL SENSORIAL PENSADA DESDE LA ABSTRACCIÓN ALFANUMÉRICA

Los recursos mnemotécnicos basados en la sonoridad, la visualidad y la motricidad permiten a los decimistas iletrados de la sociedad paraujana componer obras con perfecta simetría poética y musical. Las referidas estrofas de Jesús Rosario Ortega (Chevoche) hacen parte de una composición titulada *Canto por querer cantar*.



Esta obra presenta una serie de simetrías que podrían pasar desapercibidos si solo la analizamos a partir de los recursos sensoriales, por lo que resulta conveniente examinarla también con los recursos escriturales. Pare este fin, la hemos transcrito a la partitura, incluyendo solo los compases que tienen interpretación vocal y las funciones armónicas básicas que la acompañan, a fin de mostrar más fácilmente la fórmula poético-musical que subyace en esta composición, y en muchas otras compuestas en modo menor.

Al analizar esta décima encontramos la estructura poético-musical que se puede ver en la tabla de la página siguiente.

ASPECTOS DESTACABLES

1. Los diez versos de todas las estrofas discurren en cinco frases, cada una de las cuales está compuesta por dos versos.
2. Cada verso discurre en dos compases, cada uno de los cuales tiene una función armónica diferente.
3. La función armónica con la cual culmina cada verso es la misma con la cual inicia el verso siguiente, excepto en la última frase, que presenta las cadencias conclusivas: plagal (en los compases 17 y 18) y auténtica (en los compases 19 y 20).
4. Al descontar la última frase (cuatro últimos compases, correspondientes a las cadencias conclusivas), quedan un total de dieciséis compases. A partir del compás número 9 se re-producen exactamente las mismas funciones armónicas que se suceden desde el compás 1 al 8, por lo cual, la función armónica del compás 1 es la misma del compás 9, la del 2 es la del 10… la del 8 es la del 16.
5. Se establece una simetría armónica al interior de las frases 1 al 4: funciones armónicas iguales en los compases del centro y diferentes en los extremos. Simetrías similares se encuentran en los extremos de las frases 1 al 4: funciones armónicas iguales en los compases del centro (compases 4 y 5, 8 y 9, 12 y 13).

N° de la frase	1				2				3				4				5			
N° del verso	1		2		3		4		5		6		7		8		9		10	
N° del compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Cifrado en La menor	Am	A	A	Dm	Dm	E	E	Am	Am	A	A	Dm	Dm	E	E	Am	Dm	Am	E	Am
Bajo cifrado*	Im	I#	I#	IVm	IVm	V	V	Im	Im	I#	I#	IVm	IVm	V	V	Im	IVm	Im	V	Im

* Respecto al bajo cifrado de la décima interpretada en modo menor, es bueno señalar que son utilizados.

CONCLUSIONES

Entre los decimistas paraujanos iletrados la música se construye a partir de estructuras sonoras y rítmicas preestablecidas. Por ello, cada vez que un músico compone y canta una décima o la acompaña con su cuatro (o maraca), lo hace re-conociendo, re-cordando y re-produciendo esas estructuras dadas.

En una cultura musical como esta no es necesario escribir la música nota a nota para componerla e incluso para transmitirla de generación a generación. De hecho, en la comunidad de músicos paraujanos se asume que la notación de las décimas sobre el pentagrama solo tiene interés práctico para la reflexión teórica de ciertas personas.

Y, ciertamente, en el contexto investigativo, la escritura adquiere particular interés, pues se convierte en algo más que un recurso mnemotécnico. Es un recurso fundamental para sistematizar y hacer conscientes las estructuras, las lógicas, modelos y pautas que rigen la sintaxis de lo que escuchamos. En este contexto, la partitura no es solo música transcrita, es un artilugio creado para relacionarnos con la música de una forma particular. Es una tecnología que nos aproxima a lo pensado, lo sonado y lo escuchado, para apreciar los matices que existen entre ellos y aprehenderlos de manera integrada.

LA PREMINENCIA DE UN DISPOSITIVO NO IMPLICA LA EXCLUSIÓN DEL OTRO

Es bueno remarcar que el predominio de la oralidad y sus correspondientes recursos mnemotécnicos en una sociedad (o individuo) no implica la exclusión de los recursos de la escritura, y viceversa. Veámoslo a través de dos casos hipotéticos: A y B.

Caso A. En sociedades (o individuos) en los que la **oralidad** y los recursos de la sensorialidad son preeminentes, igual encontramos recursos propios de la escritura: diversas marcas, signos y grafías. Este es el caso de los referidos neumas medievales, de la "mano guidoniana" y, en el caso paraujano, de las figuras de las "pisadas"

sobre el diapasón del cuatro, y de las "flechitas" que re-presentan el movimiento de la mano del cuatrista en la ejecución de la décima paraujana, entre otros.

Caso B. En sociedades (o individuos) en los que la **escritura**, con los recursos de la palabra y el número son predominantes, encontramos que el pulso, el fraseo y la respiración, entre otros, constituyen recursos mnemotécnicos fundamentales para crear el tiempo musical, en medio de los signos alfanuméricos presentes en la partitura. Los latidos del corazón, la respiración o la alternancia de los pies al marchar o danzar, están presentes en los *beats* (pulsos) que permiten crear e interpretar las obras musicales en el contexto escritural.

LAS INEVITABLES MIXTURAS

En resumen, las diferentes culturas musicales pueden posicionarse en un extremo u otro de la oralidad o de la escritura y el uso de sus recursos, pero siempre incluirán también elementos propios del otro dispositivo mnemotécnico. El uso de la tablatura para guitarra, con su **dibujo** de las cuerdas, trastes y el **número** que indica dónde se colocarán los dedos, es otro buen ejemplo de las complementarias mixturas de los recursos de la oralidad y la escritura en el re-conocimiento, re-cordación y re-producción de la música.

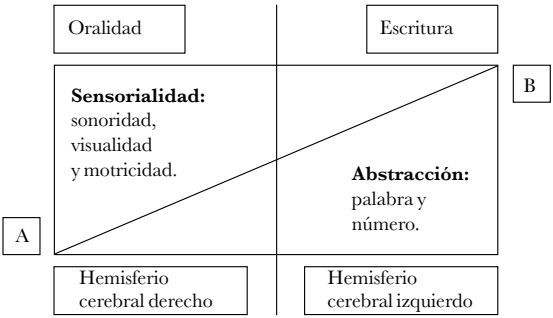
UN PASO ADELANTE PARA FORMULAR UNA HIPO-TESIS

En este punto de nuestra investigación es posible sistematizar lo analizado y avanzar hacia nuevas hipótesis de trabajo.

Si representamos gráficamente las dinámicas de la oralidad y la escritura, dividiendo un rectángulo en dos cuadrados, uno que incluya a las sociedades preminentemente orales (lado izquierdo) y otro para las sociedades preminentemente escriturales (lado derecho), encontraremos que el uso de los recursos mnemotécnicos para la re-creación, re-cordación y re-producción musical se mueve a lo

largo de una la línea en diagonal, donde el punto en el extremo inferior izquierdo (A) representa el máximo uso de los recursos sensoriales (sonoridad, visualidad y motricidad) y el mínimo de los recursos alfanuméricos; y el último punto en el extremo superior derecho (B), representa el punto máximo en el uso de los recursos alfanuméricos y el mínimo de la sensorialidad.

Gráfico 1. Los hemisferios cerebrales y los recursos mnemotécnicos de la oralidad y la escritura.



En el punto A tendremos al músico que aprende e interpreta "de oído" (llamado "músico guataquero"). En él prevalece el uso de los recursos sensoriales (sonoridad, visualidad y motricidad). En el punto B tendremos al llamado "músico alfabetizado o académico", el que aprende e interpreta la música leyendo los signos abstractos (negras, corcheas…) que remiten al código alfanumérico (la nota "do" un tiempo, la nota "fa" dos tiempos…). Es bueno destacar que una misma persona se desplaza a lo largo de esta línea diagonal según haga mayor o menor uso de los recursos sensoriales o escriturales.

LOS HEMISFERIOS CEREBRALES Y LOS RECURSOS MNEMOTÉCNICOS

El hecho de que, incluso en usos extremos de la oralidad o la escritura, encontremos elementos tanto de la abstracción alfanumérica

como de la sensorialidad, es un aspecto de importancia capital para la elaboración de los modelos pedagógicos de la música, pues la complementariedad en el uso de estos recursos nos remite a la complementariedad de los hemisferios cerebrales y a la prevalencia de uno sobre el otro.

El hemisferio derecho controla el lado izquierdo del cuerpo y está relacionado con el control de la expresión no verbal y la interpretación de las imágenes. De él depende la inteligencia espacial y la **sensorialidad**. La intuición, el re-cuerdo de melodías, rostros y voces están controlados por él. La creatividad y la imaginación están asociadas a un buen desarrollo del hemisferio cerebral derecho, que se expresa en la facilidad para aprehender y re-cordar través de imágenes.

El hemisferio izquierdo está relacionado con la comunicación verbal. Él se encarga de las funciones **racionales**: la capacidad de análisis, la lógica, las operaciones matemáticas, las deducciones, la lectura y la escritura. La facilidad para la lectura e interpretación de las abstracciones alfanuméricas, involucra el desarrollo del hemisferio derecho.

El abordaje de los aspectos fisiológicos del cerebro desborda los objetivos previstos para este artículo. La referencia a ellos solo pretende destacar que, para lograr un uso más eficiente de los recursos mnemotécnicos, la mente ha especializado las funciones de los hemisferios cerebrales. En esta dinámica, fundamental para los procesos pedagógicos de la música, el cuerpo es nuestra primera partitura, *da capo a coda.*

BIBLIOGRAFÍA

Biondi, J. y Zapata, E. (2006). *La palabra permanente. Verba manent, scripta volant: teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Calvet, L-J. (2008). *Historia de la Escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días.* Buenos Aires: Paidós.

Cardona, G. R. (1994). *Antropología de la Escritura*. Barcelona: Gedisa.

De Rojas, D. (2008). *Los Tokapu. Graficación de la emblemática Inka.* La Paz: CIMA.

Garcés, F. (2014). Aprender otra(s) escritura(s) en los andes: Una invitación a repensar la pedagogía desde la etnografía. *Revista Arqueoantropológicas*. Año 4. Nº 4.

González, J. (2016). *Iramotimawitu. Una exploración a los espacios de la memoria del pueblo Warao.* Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Latinoamericana y del Caribe (FEULAC).

Goody, J. (1996, comp.). *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona: Gedisa.

Gutiérrez del Ángel, A. (2013). Las metáforas del cuerpo ¿Más allá de la naturaleza... o con la naturaleza? *Revista de El Colegio de San Luis*. Año III, No. 5. Enero-junio, pp. 258-286.

Mariño, G. (1988). Escritos sobre Escritura. Bogotá: Dimensión Educativa.

Mora, E., González, J. C. y Richard, D. (2010). *Las décimas de los paraujanos. Música e historia oral del pueblo añú.* Maracaibo: Ediluz.

——. 2020. Alegorías del cuerpo en la estructuración de la obra poético-musical. El caso de la espinela en la etnia añú (Venezuela). *Revista Sonocordia*, Vol. 1. No. 2: pp. 63-81.

Olson, D. (1994). *El Mundo sobre el Papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento.* Barcelona: Gedisa.

Ong, W. J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ortega, R. (2008). Estructura Métrica de la Décima. *En Guía de estudio del taller y encuentro de decimistas de Miranda y Maracaibo, realizado en Los Puertos de Altagracia (Venezuela), 13 de septiembre.*

Palacios, M. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVII*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo – UCV.

Tusón, J. (1997). *La Escritura. Una introducción a la cultura alfabética.* Barcelona: Octaedro.

Materiales audiovisuales

Agrupación: Ensamble CES. "Tu piel de noche sin luna". Autor: Ernesto Mora Queipo. Álbum: Las 4Rs. Año: 2015. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=yp4c6I6d3wg

Mano guidoniana. "Guidonian hand from a manuscript from Mantua, last quarter of 15th century" (Oxford University MS Canon. Liturg. 216. f.168 recto) (Bodleian Library) (NB: Colour image is unsourced -- black-and-white image in file history is from MS Canon Liturg. 216). Disponible: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guidonian_hand.jpg

LA NOTACIÓN COMO PARADIGMA DE UNA ONTOLOGÍA Y ESCUCHA MUSICAL. APORTES DISRUPTIVOS DESDE LA INTERMEDIALIDAD

Diego Alberto Gómez Nieto

—La audición es esférica, la visión es direccional;
—La audición sumerge al sujeto, la visión ofrece una perspectiva;
—Los sonidos nos llegan, pero la visión viaja hacia su objeto;
—La audición se ocupa de los interiores,
la visión se ocupa de las superficies;
—La audición implica el contacto físico con el mundo exterior,
la visión requiere distancia de ella;
—Escuchar nos coloca dentro de un evento,
ver nos da una perspectiva del evento;
—La audición tiende a la subjetividad,
la visión tiende a la objetividad;
—La audición nos lleva al mundo viviente,
la vista nos lleva a la atrofia y a la muerte;
—La audición tiene que ver con el afecto, la visión con el intelecto;
—La audición es un sentido principalmente temporal,
la visión es un sentido principalmente espacial.
—La audición es un sentido que nos sumerge en el mundo,
la visión es un sentido que nos aleja de él.

Walter J. Ong

A menos que los sonidos sean recordados por el hombre,
perecen, porque no se pueden escribir.

Isidoro de Sevilla

Este texto nace con ocasión por el apremio de la escucha. Problematizarla supera cualquier discusión estrictamente musical y atraviesa aspectos humanos y existenciales que naturalmente escapan a la viabilidad de esta ponencia. Aquí, concreta y específicamente, propongo realizar una crítica a la manera en la cual en la cultura occidental la notación musical, entendida como una tecnología de inscripción (Ochoa, 2014), se supedita a la visión y la escritura como medios hegemónicos para la comunicación de información sonora. Sin embargo, la relaciono con la hegemonía de un régimen aural afincado en el concepto de **música absoluta** como referente para una ontología musical en occidente. Régimen que entra en crisis bajo la experiencia a la que invitan fenómenos intermediales, de corte experimental principalmente, pero que abre puertas a nuevos tipos de escucha con los que la misma notación choca. Para ilustrar esto traigo a colación algunos fenómenos que escapan a las posibilidades prácticas de la tecnología notacional y que hacen parte del mundo del arte sonoro y la instalación, para dar cuenta de su relación intrínseca con el régimen aural señalado y la tecnología de inscripción característica.

En la cultura occidental se privilegia al ojo por sobre el oído (Crary, 1992; Kahn y Whitehead [Eds.], 1992; Sloterdijk, 2001; Sterne, 2003; y Castro-Gómez, 2004). He tomado la decisión de iniciar este escrito con la **letanía de lo audiovisual**, que Jonathan Sterne revisa, desde las ideas del teólogo Walter J. Ong, para ilustrar un tema que ha sido visitado consecuentemente por otros autores desde un enfoque crítico a un "ocularcentrismo" en la cultura occidental, que ubica a la visión como sentido y a la escritura como medio y tecnología para la transmisión de conocimiento e inscripción aural por antonomasia. Un medio a través del cual lo sonoro pudiera ser mecánicamente escrito y leído se transforma, inclusive, en objetivo onírico relacionado con un alfabeto de sonidos universal (Ochoa, 2014, y Kahn y Whitehead, 1992) que halla orígenes en los conceptos vinculantes entre música y poesía en la antigua Grecia.[1]

1. Esto lo delata Ochoa (2014, pp. 123-124) cuando trae a colación las opiniones

Hablamos en este sentido de la aparición de uno de los inventos técnico-musicales más importantes de la historia, que confronta un cambio relacionado con el **lugar** para la representación musical y del sonido mismo; este es el cambio del cuerpo y lo corporal a la notación (López Cano, 2018). Este cambio, de la oralidad a la escritura como mecanismo para la transmisión de conocimiento, resulta ya de por sí tema amplio y, por lo demás, relevante. Sin embargo, ha sido este reino de lo invisible y la abstracción en el cual se ha circunscrito a la música lo que ha permitido que la notación pudiera germinar desde el medioevo para consolidarse como tecnología de visibilización de lo sonoro a mediados del siglo XIX. Hablamos de una tecnología que aparece en el siglo IX –e incluso antes si se consideran notaciones como la griega y dasiana– bajo la rúbrica de la notación neumática y que fue adhiriendo "actualizaciones" a nivel de formato a lo largo del tiempo. Esto es, cambios bajo una *variedad de decisiones que afectaron el aspecto, la sensación, la experiencia y el funcionamiento del medio [notacional] y el conjunto de reglas según las cuales tal tecnología funcionó* (Sterne, 2012, p. 7). No obstante, este orden de ideas nos permite comprender la forma en la cual notación fue concebida como el universo de "palabras, signos y símbolos que se encuentran en el camino hacia una interpretación concreta" (De Assis en De Assis, Brooks y Coessens [Eds.], 2013, p. 4) y que, en razón de su uso a lo largo de la historia, colaboró con la respectiva conformación de una auralidad en occidente, que se transforma en régimen hegemónico en el siglo XIX, insisto.

Acá un objetivo particular de la notación: la interpretación; pero una que fidelice la relación intérprete-sonido-oyente.[2] Sabemos que este punto ha sido altamente explorado por la interpretación históricamente informada pero acá otra salvedad: la separación de medio y formato que debe ser realizada a nivel conceptual. El medio remite

del filólogo Ezequiel Uricoechea (1834-1880) en la introducción de su *Colección lingüística americana*, para quien ortología y ortografía en su condición sígnica no eran capaces de contener las cualidades de acento de cada región.

2. Esto remite incluso a las ideas de J. J. Nattiez y su modelo tripartito del nivel neutro desde las ideas de Jean Molino.

justamente a la manera en la cual las tecnologías de la comunicación refieren una a la otra a nivel de forma o contenido, mientras que el formato se relaciona con su apariencia y fidelidad como estrategia para la comunicación. Este tema es tratado ya por Marshall McLuhan cuando señala que "el contenido de cualquier medio es otro medio. El contenido de la escritura es el habla, así como el contenido de la palabra escrita es la impresión y el contenido de la impresión es el telégrafo" (McLuhan, en Sterne, 2012, p. 9). Ana María Ochoa nos abre una nueva perspectiva cuando, desde las ideas del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, trae a colación el concepto de **transducción**, esto es, la transformación de un medio en otro comprendido como un *método de equivocación controlada* (Viveiros de Castro, en Ochoa, 2014, p. 23). En efecto, Ochoa lo utiliza para explicar la manera en la cual las tecnologías de inscripción en el contexto colonial entran en conflicto con voces y auralidades no eurocéntricas, pretendiéndose inscribírselas bajo la normatividad de la gramática del español –fenómeno que se relaciona inclusive con la posibilidad de comprender la notación como metáfora de la música (Zbikowski, 2008)–; transducción de un medio sonoro a uno escritural. No obstante, acá comprendo que la notación como tecnología para la inscripción de sonidos parte de una epistemología y una ontología musical particulares y, habiéndolo mencionado, hegemónicas. En el caso de la notación hablamos de que su contenido es el sonido, pero ¿qué sonido?, ¿qué tipo de sonido contiene o pretende contener? Lo implícito es, naturalmente, que en apariencia no sea posible que exista música o por lo menos no sea posible transmitirla sin el medio adecuado para representarla y comunicarla, pero dando un paso atrás: ¿desde qué conceptualización sobre lo sonoro y lo musical trabaja la notación en occidente y cómo representa al fenómeno sonoro-musical? Como se explicará, considero que todo esfuerzo de actualización a nivel de formato no es sino un ajuste que aboga por un continuismo aural visible en lo notacional.

La mecánica de inscribir sonidos implica, siguiendo a Ochoa, un proceso de descripción, juicio y teorización, que más que hablarnos sobre la propia música (descriptiva), nos permite revelar justamente ontologías sobre lo musical que sujetos o comunidades en

determinado momento y lugar históricos han definido y delimitado (Ochoa, 2014, p. 33). Estamos hablando, específicamente y en el caso occidental, de un proceso de inscripción al cual le ha antecedido una ontología supeditada a una ideología particular que deviene en régimen aural, esto es, régimen para la escucha (De Assis en De Assis, Brooks y Coessens [Eds.], 2013, p. 7; Bieletto, 2019). La pregunta por tal ideología nos permite indagar por "la sujeción histórica y cultural de lo que percibimos, cómo lo percibimos y cómo lo significamos" desde nuestra condición occidental (Bieletto, 2019, p. 118), lo cual indefectiblemente nos abre otras preguntas sobre la forma en la cual percibimos lo sonoro para inscribirlo. Así, me interesa la manera en la cual la notación es una tecnología que entra en la obsolescencia cuando el marco ideológico que contiene lo definido como lo musical en occidente y que deviene en régimen aural para la misma sociedad, entra en crisis. Otro paso: sería conveniente entrar en procura de lo sonoro y de qué manera se alía con la notación para configurar una ontología de lo musical en occidente. El concepto que considero apremiante en este orden es el de **música absoluta**.

El concepto de **música absoluta** es rastreable desde su génesis –desde el punto de vista lingüístico, esto es, como palabras– con connotaciones negativas en las ideas de Wagner por su defensa de la *Gesamtkunstwerk* y su confrontación con las ideas estéticas y ontológicas de Eduard Hanslick (Bonds, 2014). Sin embargo, devino en régimen dada su consolidación como paradigma para una escucha musical a finales de siglo XIX (Copland, 1939, y Dalhaus, 1999).[3] Siguiendo las ideas de Castellanos (2017), pretendo subrayar que la notación colaboró como tecnología para la inscripción de una ontología que propició un régimen aural en favor de una escucha analítica con pretensiones universalistas, donde la tonalidad se pretende defender como sistema musical por antonomasia. En este sentido,

3. En efecto, la génesis real del concepto solicitaría remitirse a las consideraciones que desde el siglo XVII, fundamentalmente, fueron concediendo a la música instrumental el carácter de abstracción y pureza que la caracterizaron finalmente como el medio más efectivo para la comunicación de valores estéticos (Bonds, 2014).

podemos detectar que la notación como tecnología es concomitante con una ontología particular caracterizada y útil asimismo para las condiciones *sine qua non* de la tonalidad: diatonismo y temperamento igual, principalmente. En efecto, siguiendo a Taruskin (2005) podemos delatar cómo parte de los cambios notacionales que se llevaron a cabo durante gran parte del siglo XX partieron de nuevos modos de organización semántica a nivel pantonal, que seguían atados a una ontología afincada en el concepto de la **música absoluta**. Así, comprender el concepto de **música absoluta** como hegemónico para la escucha puede llevar a diversos caminos relativos al tema: a su reorganización aural –y por ende notacional– en la pantonalidad y a los cambios a nivel de formato que impulsaron tales reorganizaciones semánticas, principalmente. Es en este panorama que el concepto choca con la génesis de la tecnología de grabación y la aparición de nuevos artefactos sonoros que transgreden o generan "ruido" frente al régimen aural hegemónico.

Parte de las demandas de la notación fueron justamente revisar la manera en que la misma podía inscribir aspectos que escapaban a la sintaxis tonal y pantonal. El ejemplo más relevante y citado al respecto es la obra *Studie II* (1954), de Karlheinz Stockhausen, donde la notación convencional es reemplazada por líneas y polígonos que determinaban propiedades acústicas (García, en De Assis, Brooks y Coessens [Eds.], 2013, p. 144). Sin embargo, será el fenómeno de la *musique concrète* el que con más énfasis delatará la obsolescencia de la tecnología. Fenómeno en el cual, en efecto, la notación no es condicional en ninguna de sus etapas de producción (ibíd, p. 145), justamente porque traspasa el margen ontológico que el concepto de música absoluta postula. Así, la notación como cualquier medio escrito no es, en este nuevo panorama, un medio neutral de representación sino un sistema relacional que solicita de una práctica musical, y corporal podríamos añadir, para su "correcta" interpretación.

Pero estos artefactos aún siguen estando circunscritos al plano de lo netamente sonoro, esto es, materia básica para su concepción. En este sentido me interesa relacionar el tema del arte sonoro y la intermedialidad para criticar de manera directa el concepto de mú-

sica absoluta, sus ínfulas de abstracción y ubicación de la música como la más abstracta de todas las artes y, consecuentemente, criticar la tecnología notacional como medio para la comunicación de información sonora alrededor de la escucha contemplativa. Así pues, existen diversos antecedentes que efectivamente confrontan la mecánica de la escucha y a la misma notación como concomitante del arte. Las esculturas sonoras y *ready-mades* de Marcel Duchamp[4] o los hermanos François y Bernard Baschet[5] son ejemplos característicos desde los cuales delatar la obsolescencia de la tecnología y su factor concomitante para la escucha de un tipo de artefacto musical, como se ha mencionado. Sin embargo, me interesa evidenciar cómo lo particular de estos artefactos que les permite escapar a la mecánica de la tecnología es justamente el ideologema ontológico desde el cual se ubican. Ideologema que suscita en agregado, una auralidad particular, un modo de escucha concreto. En este orden, sigo sumando fenómenos como *Listen* o *Times Square* de Max Neuhaus los cuales más allá de remitirse al aspecto contemplativo, apelan por un valor estésico más profundo y corporeizado, solícitos de una escucha causal que, incluso, decante en una escucha reducida, como señalaba Pierre Schaeffer (Krause, 2018)[6] en el marco del concepto del paisaje sonoro. En esta última dimensión pudiésemos incluir el fenómeno de la instalación sonora. Concebida como una obra que habilita la *per-*

4. La exposición *For Eyes & Ears* (Para los ojos y los oídos) en la *Cordier & Ekstrom Gallery* de Nueva York, en 1964, representa un ejemplo óptimo como espacio para presentación de audio-instalaciones, objetos sonoros dadaístas y obras cinético-sonoras de artistas plásticos que buscaban una más estrecha relación entre imagen y sonido (Molina, 2008, p. 237).

5. Particularmente François, escultor, quien abre caminos a los aspectos multimediales implícitos y solícitos para la aparición de un arte sonoro. Tales caminos le llevaron a combinar su *expertise* en la escultura –desde una concepción clásica– con el campo de la acústica (Baschet & Baschet, 1987, p. 109), permitiéndole producir esculturas sonoras, valga la redundancia, que sirvieron como punto de referencia y base para el concepto de arte sonoro.

6. *En la escucha causal lo que escuchamos es analizado respecto a su causa y en la escucha reducida escuchamos el sonido por el sonido mismo* (Krause, 2018, p. 3).

cepción de lugar gracias al sonido (Neuhaus, en Rocha Iturbide, 2013), la instalación tiene sus antecedentes en la puesta del *Poème* électronique de Edgar Varese en el Pabellón Philips por Le Corbusier e Iannis Xenakis en 1958 (Licht, 2009). La instalación sonora organiza el sonido en el espacio (Ouzonian, 2008, p. 9) y permite concebir ampliaciones que de cierta manera invierten la dicotomía visual/sonoro a nivel de inscripción sonora para transformarse en punto de quiebre para la concepción de una nueva posibilidad de vínculo. Ahora bien, lo visual y lo sonoro en la instalación devienen en una problematización de la escucha y permiten reinterpretar la letanía audiovisual que delata Ong. En este orden, hablaríamos de una reinterpretación de lo espacial –que involucra lo escultórico y lo arquitectónico principalmente– desde la escucha, desde el sonido mismo, para ampliar el espectro de la comprensión de las artes visuales desde lo intermedial. En lo relativo al aspecto notacional, hablamos de una comprensión intermedial para solicitar la comunicación de información sonora a través de tecnologías de otro orden, como el fonograma, si bien el arte sonoro dispone de la ausencia de una tecnología de la inscripción estrictamente hablando para comunicar aspectos performativos.

La intermedialidad, considerando su potencia desde el nacimiento mismo del fonograma, ha llevado a repensar el tema de la escucha (Sterne, 2003 y Kahn, 1999). La notación como "contenedora" de sonidos, esto es, desde su objetivo como mecanismo para la inscripción, es, en occidente, un dispositivo para la escucha, de la misma manera que *la máquina de Edison [el fonógrafo] es una máquina para la escucha* (Kahn, 1999, p. 8). Como se ha pretendido mostrar, el dispositivo, dada su condición tecnológica desde una ontología particular, tiene la capacidad de comunicar una gama de sonidos que hacen parte de un régimen aural rastreable desde el concepto de la música absoluta y que aún hoy en día repercute en la manera en la cual se concibe, conceptualiza, define y escucha lo musical –y lo no musical o anti musical–. Este mecanismo rompe su status de exclusividad respecto al sonido musical cuando aparece el fonógrafo efectivamente, y cuando perspectivas como la del futurismo, de la mano de Russolo, celebran el caudal de sonidos que podían ser captados e inscritos gracias a esta nueva tecnología para, por ende, ser escu-

chados y dar la bienvenida a un **arte de los ruidos**. Sin embargo, la notación, anclada en una ortodoxia que "administraba" sonidos diatónicos a finales del siglo XIX, supuso un freno a la consideración de lo musical fuera de tal norma, entre otras más que vendrían a cuestionar el formalismo tipo Hanslick y que llevarían a repensar las reglas de estructuración desde la tonalidad. El ruido, su conceptualización y apreciación, significó, desde el paradigma de la música absoluta, no solamente un reto a nivel aural que devino en cambios categóricos, donde el binomio consonancia/disonancia entraría en crisis, sino, también, un acto de desobediencia aural que conllevo a que su estatus cayera en un ámbito abyecto inclusive.[7] Como señala Kahn 1999, la tecnología de la grabación supuso el poder captar una gama de sonidos más amplia que ahora podían ser escuchados inmediatamente lo cual, naturalmente, no se tradujo en una anulación de modos de escucha hegemónicos; antes bien, supuso un frente de resistencia. Así, se comprende la tecnología de la grabación como herramienta para la desobediencia, dinámica que llevó indefectiblemente a repensar la escucha y comprender que no existe un modo de escuchar universal –pretensión de la música absoluta–, de la misma manera que no existe una música universal –ínfula que el espíritu de la modernidad construyó (Castellanos 2017)–. Las dinámicas que generan fenómenos sonoro-musicales como los descritos, desde diversas performances y corporalidades, suscitan cambios en los modos de escucha que históricamente se han "reservado" para lo musical, transgrediendo regímenes, sus categorías y funciones.

REFERENCIAS

Alegre, L. y Hernández, O. (2018). Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia. Ponencia presentada en el *Coloquio Modos de Escucha: Abordajes trasndisciplinarios sobre el estudio del sonido*. Octubre 10-12. Ciudad de México.

7. Siguiendo a Alegre y Hernández (2018), quienes comprenden que *el dominio de lo abyecto es, más bien ilegible,* inaudible.

Baschet, F., y Baschet, B. (1987). Sound sculpture: sounds, shapes, public participation, education. *Leonardo*, 20(2), 107-114.

Bieletto-Bueno, N. (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El oído pensante*, 7(2): 111-134. Disponible en: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante.

Bonds, M. E. (2014). *Absolute music: The history of an idea*. Oxford University Press, USA.

Castellanos, N. (2017). *Una nueva música, una nueva escucha: tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Bogotá: Universidad Central.

Castro- Gómez, S. (2004). *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada, 1750–1816*. Bogotá: Editorial Javeriana.

Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.

Dalhaus, C. (1999). *La idea de música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

De Assis, P., Brooks, W. & Coessens, K. (Eds.) (2013). *Sound & score: Essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven Univ. Press.

Kahn, D. & Whitehead, G. (Eds.) (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. MIT Press.

Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. MIT press.

Krause, R. (2018). Elementos que componen el ejercicio de la escucha. Material del curso *Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad*, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.

Licht, A. (2009). Sound Art: Origins, development and ambiguities. *Organised Sound*, 14(1), 3-10.

López-Cano, R. (2018). *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.

McLuhan, M., Gordon, W. T., Lamberti, E., y Scheffel-Dunand, D. (2017). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.

Molina, M. (2008). El Arte Sonoro. *Itamar, revista de investigación musical*, 1, 235-257.

Ochoa, A. (2014), *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*, Durham: Duke University Press.

Ouzounian, G. (2008). *Sound art and spatial practices: situating sound installation art since 1958*, tesis para optar al título de doctor en filosofía. Universidad San Diego, California.

Rocha Iturbide, M. (2013). The expansion of sound sculpture and sound installation in art. En *El eco está en todas partes*. México: Alias.

Sloterdijk, P. (2001). *Extrañamiento del mundo*. (E. G. Bera, Trad.) Valencia: Pre-Textos.

Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.

——. (2012). *MP3: The meaning of a format*. Durham: Duke University Press.

Taruskin, R. (2005). *Music in the Early Twentieth Century*. New York. Disponible en: https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-miscMatter-014008.xml

Zbikowski, L. M. (2008). Metaphor and music. *The Cambridge handbook of metaphor and thought*.

MÚSICA E DEFICIÊNCIA VISUAL: RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A LEITURA DE PARTITURAS AMPLIADAS NA ORQUESTRA DE VIOLÕES DO AMAZONAS

Renato Brandão

RESUMO

O presente relato se ocupa de dar visibilidade a uma experiência de vida criada pela oportunidade de um deficiente visual com baixa visão sendo músico violonista de uma orquestra de violões em Manaus, Amazonas, Brasil. Tal autobiografia tem como suporte a justificativa de enquadrar como meio comparativo esta experimentação para resoluções futuras dentro do viés da inclusão pela diversidade humana. O texto aborda questões muito particulares do autor que frisa ter dever de colaborar como ativo participativo de uma comunidade que agora tem vez e voz diante de publicações como esta. É natural que relatos feitos por quem vivenciou determinadas situações sejam validados e submetidos automaticamente às críticas, porém a ciência se apropria de mais uma via de possibilidade e conteúdo neste sentido. Dessa forma, vemos aqui conceitos profundos sobre a Síndrome de Stargardt, seus impactos e a realidade de adequação de alguém com baixa visão tentando se inserir em um campo originalmente visual. É um estudo que mescla razões de cunho pedagógico e técnico pulverizando termos comuns para melhor entendimento de qualquer público interessado.

Palavras Chave: Orquestra de Violões do Amazonas; Síndrome de Satargardt; Baixa Visão

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objeto visibilizar una experiencia de vida de una persona com discapacidad visual en el marco de la orquesta de guitarras en Manaus, Amazonas, Brasil. A partir de una descripción del Síndrome de Stargardt, la reflexión recoge algunos de los aportes que ofrecen herramientas digitales para intervenir la notación musical y de esta forma aportar en la participación activa de músicos con discapacidad visual en un ensamble altamentente dependiente de las partituras. Se espera de esta reflexión autobiográfica que pueda llamar la atención sobre la problemática de la inclusión en otros proyectos musicales.

Palabras Clave: Orquesta de Guitarras Amazónicas; Síndrome de Stargardt; Visión baja

INTRODUÇÃO

A música ao longo dos anos, nos proporcionou como músicos, a alegria do compartilhamento de momentos únicos. Tocar junto em formações grandes ou pequenas, vem nos permitindo associar muito mais que a arte e o homem, mas também inovações relacionadas com o novo mundo que nasce a cada dia. O casamento da escrita musical com o computador é um exemplo forte que ilustra esse percurso nas mais profundas dimensões de nossa linguagem.

Perdi a visão, ou pelo menos dei falta dela, aos 15 anos de vida. Sou portador de uma síndrome chamada Doença de Stargardt que me confere a condição de ser enquadrado, do ponto de vista pedagógico, como uma pessoa com baixa visão. A comunidade mundial de deficientes visuais é dividida entre cegos e pessoas com baixa visão sendo estes últimos a maioria esmagadora de todo o conjunto. Conectado a tudo isso, hoje temos a disposição inúmeros recursos que auxiliam a vida de quem não tem visão dentro dos padrões de normalidade, tendo nos computadores a maior quantidade de alternativas possíveis de acessibilidade já construídas.

É muito comum ver uma super associação entre a deficiência visual e a música. A visão, dentre os demais sentidos de nosso corpo, reina soberana por conta do mundo ser majoritariamente visual. Diante disso, professores e familiares ligam a arte musical a um cego como sua única alternativa de produção diante das demais linguagens artísticas que existem. Na verdade, tudo parte de uma escolha pessoal e não imposta, porém o número de pessoas com barreiras visuais ligadas a prática musical é realmente grande quando comparado a outros ramos como fotografia, teatro ou dança.

Este estudo traz uma experiência de cunho autobiográfico para ilustrar uma rotina de leitura musical com partituras ampliadas feita dentro da condição de baixa visão. Para isso, vamos conceituar o Stargardt, a utilização de arranjos criados no computador, uma orquestra de violões e as resoluções para os obstáculos naturalmente criados pela necessidade da notação musical para o tocar junto em formação orquestral. Com isso, traremos também algumas revisões literárias que permeiam desde o viés pedagógico até as indicações tecnológicas já dispostas no período de aplicação destes termos.

A idealização deste tema é fruto do esforço do Grupo de Estudos e Pesquisa em Música na Amazônia, tratando de colaborar com a voz de quem vive a deficiência tentando tornar visível o invisível junto a música. Os anos de aprimoramento pedagógico que nos custaram erros e acertos, hoje contribuem para a colocação de pessoas com deficiência em planos de agradável utilidade social e vemos isso como uma vitória para a humanidade. Nesse sentido, a inclusão por conta da diversidade humana é um enorme desafio, suas parcelas de equalização estão constantemente sendo quitadas e uma visão otimista e técnica deve nos devolver bons rumos para o crescimento moral de uma sociedade mais moderna e franca com todos.

MEMORIAL DO AUTOR

Do ponto de vista metodológico acho justo trazer antes do corpo maior deste relato um breve memorial. Isso, para o enriquecimen-

to da leitura, é esclarecedor e pode me privar de futuras críticas por estar tão dentro do texto como não se vê normalmente em trabalhos acadêmicos. De outra forma, vejamos que os procedimentos atribuídos para uma educação melhor e para todos tem gerado resultados que se concretizam em casos como o meu. Hoje, ocupando um cargo de magistério do ensino superior, tive e tenho que creditar muito dessa conquista a todos os que me ajudaram de algum modo durante a minha formação e trajetória. Assim, vejamos abaixo elementos que justificam o tema e a maneira como são apresentados.

Nasci em Manaus, Amazonas, setembro de 1976, filho de pais professores e sem antecedentes musicais na família. Desde pequeno tinha uma atenção diferenciada pela música, tendia a observar o canto dos pássaros perto de minha casa e assim interpretava intervalos melódicos e sequências de tempo entre um canto e outro. Lembro do período que conseguia ver o mundo bem, porém também lembro de sempre estar perto da televisão para assistir sua programação e piscava muito com os olhos. Meus primeiros instrumentos musicais foram flautas feitas por mim mesmo usando as canas de um mamoeiro. Intuitivamente eu criava os furos e uma espécie de boquilha e com um pouco de insistência e treino, saía um som. Aos 12 anos, pedi para meus pais uma aula de música e tinha a flauta doce como algo mais próximo e possível. Fui matriculado em uma aula livre com a Professora Inês Braga, uma senhora muito distinta e excelente violinista, dona de uma história rica e colaborativa com o cenário musical de Manaus nas décadas de 1950. Com ela aprendi a ler partitura usando a flauta doce e dali segui para outros instrumentos.

Ainda nas aulas de Dona Inês, percebia que não via direito as linhas da pauta, mas como tudo era muito tradicional, a minha professora encarava aquilo mais como preguiça do quê necessidade especial. Já com 15 anos, quando ingressei em um curso técnico em Química, fiz opção de ingressar na banda da Escola Técnica do Amazonas como trumpetista, já tendo boa leitura musical, percebia que a visão já não me acompanhava como antes e então, comunicando aos meus pais, fomos buscar tratamento para aquela perda visual repentina e grave. Manaus do início dos anos 1990 era uma capital ainda muito limitada e o melhor a se fazer, contando com a

realidade brasileira, seria viajar para um outro centro mais desenvolvido nesse aspecto oftalmológico.

Em junho de 1993, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, fui diagnosticado com Degeneração Macular, uma condição irreversível que me conferia a situação de pessoa com visão subnormal, hoje melhor definida como pessoa com baixa visão. De certo modo, ter o diagnóstico preciso foi muito útil, me fez entender o que de fato ocorria comigo naqueles momentos. A música entrou em minha vida antes da deficiência e é muito comum eu ser questionado sobre ter a arte como única alternativa de crescimento pessoal e na verdade não foi isso, escolhi a música por que tenho verdadeira paixão por tudo que a envolve.

Fiz graduação em Educação Artística, habilitação em Música e me fiz profissional com o vilão e guitarra elétrica dentro dos anos de 1995 até hoje. Mesmo com a deficiência causada pela degeneração macular, vi na educação um meio eficaz e seguro de me estabelecer e criar possibilidades, sou arranjador, produtor, compositor, cineasta, artista plástico, ator, pai e atleta. Dentre estes, fiz parte da Orquestra de Violões do Estado do Amazonas, argumento que calça este relato…

A SÍNDROME STARGARDT E A MÚSICA

O tratamento dado hoje a relatos autobiográficos para a validade científica segundo Brasil (2016) é distinto do que víamos dentro da academia no final do século passado. Para este autor a auto afirmação não perde valor de credibilidade diante do poder ilustrativo que se propõe quando publicada. Os meios naturais de verificação do método que agora habitem, sobretudo, na *internet*, mudaram tais posicionamentos críticos em toda a comunidade científica ao redor do mundo. Pensando assim, as autobiografias como no caso deste trabalho, fazem valer a máxima empregada nos debates brasileiros que bradam a toque de ordem a fala "Nada sobre nós, sem nós!", valorizando o discurso de quem de fato vive a deficiência e não é reportado por outrem que não a tem.

> *A partir do momento em que a História Oral buscou transcender a dimensão da fonte oral, ensejando alcançar uma posição disciplinar no quadro cientifico acadêmico, cresce também a responsabilidade de se sustentar, epistemologicamente, para se posicionar frente aos embates que os adeptos do positivismo erigiram contra ela. Essa controvérsia tem como principal justificativa a negação da legitimidade científica das fontes orais, dos oralistas como produtores de conhecimento pertinente à Ciência e dos documentos procedentes do seu trabalho.* (Brasil, 2016)

Seguindo com o assunto, a relação com a deficiência visual parte do que podemos verificar como o caso em específico.

> *A Doença de Stargardt ou Síndrome de Stargardt, foi descoberta pelo oftalmologista alemão Karl Stargardt em 1909 a partir de padrões similares de perda da acuidade visual em jovens por volta dos 15 anos de idade. Os danos dessa patologia causam a perda da parte central da visão, conferindo ao portador o quadro de visão subnormal, ou nos termos mais apropriados dentro da pedagogia, baixa visão com resíduos periféricos.* (Brandão, 2019)

A identificação dos sintomas relacionados a doença degenerativa da mácula se deu no início do século XX pelo médico alemão Karl Stargardt. Ele, ao observar casos semelhantes do comportamento visual de alguns indivíduos, pode constatar que tal problema ocorrido na parte posterior do olho, ou seja, parte de trás reconhecida como retina, tinha uma degeneração severa na ínfima parcela responsável pelo detalhamento da visão, esta parte é a mácula. Alguém com Stargardt não tem visão central, só percebe o mundo através de uma acuidade periférica e tal disposição física residual lhe confere algumas habilidades e lhe priva de outras. (Brandão, 2019) e (Oliveira, 2016)

> *Trata-se de uma doença hereditária recessiva autossômica na qual ambos os pais são portadores do gene, ainda que eles próprios não sejam afetados. Por esta característica recessiva, são necessários dois genes afetados para que ocorra a manifestação da doença. Desta maneira, cada um dos seus filhos (as), de pais portadores do gene recessi-*

> *vo, têm 25% de chance de herdar as duas cópias do gene da doença de Stargardt (uma do pai e outra da mãe). Há ainda 50% de probabilidade do filho (a) nascer portador do gene recessivo, não manifestando a doença, contudo podendo transmitir esse gene para seus filhos. Os portadores do gene da doença de Stargardt não são afetados, pois eles têm apenas uma cópia do gene da doença.* (Oliveira, 2016)

A visão periférica ao mesmo tempo que permite uma locomoção visivelmente normal, não se comporta da mesma forma para a leitura de textos ou partituras. No caso de alunos com Stargardt, as letras de um texto ou notas e pautas de uma peça musical devem ser ampliadas a um número tipográfico suficiente para que ele alcance proveito do conteúdo exibido. Dessa feita, mesmo com a ampliação dos tipos, a leitura é fragmentada, precisa de um esforço de concentração, pois a perda da visão central não oferece nenhum detalhe e às vezes, é preciso adivinhar onde estão as linhas e notas da página pautada.

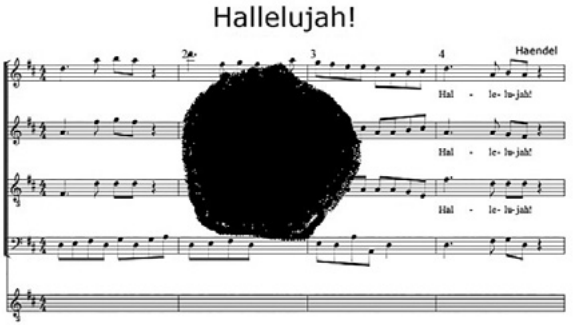


Imagem 1: Percepção visual periférica causada pela Síndrome de Stargardt. (Imagem gerada pelo autor)

Em tese, a música para deficientes visuais não ocorre por leitura de partituras. Logicamente há muito mais uma memorização e percepção dos tons e graus de uma canção que levam músicos cegos ou com baixa visão aos caminhos da prática popular ao invés do erudito. Para Pinto (2019) não existe um extremo poder por parte do

deficiente para a música. Em verdade, o que ocorre é uma qualidade auditiva somada a boas horas de treino para adequação performática sustentável ao que exige a arte. A memorização é um fator pertinente a todos os músicos, no entanto a diferença entre os que videntes e cegos é a forma pelo qual cada um é levado a aprender uma música.

A ORQUESTRA DE VIOLÕES DO AMAZONAS E A DEFICIÊNCIA VISUAL

A Orquestra de Violões do Amazonas (OVAM) é um projeto idealizado pelo professor Adelson de Oliveira Santos, um músico manauara, compositor e ex-professor da Universidade Federal do Amazonas. Com Santos em 2000, apoiado pela Secretaria de Cultura do mesmo estado, foi criado um corpo estável composto somente por violões para o *cast* musical do famoso Teatro Amazonas (TA). Dotada de 16 violonistas, a OVAM realiza desde então apresentações nos mais diferentes espaços culturais da capital do estado. (Brandão & Lopes, 2021)

> *Na década de 1990, o então Professor Adelson Santos, Universidade Federal do Amazonas, ministrava aulas de violão no Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas (CAUA). Dada sua vasta experiência com o instrumento e sua formação no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, iniciou um projeto pedagógico que estruturou o Grupo de Violões Quinta Diminuta. "O grupo era formado por oito violonistas divididos em quatro naipes, cada naipe com dois violões com funções distintas para tocar a melodia, os contrapontos, a harmonia e o baixo." (Santos, 2012, p. 236) no caso, todos os violonistas participantes, alunos do CAUA. A partir daí professor regente começou a reger o primeiro grupo de música composto só por violonistas do Centro de Artes da UFAM.* (Brandão & Lopes, 2021)

Quando eu terminava a faculdade de Educação Artística em fevereiro de 2000, já sendo um músico profissional em Manaus, vi

a oportunidade de ingressar, por meio de edital público, em um dos corpos estáveis do TA. Meu principal instrumento é o violão, foi com ele que defendi minhas habilidades acadêmicas na universidade e assim, sem ter qualquer outra vontade, tinha à frente um lugar dentro da OVAM para conquistar. De fato fiz o concurso e com alguns truques de audição e memorização conseguir passar para compor o quadro de violonistas da referida orquestra.

Imagem 02: Fotografia da orquestra de violões dentro de sua casa, o Teatro Amazonas em Manaus. (**OVAM, 2020**)

Para os que leem este relato e pertencem ao universo musical, sabe-se que para tocar dentro de uma orquestra a orientação exigida é feita por meio de partituras com as partes de cada músico sendo esta extraída de uma grade maior, lida pelo maestro, sabedor exatamente de cada instrumento ou voz em execução. Em outras palavras, eu recebia minha parte e tinha que ler respeitosamente cada termo e sinal neumático de cada peça. Essa atribuição solicita ao músico uma resposta quase que imediata considerada como "leitura a primeira vista".

Pessoas cegas ou com baixa visão não tem leitura a primeira vista. Os anos de reflexão e aprendizado já podem permitir que a co-

munidade musical, principalmente erudita, entenda que tal performance de identificação dos sinais de uma partitura não pertencem de forma alguma ao conjunto de comportamento de um deficiente visual. Hoje, mesmo com amplas falas em congressos e seminários voltados ao debate da música e as deficiências, estes assuntos ainda promovem determinadas polêmicas e uma má qualidade da aceitação por parte do público da música. A prática musical precede a leitura de partituras como diz Pinto (2019), fica clara a relação de tempo que envolvem a leitura a primeira vista como critério para estar dentro de uma orquestra. Por outro lado, pessoas com deficiência tem o mesmo direito de estar incluídas, porém o que as difere é o tempo que levam para entender e aplicar suas partes dentro do conjunto.

O COMPUTADOR, A MÚSICA E A DEFICIÊNCIA VISUAL

Muitos compositores no passado nunca chegaram a ouvir suas peças escritas para grandes orquestras. Dar visibilidade a sua obra custava muito dinheiro e por isso gênios como Mozart, Haydn, Beethoven, entre outros, morreram sem ao menos ouvir algumas de suas composições sendo executadas. Atualmente, com o avanço dos programas aplicados ao ensino e prática da música, qualquer músico pode ter uma prévia de sua composição escrita em partitura no computador. Do mesmo modo que fazemos edição de trabalhos como este, partituras digitais são facilmente inseridas e armazenadas no computador.

Toquei na OVAM de 2000 até 2005, período que ainda não tínhamos celulares categorizados como *smartphones*, entretanto, os computadores pessoais (PCs) já eram uma realidade bem presente em nossas vidas. Adelson, maestro da OVAM, redigia seus arranjos no *software* Finale, nos passava cada parte já impressa e cada músico se dedicava a estudar. De maneira diferente, o maestro sabendo de minha dificuldade em ler, praticava uma ampliação exclusiva da parte que me cabia dentro do arranjo principal. Um revés desse processo é o tamanho que passa a ter uma simples parte extraída da grade.

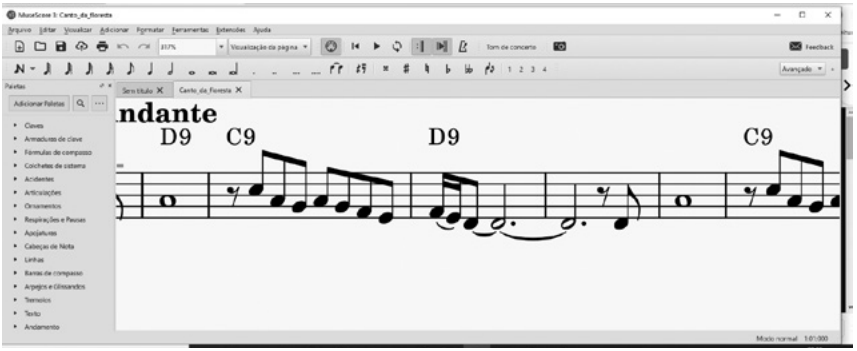


Imagem 03: Demonstrativo de ampliação da edição de partituras no computador. Uso do *software* Musescore. (Imagem gerada pelo autor)

Com o tempo. Eu solicitava o arquivo digital do regente e na minha casa, usando meu PC, fazia minhas próprias ampliações da pauta.

Como resultado, eu tinha com as ampliações acesso para o estudo e não para leitura. Decorava todas as notas, compassos e sinais referente a cada arranjo trazido ao bloco musical. Além disso, assumia uma postura falsa de leitor, fingia estar lendo cada parte escrita durante as apresentações, entendia que isso me confiaria mais credibilidade e menos problemas administrativos dentro da orquestra. A vantagem de estar com a pauta impressa e tamanho adequado se justificava durante as anotações de ensaio, procedimentos comuns a qualquer grupo que toca em conjunto.

Diante do meu desejo de estar ali, incluído, sendo um músico reconhecido e útil, não via nos problemas de leitura e ampliação uma problemática de fato. Enquanto meus colegas carregavam uma única pasta de suas partes de arranjo, eu, levava comigo quatro volumes repletos de partes ampliadas e com isso, além de tocar, treinar, lembrar das anotações e tudo mais, tinha que ser hábil para trocar de pasta na estante sem prejudicar o andamento das apresentações.

O computador não revolucionou a vida do músico. Copistas e espaço de arquivamento são coisas do passado, grades inteiras são exportadas para cada músico respectivamente com simples comandos e a entrada de programas de edição de partitura gratuitos reordenaram a forma de compor exercícios e novas canções mundo à fora. Nesta mesma linha, essas máquinas fizeram muito mais por mim dando equilíbrio às minhas necessidades especiais como violonista.

TECNOLOGIAS MUSICAIS PARA A DEFICIÊNCIA VISUAL

Trazendo a realidade do relato para os dias de agora, vemos um engrandecimento sobre o aspecto do acesso a partituras, *softwares*, equipamentos e até mesmo ideias mais encaixadas na rotina musical. Antes, durante os anos da década de 2000, a *internet* não possuía conexão em banda larga, os celulares eram desprovidos de câmeras fotográficas e vídeo e as redes sociais ainda engatinhavam para entrar com tudo nas nossas vidas. A necessidade de ampliação das partituras fez que nós, eu e os regentes, explorássemos mais sobre algo superficial e inédito em grupos orquestrais.

O meio societário musical se uniu com algumas forças do meio digital e vimos nascer aplicações cada vez mais poderosas para o trabalho de produção sonora e composição. As partituras ganharam uma nova verificação mediante a qualidade de sua reprodução através de *samplers* ou amostras de sons reais substituindo o músico em algumas situações, derivando em correntes livres do estigma do músico leitor de partituras para o músico criador com muita liberdade. (Miletto, 2004)

O destaque nesse campo é a distribuição gratuita do programa Musescore, concorrente dos aclamados *softwares* Encore, Sibelius e Finale, veio substituindo estes últimos editores de partitura agregando inclusive outras considerações adequadas ao perfil de usuários mais jovens e conectados com redes de compartilhamento de peças e uma rede de suporte aberto e resoluto. Atualmente, o Musescore é suficiente para o auxílio da escrita ampliada de partituras, formata páginas conforme a necessidade visual do deficiente e é atualizado constantemente em sua biblioteca de dados e rede de compartilhamento. (Watson, 2018)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O advento da partitura e sua universalização uniu as culturas pelo mundo. Uma prova disso é a quantidade de buscas na *internet* pelo tema. De acordo com Lima (2015), a facilidade causada pela edição de

partituras no computador deixou para trás algumas dificuldades como, ter pautas específicas para escrita musical, erros de escrita e falta de visibilidade do que está sendo escrito para o trato harmônico do compositor. A democratização de vídeos que demonstram algumas performances de músicos habilidosos para cada partitura também soma aos fatores que levam as pessoas a buscarem partituras na rede.

A autobiografia relacionada a experiência de ser músico com deficiência visual de uma orquestra resulta como efeito comparativo e elucidador, propõe revelar determinadas particularidades vividas pelo autor em um ambiente pouco favorável, campo privilegiado para videntes e assim, se ajusta a possíveis interesses de futuros pesquisadores que queiram se aprofundar ao tema. A educação especial musical é uma vertente que tem ganhado espaço nos últimos anos, associações de interesse musical guardam em seus grupos de trabalho e simpósios dedicados um espaço muito claro e urgente para a inclusão.

Ao que vemos, a partitura passando a ser digital é amplamente acessível e democrática. Os centros de compartilhamento destes itens na *internet* trouxeram uma realidade jamais vista, de norte a sul, leste a oeste, entre continentes e culturas, partituras são compartilhadas revelando finalmente a sua propriedade inicial, unificar a linguagem em nosso planeta. O computador aliado a suas funções específicas foi o grande responsável pela concretização da vontade de tocar em conjunto orquestral ainda que eu tivesse limitações severas de leitura.

O caso apresentado neste trabalho se ocupa de uma pequena situação causadora de baixa visão. Vale e é muito útil acrescentar que a baixa visão não se resume a acuidade periférica como foi aberto aqui. Na verdade, há infinitas formas de comportamento visual categorizados como baixa visão, alguns possuem acuidade turva, tubular, foto fóbica, hipertensa, entre outras, e cada situação pode ter como resolução o uso do PC intermediando processos. O tema quando viabiliza a inclusão quase sempre engloba aspectos pedagógicos e performáticos e tais aprofundamentos quando bem interpretados, favorecem o diálogo com variadas metodologias de aplicação.

Infelizmente o preconceito ainda existe. A experiência dentro da OVAM me deu oportunidade de entender mais como não ser

aceito por questões que nos foge o controle. Uma questão norteadora, como conclui este estudo, é ter em mente que as partituras foram feitas inicialmente para uma comunicação visual, no entanto, isso não as limita a um grupo vidente diante de todas as formas de acesso já constituídas pela chegada de PCs em nossas vidas. Por fim, fica o apelo por um aumento de partituras digitais, debates sobre o tema e acima de tudo, vontade comum entre todos em querer mudar e aceitar para que enfim, tenhamos uma inclusão desejada.

REFERÊNCIAS

Brandão, R. (2019) Síndrome de Stargardt: Verificações e apontamentos para uma pedagogia mais inclusiva. UFOPA, Marabá.

Brandão, R., & Lopes, G. F. (2021). Orquestra de Violões do Amazonas: Uma ideia semeada no coração de Manaus. *AEC&D-Arte, Educação, Comunicação & Design*, *2*(1), 60-71.

Brasil, O. B. M., & Gonzaga, A. M. (2016). Autobiografia na legitimação da educação científica: A percepção de ciência na história de vida de um professor de Biologia.

Lima, S. L. G. (2015). *As possibilidades e os desafios para a disponibilização de acervos de partituras na internet: um estudo de caso do projeto SESC partituras* (Doctoral dissertation).

Miletto, E. M., Costalonga, L. L., Flores, L. V., Fritsch, E. F., & Vicari, R. M. (2004). Educação musical auxiliada por computador: algumas considerações e experiências. *RENOTE: revista novas tecnologias na educação [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS.*

De Oliveira, D. A. (2016). Impacto da sindrome de Stargardt na vida social, familiar e profissional de um portador: Um estudo de caso. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Farmácia) - Faculdade de Ciências e Educação de Rubiataba.

OVAM (2020). Página oficial da Orquestra de Violões do Amazonas no Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/orquestradevioloesam/

Pinto, RABM (2019). O visual do visual: a complexidade das categorias entre a música e a cegueira.

Watson, M. (2018). MuseScore. *Journal of the Musical Arts in Africa*, *15*(1-2), 143-147.

LOS AUTORES

Francisco Castillo G.
fjcastillog@udistrital.edu.co

Maestro en música, Magíster en Estudios Artísticos y estudiante de Doctorado en Arte y Arquitectura. Ha publicado trabajos y presentado ponencias en Colombia y el exterior en campos como la musicología, la filosofía de la historia de la música, notación medieval y la educación musical. En la actualidad es docente en la Facultad de Artes ASAB y de la Pontificia Universidad Javeriana en espacios académicos relacionados con la historia, la música antigua, la investigación musical y el análisis cultural de la música. Su práctica musical se concentra en la interpretación del traverso barroco y el clavecín, así como en la dirección de grupos especializados en música antigua con criterio de interpretación histórica.

Angélica Daza Enciso
alekamusic@hotmail.com

Estudió música con énfasis en música antigua y obtuvo una maestría en musicología en la Universidad de la Sorbona en Paris. También allí estudió dirección e interpretación de canto gregoriano. Desde 2017 es la directora de la *schola* gregoriana femenina María mater Dei. Cantante y violista, realizó investigaciones sobre organología barroca en Paris. Se desempeña actualmente como traductora, intérprete, docente y escritora de notas al programa además de conferencista en el ciclo la música se habla de la sala de conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango.

Erika Janeth Cardona González
jakandala@hotmail.com

Después de graduarse como Bachiller Normalista en la ciudad de Envigado en el año 2002 ingresó a la Escuela Superior Tecnológica de Artes "Debora Arango" obteniendo su título de Técnica profesional en Producción para las Prácticas Musicales (2009), y Tecnóloga en Gestión y Ejecución Instrumental para las Prácticas Musicales (2010). Posteriormente se graduó en la Universidad de Antioquia con el título de Licenciada en Educación Básica, Énfasis ArtísticoCultural: Música (2011). En el año 2012 Erika obtuvo la beca completa tipo A del Gobierno chino CSC (China Scholarship Council) para estudios de maestría en Dirección musical en el Conservatorio de Música de Shanghai. Tras graduarse en el año 2016, continuó con sus estudios de doctorado en el mismo lugar con la beca A del gobierno de Shanghai, obteniendo su título académico en el año 2019 como Doctora de Arte/Música, énfasis en Investigación de Música Contemporánea. En este momento reside en Shanghai laborando como docente y directora.

Mariantonia Palacios
mariantonia.palacios@gmail.com
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

Música caraqueña egresada como pianista y compositora de los conservatorios nacionales Juan Manuel Olivares y Juan José Landaeta respectivamente. Como musicólogo, se formó en la Universidad Central de Venezuela obteniendo la Licenciatura en Artes y la Maestría en Musicología Latinoamericana. Es además Magister Artium de la Universidad de Costa Rica. Con más de cuarenta años como docente e investigadora, es profesora titular de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y de la Universidad Simón Bolívar (USB), e invitada en la Universidad Metropolitana (UNIMET) y la Universidad de Costa Rica (UCR). Fue directora titular del Coro del Teatro Teresa Carreño, de la Escuela de Artes (UCV), y de la Compañía Nacional de Opera de Costa Rica. Productora y locutora por más de diez años de los programas radiofónicos Compositores de América (Radio Nacional de Venezuela) y Tema con Variaciones (Radio Capital). Actualmente es Coordinadora Académica Nacional de las Academias Yamaha de Colombia, profesora del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM), y mantiene una activa agenda como concertista y conferencista. También trabaja en el desarrollo de la Biblioteca Virtual Musicológica Juan Meserón, conjuntamente con un equipo de profesores y estudiantes de la UCV, y es curadora de varias colecciones editoriales musicales vinculadas a sus líneas de investigación. Sus libros y artículos han recibido premios y distinciones, tanto a nivel nacional como internacional. Como pianista, se ha especializado en la interpretación de la música venezolana y latinoamericana, y ha grabado varios discos con este repertorio.

Juan Francisco Sans Moreira
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

Músico venezolano. Titulado como Profesor Ejecutante de Piano (Escuela de Música Juan Manuel Olivares de Caracas, 1982), Maestro Compositor (Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta de Caracas, 1987), Licenciado en Artes Mención Música (Universidad Central de Venezuela, 1984), Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana (Universidad Central de Venezuela, 1998), Magister Artium (Universidad de Costa Rica, 2004), Doctor en Humanidades (Universidad Central de Venezuela, 2013). Por sus composiciones musicales ha recibido diversos premios en su país, y muchas de ellas han sido publicadas y grabadas por agrupaciones y solistas en Venezuela y el exterior. Como director, pianista y flautista dulce ha actuado en Colombia, España, Italia, Estados Unidos, Venezuela, Chile, Costa Rica, Perú, Ecuador, Puerto Rico, Curazao. También ha grabado varios discos en calidad de pianista y compositor. Sus trabajos musicológicos han sido publicados en importantes revistas especializadas. Es editor general de la colección seriada de partituras Clásicos de la literatura pianística venezolana, con once volúmenes, así como de la obra sinfónica del maestro Juan Bautista Plaza, con ocho volúmenes. También ha editado la Serenata para cuerdas de Teresa Carreño o el Gran concierto en re para piano y orquesta de Enrique Soro con Cayambis Music Press. Es autor de Música popular y juicios de valor: una mirada desde América Latina (con

Rubén López Cano, CELARG, 2005); La graciosa sandunga (con José Rafael Lovera, Fundación Bigott, 2011); Los bailes de salón en Venezuela (Fundación Bigott, 2016); y Arias antiguas del Nuevo Mundo (UCV y Latin Grammy Cultural Foundation, 2018). Se ha desempeñado como subdirector y pianista del Coro de Opera del Teatro Teresa Carreño (1985-1990), director de la Orquesta del Conservatorio Juan José Landaeta (1987-2000), presidente de la Fundación Vicente Emilio Sojo (1997-1999), director del Coro Sinfónico Nacional de Costa Rica (2003-2004), director general del Centro Nacional de la Música de Costa Rica (2004), Director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (2008-2015). Es profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Actualmente se desempeña como profesor del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Por 20 años se desempeñó como productor y locutor de diversos programas radiofónicos en las más importantes emisoras de Venezuela.

Angélica Rocío Rivera Bozón
arivera@municipal.cl

Jefa de Archivo Musical Teatro Municipal de Santiago de Chile. Bibliotecaria orquestal, con doce años de experiencia en preparación de partituras bajo lineamientos internacionales para música de cámara, repertorio sinfónico, ballet y ópera en las siguientes instituciones: Teatro Municipal de Santiago (2019-2022), Orquesta Filarmónica de Bogotá (2015-2019) y Filarmónica Joven de Colombia - Fundación Nacional Batuta (2009-2014), entre otras. Angélica Rivera es profesional en investigación musical del programa de Artes Musicales ASAB, Universidad Distrital, y es intérprete del violoncello; cuenta con experiencia en proyectos de música manuscrita, impresa y grabada en las áreas de investigación, patrimonio, catalogación, descripción y derechos de autor.

Federico Garcia De Castro
fgarciac1@eafit.edu

Federico García De Castro (Bogotá, 1978) es profesor de composición y teoría en la Universidad EAFIT en Medellín desde 2021, año en el que se vinculó a esa institución después de una carrera concertística de 15 años como compositor y director. Es cofundador y director artístico del ensamble de música contemporánea Alia Musica Pittsburgh, ciudad de Pensilvania donde cursó estudios de doctorado en composición y teoría entre 2001 y 2006. Su música se ha ejecutado a la fecha en once países, más recientemente en Panamá y España, y como director ha estrenado más de 80 nuevas composiciones. Es creador del sistema gráfico de análisis armónico Harmonic Profile Project (2020), y ha escrito y publicado sobre la música de Bach y de Liszt, la teoría de la música tonal, y la música en la historia de las ideas.

Juan Carlos Marulanda López
juancarlos@scoremusical.net

Compositor y editor musical. En dos ocasiones fue merecedor del Premio Nacional de Música del Instituto Colombiano de Cultura. Otros reconocimientos incluyen el Premio Ciudad Santa Fe de Bogotá y una beca del Ministerio de Cultura para desarrollar su trabajo como investigador y editor de música para banda. Sus obras han sido interpretadas en diversas salas de conciertos en Austria, Colombia, Estados Unidos, México, Puerto Rico y Venezuela. Así mismo, varias composiciones suyas han sido difundidas a través de producciones discográficas, publicaciones impresas y medios electrónicos. Fundador de SCOREMUSICAL (www.scoremusical.net), empresa considerada como referente en la ejecución de proyectos de edición musical en Colombia. Como conferencista, ha participado en diversos eventos en Brasil, Colombia y México. Obtuvo su título de maestro en música – compositor en la Universidad Javeriana y maestría en composición en la Universidad del Norte de Iowa (EE.UU.). Actualmente adelante estudios de doctorado en composición musical en la Universidad de Kansas (EE.UU.).

Eddie Jonathan García Borbón
eddieyogar@gmail.com

Eddie Jonathan García Borbón es compositor, artista digital y educador STEAM. Estudiante de doctorado en composición musical en la Universidad Nacional Autónoma de México, estudiante de maestría en arte digital en la Universidad Federal del Extremo Oriente / Rusia. Tiene una maestría en composición musical con nuevas tecnologías de la Universidad Internacional de La Rioja / España, pregrado en artes musicales con énfasis en composición y arreglos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas / Colombia. Eddie Borbón investiga las aplicaciones de la inteligencia artificial y las ciencias de la computación en las artes, ha publicado artículos relacionados con las aplicaciones informáticas y matemáticas en la composición musical; específicamente el modelado de espacios armónicos a través de la teoría de grafos y su aplicación en la composición algorítmica y la electrónica evolutiva. Su trabajo creativo e investigativo se enfoca en abordar la pregunta: ¿Pueden los datos ser una fuente de inspiración y la información convertirse en arte – música?, ya que estamos rodeados de datos, pero rara vez pensamos en verlos como material artístico.

Hernán Darío Guzmán Calderón
dario2996@gmail.com

Músico e investigador colombiano, inicia sus estudios musicales en la Institución Educativa Musical Amina Melendro de Pulecio, en la ciudad de Ibagué. Posteriormente, ingresa a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB), donde se gradúa de Maestro en Música con énfasis en interpretación (fagot). En el año 2021 obtiene su título de Magíster en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB). Es miembro fundador del Ensamble Baho, agrupación musical que se dedica a

difundir, interpretar y preservar música contemporánea de compositores colombianos, con la cual ha estrenado alrededor de una decena de piezas, presentándose en diferentes escenarios. Dentro de sus intereses investigativos se encuentran los repertorios académicos contemporáneos, la interpretación de músicas regionales de Colombia, el análisis musical, el disciplinamiento musical, la notación musical, etc. En el campo de los estudios artísticos, sus intereses investigativos se encuentran desde el cuerpo, el sonido, las relacionalidades, el afecto, la performance, el disciplinamiento corporal y la representación.

Sergio Cote Barco
sergioa.cote@gmail.com

(1987, Colombia) Compositor, e improvisador cuyo trabajo se enfoca en diferentes modos de escucha, notación musical alternativa y usos desobedientes de la tecnología. Sus trabajos recientes abordan la partitura musical como lugar de resistencia explorando distintos tipos de ruidos (digitales y analógicos) y fenómenos acústicos. Como improvisador, Sergio actualmente colabora con la cantante e intérprete Valeria Barnier y el compositor Juan Camilo Vásquez en el dúo de improvisación y electrónica Cojín de Chayán Chiquito. Sus piezas han sido interpretadas y comisionadas por conjuntos como International Ensemble Modern Academy, Neopercusión, The [Switch ~ Ensemble], Ul [música mixta], Mise-en Ensemble, Ensemble Taller Sonoro y la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia; y presentado en festivales como el Simposio de Música y Artes de Tailandia, Darmstädter Ferienkurse, las Jornadas de Música Contemporánea del CCMC, el Festival de Música Sacra de Madrid, el Festival Mise-en, The Dog Star Orchestra en Los Ángeles, entre otros. Sergio es Doctor en Composición en la Universidad de Cornell. Cursó sus estudios de maestría en composición en el Royal Northern College of Music en Manchester, Inglaterra, y sus estudios de pregrado en la Universidad Javeriana en Bogotá, donde actualmente enseña composición y teoría musical.

Ernesto Mora Queipo
emoraqueipo@gmail.com

Maracaibo, Venezuela, 1964. Doctorado en Ciencias Humanas por la Universidad del Zulia (LUZ, Venezuela). Magister Scientiarum en Antropología Social y Cultural (LUZ). Licenciado en Música, mención Educación por la Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA, Venezuela). Ha recibido diversos reconocimientos, como el Premio Ciencias de la Universidad del Zulia (2001); la Mención Honorífica del Concurso de Musicología Alberto Calzavara (2007); entre otros. Presidente fundador del "Centro de Estudios Socioculturales" (CES) y director general de su agrupación musical, el Ensamble CES (Venezuela). Es "Referente de la cultura nacional venezolana en el área de la música", desde el año 2013. Compositor de "Majestuoso Mural", "Cabimas", "Las 4Rs", "Tu Piel de Noche sin Luna"; todas ellas obras musicales ganadoras de premios. Es profesor emérito de la Universidad del Zulia (Venezuela). También ha sido docente e investigador en la Universidad Tres de Febrero (UNTREF, Argentina), la Universidad de las Artes (UArtes, Ecuador), y la Universidad Nacional de Educación (UNAE, Ecuador).

Jean Carlos González Queipo
jeanca72@gmail.com

Maracaibo, Venezuela, 1980. Magister en Composición Musical por la Universidad Simón Bolívar (USB, Venezuela). Doble licenciado en Música y en Educación mención Música por la Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA, Venezuela). Ha sido profesor en las cátedras de composición de la Facultad Experimental de Ciencias de La Universidad del Zulia (FEDA-LUZ) y Director del Departamento de Música de la Dirección de Cultura de esta Universidad. Compositor de: "El Hombre" (Poema sinfónico), "Barroco, Fandango y Joropo" (Suite sinfónica), "Onírico Yuckpa" (Sinfonía), "Joropos" (Poema sinfónico), "Regresaré" (Balada pop), "Indígena" (Obra para flauta transversa y percusión). Ha sido premiado con la Mención Honorífica del Concurso de Musicología Alberto Calzavara (2007), y la Mención Honorífica del Concurso de Composición. Renglón: Obra de Música de Cámara "Juan José Landaeta" (2008), por la obra "Indígena". Es director fundador del "Taller de Música, Artes y Ciencias Humanas Integradas" (Tamachi) en Venezuela, y del "CDE Music Center" en Estados Unidos. Su actividad docente y de investigación la realiza paralelamente a su desempeño como pianista, cantante, compositor y director de orquestas y coros en Estados Unidos.

Ernesto Emmanuel Mora Ollarves
ernestoemora@gmail.com

Maracaibo, Venezuela, 1991. Licenciado en Música mención de piano por el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia (Italia, 2015). Ha realizado una fructífera carrera como investigador y concertista de piano, interpretando obras como el Concierto para piano y orquesta de W. A. Mozart KV. 413 en fa mayor, con la Orquesta de la Juventud Zuliana "Rafael Urdaneta" (Venezuela, 2007). Ha acompañado como pianista a destacadas voces como la soprano Inés Salazar y la mezzosoprano Rachel Mora. El 18 de junio de 2011 ofreció un concierto en el Centro di Assosiation de Milán, Corso Garibaldi, de la ciudad de Milán, con motivo de la exposición de arte del célebre pintor venezolano Ramiro Sánchez. El 08 de julio del 2011, es el músico venezolano invitado como concertista a la conmemoración del bicentenario de la independencia de Venezuela, realizada en el Palazzo dei Santi Apostoli en Roma. Su actividad docente y de investigación la realiza actualmente junto a sus estudios magistrales de piano en el "Conservatorio Agostino Steffani" de Castelfranco Veneto (Italia).

Diego Alberto Gómez Nieto
diego.gomez@juanncorpas.edu.co

Guitarrista y magister en musicología de la Universidad de Chile. Actualmente es docente-investigador de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas donde lidera el grupo de investigación 'Crearte' y dirige el departamento de Musicología de la escuela de Música. Sus investigaciones se relacionan con el tema de la música experimental en la ciudad de Bogotá y la investigación artística en Latinoamérica. Es miembro de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular (IASPM-AL).

En marzo del 2022 se celebró de manera virtual el *Encuentro sobre experiencias y perspectivas de la notación y la grafía musical*, evento que contó con la participación de 23 ponentes, quienes presentaron los resultados de sus investigaciones e indagaciones alrededor del campo. Una muestra de esas ponencias constituye el conjunto de textos recogidos en esta publicación.

En este contexto de grafías y partituras muy diversas, de usos también diversos de las mismas y de una rica red de relaciones que atraviesan asuntos pedagógicos, teóricos, interpretativos, tecnológicos, temporales y espaciales, esta recopilación se propuso ofrecer un espacio para que docentes, estudiantes, músicos e investigadores presentaran sus ideas y se abrieran canales de diálogo sobre temas que informan nuestras actividades musicales, así como las visiones sobre ellas construidas.