

2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana

Las artes como comprensión
de nuestro mundo

— ACTAS —

Luis Pérez-Valero, editor

Presentación de Olga del Pilar López

Adriana Verdié

Hítalo Coello

Juan Francisco Sans

María Granillo

Artes
EDICIONES
MEMORIAS

2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana

Las artes como comprensión
de nuestro mundo

— ACTAS —

Luis Pérez-Valero, editor

Presentación de Olga del Pilar López

Adriana Verdié

Hítalo Coello

Juan Francisco Sans

María Granillo

Artes
EDICIONES
MEMORIAS

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López

2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana Las artes como comprensión de nuestro mundo

Editor: Luis Pérez-Valero

Autores: Adriana Verdié, Hitalo Coello, Juan Francisco Sans, María Granillo

El 2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana es parte del proyecto VPIA – 2021 – 38 del Grupo de investigación S/Z – Producción musical e investigación en artes (código del grupo VPIA 2021 – GI- 10) conformado por: Luis Pérez-Valero, director; Meining Cheung Ruiz, coordinadora; Pedro Segovia, investigador asociado; Gustavo Arregui Lombeida, investigador asociado; Julián David Gil, investigador asociado; Juancarlos Enoc Luisamano Delgado, tesista de pregrado

Líneas de investigación UArtes: Discursos y prácticas artísticas de la interculturalidad, Prácticas experimentales y transdisciplinares desde las artes

COLECCIÓN MEMORIAS

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de los autores

Noviembre, 2021

ISBN: 978-9942-977-43-4

Artes
EDICIONES

Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

ÍNDICE GENERAL

Presentación

Olga del Pilar López	7
----------------------------	---

Introducción

El compositor y la comprensión de su mundo

Luis Pérez-Valero.....	11
------------------------	----

El compositor como creador de oportunidades

Adriana Verdié	25
----------------------	----

De jazz y composición musical

Hítalo Coello	59
---------------------	----

Edición crítica y composición musical

Juan Francisco Sans.....	91
--------------------------	----

Composición musical y pedagogía

María Granillo.....	141
---------------------	-----

Referencias bibliográficas.....	155
---------------------------------	-----

Fuentes audiovisuales.....	157
----------------------------	-----

Fuentes fonográficas	157
----------------------------	-----

Fuentes electrónicas	158
Partituras	158
Anexo	
Clásicos de la literatura pianística venezolana.....	161
Sobre los autores.....	163

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1	
Boceto del primer movimiento de <i>Flute 3.2.4</i>	48
Ejemplo musical 2	
Inicio de <i>Jira (Yira) Che ('K) Tango</i>	54
Ejemplo musical 3	
Interpolaciones rítmicas para el <i>Estudio 1</i>	62
Ejemplo musical 4	
Integración de elementos en el <i>Estudio 1</i>	63
Ejemplo musical 5	
Puente 3 de la obra <i>Estudio de los Conjuntos</i> <i>de Grados Cromáticos</i>	70
Ejemplo musical 6	
Inicio del puente 3 de la obra <i>Estudio de</i> <i>los Conjuntos de Grados Cromáticos</i>	73
Ejemplo musical 7	
Falsa entrada en el <i>Estudio 1</i>	77

Ejemplo musical 8	
Densidad cromométrica, gráfico y resultado	
en notación musical del <i>Estudio 1</i>	80
 Ejemplo musical 9	
Técnicas extendidas y densidad cromométrica	
en <i>Estudio 1</i>	81
 Ejemplo musical 10	
Fragmento de <i>Monopolio</i>	84
 Ejemplo musical 11.1	
Inicio de <i>Vals apasionado</i> de Ramón	
Delgado Palacios	98
 Ejemplo musical 11.2	
Inicio de <i>Si tú me amaras</i> de Ramón	
Delgado Palacios	99
 Ejemplo musical 12.1	
<i>El trancao</i> de Luisa Elena Paesano en	
la versión mal escrita	103
 Ejemplo musical 12.2	
Edición corregida de <i>El trancao</i> de Luisa	
Elena Paesano	104
 Ejemplo musical 13	
<i>Estro</i> de Gonzalo Castellanos Yumar.	
Copia de la fuente y comparación con la	
versión editada y publicada	118
 Ejemplo musical 14	
Detalle del manuscrito de <i>Campanas de</i>	
<i>Pascua</i> de Juan Bautista Plaza	121

PRESENTACIÓN

Realizar la presentación de un libro de compositores musicales no estaba entre mis expectativas académicas, ya que, si bien amo la música y la considero la mejor compañía incluso por el silencio, en términos técnicos me siento ajena, pues soy consciente del trabajo constante que implica este oficio al que no tuve la suerte de estudiar y acceder en mi infancia. Iniciar a una niña en la música implica abrirle un mundo posible, así como lo hace el aprendizaje de una nueva lengua. No fue este el caso. Por eso, mi relación con la música es siempre paradójica: algo que viene de lejos (lo cual no es completamente falso en una ontología de la música) y, a la vez, muy cercano, al punto de conmoverme tanto que mi oído deja de ser mío y se convierte en parte del mundo. Igualmente, tengo una gran admiración por los músicos, pues cada vez que los escucho interpretar siento su goce. Esto me lleva a pensar que no solo tienen una verdadera vocación, sino que la reafirman cada vez que hacen inmersión en sus instrumentos y los moldean sin cesar.

Por las razones indicadas, y por otras que resultaría demasiado largo evocar aquí, me siento halagada de escribir estas líneas para un texto de músicos, y ser el umbral de entrada del goce musical y, en particular, de la experiencia de la composición. Ahora bien, si revisamos el libro desde sus relaciones con la investigación, es necesario recordar que la

música es una de las formas artísticas que más vehicula la relación con lo colectivo, no solo en la terna práctica artística – artista – público, sino también en el encuentro entre colegas que se unen para lograr la práctica. A pesar de que uno puede ser un solista y encerrarse en su universo musical, a la manera de Glenn Gould —el cual rompe con la terna antes señalada (o, en cualquier caso, la difiere)—, por lo general, la práctica musical se hace con los otros, quienes proponen atributos para las obras. En esa medida, los músicos forman cuerpos colectivos o, más bien, sonoridades colectivas para lograr tejidos sonoros e, incluso, arquitecturas de silencios en las que terminamos por hundirnos. En este gesto ya está presente la investigación colectiva que no necesariamente se racionaliza, sino que forma parte de la fibra vital de esta práctica.

En ese sentido, cuando desde el Vicerrectorado de Investigación se propone como política nombrar, organizar y trabajar en grupos de investigación, somos conscientes de que, si bien no estamos inventando nada nuevo, buscamos generar un marco institucional a prácticas que desde hace años ya se realizan en la universidad, en tanto que ejercicio mismo de las artes y, en particular, de las artes musicales y sonoras. En el caso particular de este libro, hay una urdimbre y una trama que al fin permiten este tejido-libro. Del lado de la urdimbre nos encontramos al grupo de investigación S/Z – Producción musical e investigación y a la maestría de Composición Musical, mientras que, del lado de la trama, estarían los docentes invitados que formaron parte del seminario “Las artes como comprensión de nuestro mundo”. De este tejido-libro se puede deducir el panorama de la composición contemporánea en América o, al menos, se vislumbran algunos puntos de dicha composición. Por tanto, para las políticas de investigación de UArtes resultan fundamentales tales encuentros ligados a los grupos de investigación para que estos adquieran sentido, se cohesionen y ganen un lugar.

Ahora bien, ¿por qué insistir en la conformación de grupos y semilleros como política de investigación? Para persistir en el valor de lo colectivo que tanto ha faltado en América Latina; para entender que el conocimiento y lo que en algunos contextos nombramos como la ‘verdad’, proviene de una construcción plural. Así, generar una imagen, un sonido, un movimiento, un filme se logra en un ‘entre’ de los cuerpos y de los sentidos. Entender los semilleros como espacios de estudio y a los grupos de investigación como gestores de proyectos sobre problemáticas puntuales nos permitirá a futuro seguir cualificando la investigación. Grupos que se logran posicionar a nivel local y regional. Grupos con sus propios programas de posgrado, que devienen institutos y alcanzan una autonomía tal que se vuelven referentes de conocimiento. En ambos casos, los semilleros y los grupos de investigación propician espacios experimentales para las artes para que, desde allí, se siga pensando la compleja relación investigación-artes.

En este marco, este texto que tienen en sus manos es un buen augurio. Agradezco a los/las autores/as y al editor por haberlo materializado e invito a disfrutar su lectura.

Olga del Pilar López
Vicerrectora de Posgrado e Investigación
Universidad de las Artes



Universidad de las Artes
Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes
Maestría en composición musical y artes sonoras

Invitados

Adriana Verdié
California State University Long Beach

Hítalo Coello
Pontificia Universidad Católica Argentina

Juan Francico Sans
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

María Granillo
Universidad Nacional Autónoma de México

2.º SIMPOSIO

Composición e investigación
musical latinoamericana

Las artes como comprensión de nuestro mundo

► Desde el **6 de marzo**
hasta el **10 de abril**

INTRODUCCIÓN

El compositor y la comprensión de su mundo

Luis Pérez-Valero

Universidad de las Artes

luis.perez@uartes.edu.ec

El compositor es una figura simple y a la vez compleja. Simple en tanto la sociedad debería esperar de él la producción de obras musicales; bien sea dentro de los formatos tradicionales o a través de nuevas propuestas inter/transdisciplinarias. Compleja, porque son muchas las aristas por las cuales el creador debe pasar: generar la obra, que se corrija y edite, que sea accesible al público, a los intérpretes e incluso a críticos e investigadores. El problema está en definir qué es ser compositor en el mundo de hoy. En la época de los virreinos el

compositor que ocupaba cargos en la capilla virreinal o en la catedral sabía que su música contaba con intérpretes, que había un público que aguardaba para escuchar y tocar las nuevas obras, sin pensar que doscientos o trescientos años más tarde sus partituras serían la materia prima con que la industria de los fuegos artificiales fabricarían los cohetes para celebrar el Domingo de Resurrección.¹ Esto último hoy en día sería una propuesta conceptual.

La situación es más álgida en la actualidad. Hace algunos años el compositor usaba papel y lápiz; ahora, el compositor puede crear directamente sobre un *software* de notación musical e, incluso, hay casos como Hans Zimmer que conectan un controlador MIDI a su computadora, improvisan y en un porcentaje muy amplio de lo tocado por primera vez, quedará como versión definitiva de una banda sonora. De los dedos al Oscar. Lo que tienen en común Zimmer y el compositor del barroco latinoamericano es la demanda de su música, alguien está a la espera, hay un circuito y un mercado.

El compositor latinoamericano es una categoría en sí mismo. Debe enfrentar las circunstancias sociohistóricas que le ha tocado vivir; en algunos casos se enfrenta al clásico dilema de la 'identidad latinoamericana' y, cuando creemos que algunos escollos están superados, aparece el problema de la circulación, ¿cómo se vende la música? Porque, si nos formamos como compositores en todo el sentido técnico y académico del término, ha sido porque vislumbramos un oficio de vida, aunque las circunstancias fueran adversas.

Por lo general, los compositores compaginan su actividad creativa con la docencia y la investigación, aunque lo ideal es dedicar energía y tiempo para la creación. Pero la elaboración de la partitura, que en sí misma es compleja y requiere tiempo, no es suficiente para que la música 'suene'. El envío de partituras a festivales, concursos o simposios es un acto que requiere paciencia, dedicación, tiempo y dinero

¹ Cfr. La conferencia de Juan Francisco Sans en el presente libro.

que, en muchas ocasiones, no se ve recompensado. A raíz de esto, a veces el compositor hace otros trabajos para sobrevivir, como escribir música que otros firmarán con su nombre.

Confesiones de un *ghostwriter*

Tanto las experiencias contadas por Adriana Verdié, como el mundo de la edición musical en América Latina narrado por Juan Francisco Sans, me hicieron recordar mi breve, pero intenso recorrido por el mundo de las editoriales musicales europeas.

Mientras realizaba una maestría en musicología en España, quise probar suerte para que mi música se editara ‘dignamente’ en Europa. Hice como comentó Adriana Verdié en su conferencia: envié a cada editorial que conseguí un número de lo que consideré eran obras representativas de mi autoría, todas pasadas en limpio con Finale. No recuerdo cuántas ni cuáles fueron las obras, pero nunca olvidaré que allí estaba *Certain Limits* (2008) para orquesta sinfónica, imposible de olvidar porque eran noventa páginas impresas en tamaño A3, por lo que cada impresión y envío representaba un costo considerable. En España había muchas editoriales, pero que tuviesen una eficiente proyección internacional recuerdo solo dos, las demás hacían tirajes para justificar el presupuesto que recibían de los ayuntamientos. De las editoriales españolas recibí si acaso una carta de agradecimiento por el envío, pero dejaban claro que no les interesaba publicar mis composiciones. Agotadas las posibilidades de editorializar mi música en España, envié mis obras a otros países del espacio europeo, por lo cual, el monto del envío aumentaba, como también las cartas de rechazo y la merma del presupuesto doméstico.

Un día recibo un correo electrónico del editor de una de las más famosas casas editoriales de Alemania, quería hablar conmigo personalmente a través de Skype. Me emocioné y pensé que había llegado «el día de mi suerte / sé que antes de mi muerte / seguro que mi suerte cambiará». El editor fue

muy amable, le gustaba mi entusiasmo, pero me aconsejaba no desperdiciar más dinero ni energía, nadie me publicaría, «a menos que ganes el Gran Premio de Composición Toru Takemitsu en Japón o que te recomiende directamente Boulez». *Touché*. Sin embargo, al editor le gustó el trabajo de copia y edición de mi música y me invitó a trabajar como copista y editor de música contemporánea para la casa editorial que él representaba. Acepté y tuve una nueva experiencia que no aparece en mi CV: me convertí en *ghost writer*.

El trabajo estaba constituido por varias fases: copiar la obra, hacer edición con correcciones. Revisar y corregir junto al compositor y luego con intérpretes que fungían de lectores de la obra. El editor en jefe participaba al final o cuando surgía un imprevisto. Esto se repetía al infinito hasta que la obra estaba lista. Hubo muchas anécdotas, la mayoría de ellas positivas. Pero en especial quiero dejar por sentado una. Hubo una ocasión en que me tocó editar a uno de los más grandes compositores europeos vivos de aquel entonces. La secretaria del compositor enviaba su manuscrito escaneado en alta resolución —sí, hay compositores con secretarías—. Era una obra para instrumento solista y piano. En el proceso de copia descubro que el maestro compositor dejó en blanco desde el compás 73 hasta el 116. Cuarenta y tres compases que estaban en el medio de la obra y, que evidentemente, era una sección importante y contrastante dentro de la composición. Me comunico con el jefe editorial, quien a su vez habló con el compositor. Pero el autor, un hombre muy importante y ocupado, recordó que ‘olvidó’ componer esa sección. El editor jefe me pide que yo haga dos propuestas basándome en el estilo y técnicas de nuestro compositor estrella. Lo hago, igual me iban a pagar y necesitaba el dinero después de haber gastado todo lo que tenía en envíos infructuosos. Hago dos versiones, una A y otra B. Dos días después recibo un mensaje del editor jefe: «dice el compositor que la parte del solista de A la sobrepongas con el acompañamiento del piano de B». ¡Obra terminada! Mi nombre no aparece en ninguna parte, me había convertido en un *ghost writer* musical.

Al demostrar efectividad, a lo largo de los meses me llegaron obras para solista y debía escribir el acompañamiento copiando el estilo del compositor, quien estaba vivo, pero ocupado en otros proyectos, deprimido o de vacaciones. Tuve que hacer obras de cámara a partir de bocetos de otros compositores que no escribían casi nada. En ocasiones, había obras bien escritas en grafía tradicional, pero el compositor o el editor querían innovar en la notación contemporánea y me tocó inventar o errar nuevas formas de notación. Aunque si erraba era mejor, porque se demostraba la «visión de libertad que otorgaba el compositor». A veces tenía que preparar bocetos, esquemas de formas musicales, fórmulas de intervalos para ayudar a direccionar el trabajo de algún compositor que padecía ansiedad frente al síndrome del pentagrama en blanco. Sucede en las editoriales normales, también en las musicales. En ocasiones, me reunía con algún intérprete de la obra que no entendía algo de la partitura y acudía directamente a mí como copista y editor, se sentían más seguros de lo que yo pudiera decir que de la palabra del propio creador. Todo lo anterior viene a reforzar lo expresado por Sans que a la vez han dicho Barthes y Eco y que yo adapto a mis circunstancias: ¿cómo podemos conocer las intenciones del compositor si, quizás, el compositor no escribió esa obra? Lo interesante de esta situación es que los editores de esa casa editorial son musicólogos con un profundo dominio de la música contemporánea, pero también comprenden el mercado, y como conocedores del oficio de la investigación no dejan vestigios de esta práctica porque no conviene destronar la figura del compositor-genio-atormentado-de-vacaciones.²

² Contrario a lo que pueda parecer mi narración, la experiencia fue realmente enriquecedora: la editorial me enseñó cómo editorializar la música, así como las posibilidades del *software* Finale. Tuve acceso a bibliografía sobre técnicas y análisis de composición de música contemporánea, a manuscritos de fondos europeos, comunicación directa con compositores, directores y ensambles y un pago nada desdeñable; sin embargo, sistemáticamente no quedaron pruebas: no existía un contrato y cualquier actividad que pareciese curso de capacitación no generaba certificado. Un negocio parecido al crimen organizado: la palabra lo era todo.

Han pasado los años y he comprendido que estuve ‘in-documentado’ e invisible dentro del engranaje industrial de la edición musical de música contemporánea. Los compositores estaban en ‘permanente’ producción porque recibían encargo tras encargo. Obra encargada y compuesta era publicada y estrenada. La publicación debía funcionar perfectamente en la primera lectura porque, en algunos casos, la música se alquilaba por número de ensayos. Si una nota generaba duda, podía ser el fin de la obra y acabar en cuestión de días con la confianza del compositor y de la editorial. El compositor latinoamericano no tiene tras de sí a los distintos agentes que he mencionado antes, aunque otros, verdaderamente grandes como Béla Bartók, tampoco lo tuvieron.³

Sobre las conferencias

El 2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana se realizó en modalidad *online* entre marzo y abril de 2021. En esta oportunidad, la actividad fue programada como parte del módulo de Taller de Titulación I de la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras que se imparte en la Universidad de las Artes del Ecuador, con sede en Guayaquil.

En este simposio nos acercamos a la figura del compositor como creador y pedagogo, como lo han expuesto Adriana Verdié y María Granillo; al compositor intérprete con Hítalo Coello y la importancia de la edición musical para los compositores, presentado por Juan Francisco Sans. En esta oportunidad, los estudiantes compartieron experiencias y anécdotas con cuatro reconocidos maestros y, sin habérmolo propuesto,

³ Cfr. Elliot Antokoletz y Paolo Susanni. *Béla Bartók: A Research and Information Guide*. 3º ed. (Nueva York: Routledge, 2011); László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996).

cubrimos un interesante espectro geográfico y cultural: Verdi nació en Argentina y ha consolidado su carrera en los Estados Unidos. Coello realiza el doctorado en música en la Argentina, pero es ecuatoriano y vive en Loja, Ecuador. Juan Francisco Sans nos habló desde Medellín, Colombia; y destacamos que es de Venezuela con una consolidada trayectoria académica y de gestión institucional en ese país. La maestra Granillo nos habló desde México y realizó sus estudios de posgrado entre Inglaterra y Canadá.

En esta segunda edición también hubo una particularidad: se habló más de procesos de creación, edición musical y de mucha música. Hubo referencia de los propios compositores o de terceros. Desde Ligeti hasta Ramón Delgado Palacios, hubo un ejercicio de reflexión en torno a la partitura como soporte, al sonido como generación de una poética o de la imaginación aplicada al momento delicado de la enseñanza de la composición. Una de las críticas que se hace a los compositores es similar a la que dice Grier y Sans sobre el proceso de editar: no se habla sobre lo que se crea o edita.

En este sentido, hay una invitación a repensar la música y su soporte tradicional: la partitura. El proceso de creación es subjetivo y del cual solo saldrá a flote el compositor que mejor sepa direccionar su carga emocional, cultural y que posea las técnicas para dejar por sentado lo que ‘quiere’ que se interprete. Incluso cuando el compositor trabaja con *software* de composición asistida debe tomar decisiones sobre cuáles materiales incorporará y cuáles no, pensar en si copiará lo que ofrece la computadora o realizará modificaciones a partir del gusto personal, por el placer de una contemplación estética.

En cierto sentido, es una aproximación desde una escucha y creación que busca alejarse de la historia de la música. El problema es que la carga histórica y conceptual pesa mucho como para deslindarse de una sola vez. La música de vanguardia —inserte aquí su favorita— es de vanguardia en la medida en que propone una alternativa a la escucha y esté-

ticas tradicionales; pero es a través de los soportes tradicionales como el concierto, la crítica, los estudios musicológicos, que la propuesta evita desaparecer ante tanta información y, sobre todo, frente a la fragilidad de la memoria.

Es de destacar que tanto Verdié, como Granillo y Coello no se suscriben directamente a ninguna escuela de composición en particular, cada creador está en una búsqueda personal, aunque sí está claro por dónde buscar. En Verdié es importante el poema y su acercamiento a la literatura, así como un reconocimiento a la escuela neoclásica de composición francesa. Granillo parte desde una búsqueda de imágenes y sensaciones, como la respiración, para desarrollar su poética. Coello conjuga el jazz, las nuevas texturas y la atonalidad en una propuesta muy particular. Tanto Verdié como Granillo coinciden en que la generación de materiales como series, esquemas o patrones rítmicos, son elementos que pueden incentivar la composición, pero no son la obra en sí misma. Nuestros compositores coinciden también en la creación a partir de la búsqueda de un sonido, bien sea que parta de un instrumento (Verdié y Coello) o del cuerpo (Granillo).

De composición, experiencias, sistemas y pedagogía

Adriana Verdié nos habla con imágenes llena de poesía y carga sensorial. Compositora argentina y radicada en los Estados Unidos, su conferencia inicia con un recorrido desde su Mendoza natal, pero con la convicción que siempre estuvo allí: el deseo de crear. Verdié incentiva hacia la búsqueda de oportunidades, las cuales, si no existen, hay que crearlas. En este sentido, la compositora no solo organizó una Asociación de Directores de Coros (ADYCA) para propiciar el acercamiento entre agrupaciones y directores, sino que, incluso en Estados Unidos, fundó junto a otros compositores el Composer's Guild, realizando un evento en homenaje a Cortázar, en el cual estrenó una obra inspirada en el escritor. De la conferencia de

Verdié hemos aprendido que la vida es una *Rayuela*, para usar el título homónimo del libro de Julio Cortázar. La compositora, al llegar a los Estados Unidos, comenzó una profesionalización en el ámbito de la composición musical. Tuvo la oportunidad de tomar clases con Chen Yi, George Crumb y Mario Davidovsky, lo que le permitió tener en poco tiempo un estado de la cuestión del momento actual de la composición.

A nivel de composición, Verdié nos explicó su proceso como creadora y nos acercó a algunas de sus obras como *Flute 3.2.4*, *Jira (Yira) Che ('k) Tango*. Para la compositora el oficio es artesanal: mente, papel y lápiz se conjugan en una idea, en un concepto de creación. En especial, fue muy valioso compartir su proceso de docencia e interacción con estudiantes de composición. Es interesante que, mientras en Argentina y Chile hay tendencia a la adscripción a una tendencia o escuela, en Estados Unidos, por lo menos en la California State University Long Beach, cada maestro de composición se enfrenta a problemas diversos que van desde la escritura musical hasta la variedad estilística de sus estudiantes.

De jazz y música docta

La presencia de Hítalo Coello no pasó desapercibida dentro del simposio. Poseedor de excelentes cualidades como intérprete y compositor, Coello nos acercó a lo que, para muchos, son dos mundos irreconciliables: la música jazz y la música académica contemporánea. El compositor nos aproximó a su imaginario creativo y sonoro desde sus distintas investigaciones en el área. La composición musical es una, aunque se pueden mezclar elementos como la armonía atonal, el uso de técnicas extendidas, el recurso de la composición asistida y la improvisación.

Coello nos acercó a distintas obras de su autoría como el *Estudio 1*, con el cual mostró ejemplos muy puntuales de cómo pueden combinarse los distintos elementos en un juego de

técnica e interpretación. A partir de la conjunción entre la tonalidad, lo modal y la atonalidad, el compositor hace gala de la amplitud de recursos que pueden utilizarse en el desarrollo de una composición musical.

El compositor ecuatoriano define los límites y parámetros de las distintas músicas. Jazz, música electrónica y fusión son géneros musicales con los cuales es fácil divagar en un afán de exploración y cuya materialidad final puede llegar a una obra rica en géneros, pero pobre en contenido estético. Para lograr un resultado ecuaníme, Coello considera fundamental la claridad de cada elemento para su integración en la obra.

Es esencial en Coello el trabajo creativo y profesional de la improvisación. Si bien Verdié y Granillo consideran que el joven compositor puede improvisar, dicha improvisación no constituye en sí una composición; en el caso de Coello, el diseño de una obra para improvisar va dirigido, pensado e imaginado precisamente para el intérprete de jazz que debe manejar las técnicas extendidas, comprender el lenguaje de la improvisación y de la música académica contemporánea.

De composición y edición crítica de la música

El compositor nunca ha sido un enviado de los dioses, como la visión romántica nos ha hecho creer. No hay duda de que creadores como Liszt o Wagner tenían dotes y cualidades tan extraordinarias como sus egos; pero no podemos olvidar que también conocían los vericuetos de la industria cultural y de los agentes económicos musicales de su época. A diario, estos 'dioses' se mezclaban con lo mundano habitado por críticos, organizadores de conciertos, abogados, afinadores y constructores de piano, banqueros y editores musicales. No todo era romance palaciego.

Un tema que fue transversal a lo largo de todas las conferencias fue la edición y que fue magistralmente expuesto

por Juan Francisco Sans. Adriana Verdié tuvo algunas experiencias nada positivas en la edición y circulación de su música hasta que aparece en su carrera Cayambis Music Press. En el caso de Coello es distinto, es un músico profesional de jazz, no le interesa, por ahora, la publicación, porque su música se hace constantemente, él la interpreta, la graba y la difunde.

Con Sans queda constancia del esfuerzo que se ha hecho para difundir la obra de compositores latinoamericanos y, en especial, de los compositores venezolanos. El proceso de edición es vital cuando de música notada se trata. La presencia de Sans era una invitación necesaria, no solamente por ser una personalidad dentro del mundo de la musicología, como compositor y pianista. Sans se acercó como un especialista de la edición para los estudiantes de composición de la maestría, estableció criterios que van más allá de la creación: comprender cómo se comunica la intención creativa, los vaivenes del texto, la circulación de la obra. Porque hay un aspecto importante, los estudiantes se graduarán y querrán poner en circulación su propia música y si una partitura no funciona en un ensayo, se perderán horas de trabajo en la toma de decisiones que no le compete a un intérprete. Decidir qué nota o ritmo ha de evitarse porque se pierde tiempo y dinero. ¿Cómo se acercan a la edición crítica los compositores de hoy? ¿Cómo hacen para vender sus partituras? La comprensión de aspectos musicológicos es esencial para que la partitura funcione y esto no se enseña en América Latina.

Respiración, creación y pedagogía

México tiene una larga línea de compositores que se puede rastrear desde la época colonial hasta nuestros días. Tan amplio es el horizonte como las propuestas estilísticas de sus creadores. En esta oportunidad, María Granillo nos ofrece un panorama sustancial sobre su trayectoria como compositora hasta llegar a la enseñanza universitaria de la música en

posgrado. Como músico y artista, Granillo nos comparte su amor a la docencia. La compositora ha ejercido la enseñanza en niños y adultos, desde la educación básica hasta los cursos de posgrados. Su formación como compositora de la mano del maestro Federico Ibarra ha transcurrido también entre Inglaterra y Canadá. Un aspecto importante del relato de Granillo es el proceso de creación y generación de una poética personal. La autora utiliza los tratados de armonía, contrapunto y orquestación como referentes al momento de enseñar y ejercitar la técnica, pero deja claro que eso no es componer. El uso de fórmulas y gramáticas de creación no redundan necesariamente en el objeto-arte entendido como fenómeno que emociona e incita a la contemplación estética.

No hay mejor manera de enseñar que con el ejemplo. Es así que Granillo nos explica su experiencia y proceso con *Breathing Music* (2006), obra que fue su tesis doctoral en Canadá. La composición de alrededor de quince minutos de duración fue creada a partir de la relación entre la respiración como materia sonora, pero a la vez como referente de la sensación corporal de respirar; cómo convertir todo lo anterior en una obra musical fue el reto que se propuso nuestra invitada y que concretó en una obra de madurez y profunda huella personal que, para nuestra fortuna, podemos escuchar en las plataformas digitales.

Agradecimientos

Queremos expresar nuestro agradecimiento, en primer lugar, a nuestros conferencistas, quienes dedicaron tiempo a organizar sus presentaciones y han sido pacientes durante la revisión de las transcripciones y edición de las ponencias. Dicho material se ha publicado bajo la autorización de los compositores e investigadores.

Agradecemos al equipo del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de las Artes: Dra. Olga López, vicerrectora; Dra. Ybelice Briceño, directora de investigación; Dra. Diana Medina, directora de posgrados; Dr. Andrey Astaiza, director de la Escuela de Artes Sonoras. Un agradecimiento especial al Dr. Rafael Guzmán, coordinador de la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, quien nos acompañó en todo el proceso del módulo del Taller de Titulación I y de cualquier asistencia técnica durante el simposio.

Agradecemos al Dr. John L. Walker, editor jefe de Cayambis Music Press, quien nos cedió autorización para reproducir el ejemplo de Adriana Verdié publicado en este libro.

Del equipo técnico que nos acompañó en esta oportunidad agradecemos a Sarah Loreto Ángel, quien realizó los afiches con el cual se promocionó el simposio y que, en esta ocasión, hemos incluido en la presente publicación como parte de la memoria del evento. Andrea Loreto Ángel, quien se encargó de la transcripción y edición preliminar de los textos. Al equipo de la UArtes Ediciones: José Miguel Cabrera, Marelis Loreto Amoretti y José Ignacio Quintero.

Por último —al mejor estilo de crédito cinematográfico francés—, a los estudiantes de la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras. Para ellos este trabajo.



Universidad de las Artes
Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes
Maestría en composición musical y artes sonoras



Moderado por Luis Pérez Valero

2.º SIMPOSIO

Composición e investigación
musical latinoamericana

**Las artes como comprensión
de nuestro mundo**

► **Adriana Verdié**

California State
University Long Beach

6 de marzo, 2 p.m.

El compositor como creador de oportunidades

Conferencia
6 de marzo de 2021

Adriana Verdié

California State University Long Beach
adriana.verdie@csulb.edu

Quería iniciar con algunas cositas importantes acerca de mi currículum que tiene muchas ramificaciones. Cuando yo entré en la Universidad Nacional de Cuyo, la principal carrera en el ámbito de la música era la licenciatura en Interpretación dedicada para los instrumentistas, no había variedad, era una escuela de intérpretes. Pero en los años ochenta, las autoridades comenzaron a estudiar la posibilidad de agregar carreras y se sumaron Dirección y Dirección Coral. Yo fui la primera

graduada de la carrera de Dirección Coral. Por eso, si a mí me preguntan: «¿cómo definirías tu carrera?», yo diría: «me tocó, en suerte, ser pionera de todo. Ser el conejillo de indias de una carrera que empezaba». Y no fue la única vez que sería primera en alguna cosa.

Con el pequeño grupo de estudiantes que se anotó para la carrera de Dirección Coral, observamos la necesidad de tener más información de la que recibíamos en las clases. Para todos los que están en procesos de formación debo decir que las oportunidades, cuando no existen, hay que crearlas. Hay que ir a la cabeza y hacer lo que se necesite para conseguir los recursos que se consideran ausentes. Con un grupo de amigos muy cercanos —que éramos como cinco o seis en la carrera de Dirección Coral— creamos en ese entonces la ADYCA: Asociación de Directores de Coros.

Por el momento era regional, pero nos arreglábamos para publicar una revista que eran dos hojitas que hacíamos con nuestra propia impresora y nosotros mismos distribuíamos los ejemplares. Comenzamos de esa manera a comunicarnos con todo el país. En este momento la asociación se llama ADICORA y agrupa a todas las asociaciones corales de Argentina y a todos los directores.

¿Para qué creamos esa organización? Para poder invitar a profesionales de otras provincias para que nos contaran sus experiencias, impartieran clases y nos ayudaran a conseguir materiales. También organizamos pequeños festivales de manera muy casera. Se organizaban con la colaboración de nuestros propios coros que alojaban a los miembros de los coros visitantes y podíamos así tener tres o cuatro coros de todo el país, y hacer un festival y culminar, por ejemplo, con la *Novena Sinfonía* de Beethoven con orquesta. Eso no existía, hubo que hacerlo. Yo fui la presidenta fundadora de esa organización. Tenía el coro de Magisterio, que era un coro que ya traía su prestigio porque era dirigido por el maestro Felipe Vallesi, quien fue pilar fundamental en la música coral de la Argentina.

No había una carrera de composición en la Universidad de Cuyo y menos en el resto de la provincia de Mendoza. Viajar en esa época no era como ahora, que es más accesible. En aquel entonces mis primeras hazañas como compositora fueron pequeñas obras corales. Hice muchos arreglos de música folclórica para cerrar con mis coros en los conciertos. Algunas composiciones como *El Polvoroso*, por ejemplo, fue premiada en un concurso organizado por el Ateneo Ricardo Rojas en Argentina; esta obra para cinco voces mixtas ganó también un primer premio en Canadá. Yo tenía la idea de seguir estudiando, pero no había cómo estudiar composición de forma académica en Mendoza. Entonces, además de un par de invitados a través de ADYCA — que venían a exponer, hacer pequeños seminarios, talleres de dirección y composición coral, entre otras cosas—, no tenía acceso a composición.

Dada esta circunstancia comencé a buscar becas. Un par de veces solicité ir a Francia para estudiar la *chanson*, y no la obtuve. En 1985 surgió una oportunidad —con un proyecto familiar de trabajo— de venir a Estados Unidos. Mi esposo también estaba, en ese entonces, buscando becas para México. Él era ya licenciado en Ciencias Políticas y pasó lo mismo. No tenía suerte. Como estábamos en una provincia, toda la información sobre becas llegaba después que pasaba el filtro de Buenos Aires. Mucha gente solicitaba en los programas de becas y cuando a nosotros nos llegaban, ya había diez participantes antes que nosotros.

Estados Unidos: el accidente y el método

Una vez en Estados Unidos el idioma fue la barrera. Yo sabía un poco de inglés con acento británico. Me costaba entender el acento californiano que es más relajado aún que en la costa este.

Comencé a estudiar en la California State University Long Beach por accidente. Era la universidad que tenía más cerca y ofrecía una maestría en composición. En aquel entonces yo no tenía un trabajo sólido como para decir «he aquí mi

portafolio de composición». Así que entré sin declarar opción, con mis antecedentes en Dirección Coral o Teoría Musical. A los pocos semestres había elaborado un portafolio que sometí a evaluación y comencé directamente en Composición e hice una maestría en esta área.

Pero cuando las oportunidades no existen las tienes que crear. El programa de composición en Long Beach era entonces pequeñísimo. Había un seminario de composición semanal que era dictado por dos compositores. No había un programa más desarrollado; si bien el título existía, se basaba en unas cuantas materias electivas que en conjunto creaban la carrera. Entonces, de nuevo, con mis compañeros compositores fundamos el Composer's Guild (asociación de compositores) y hacíamos lo mismo que en Mendoza: invitábamos a compositores o intérpretes de música contemporánea para que nos mostraran, por ejemplo, técnicas extendidas o nos presentaran su portafolio como creadores.

Siempre que hubo oportunidad, me anoté en cortísimos seminarios de verano, de una semana o cosas así, en los que trabajé con Chen Yi, George Crumb, Mario Davidovsky, entre otros. Para mí era tocar el cielo con las manos. Poder, de primera mano, trabajar con ellos, mostrarles mi música a compositores de esa naturaleza. Yo no lo podía creer. Era para mí un premio. Eso con el tiempo genera otros beneficios; por ejemplo, cuando aplicas para programas doctorales necesitas cartas de recomendación, y yo obtuve dos cartas muy importantes. Entré al programa doctoral de la Universidad de California en Berkeley con recomendación de George Crumb y Mario Davidovsky.¹ En ese momento, creo que no hubiera te-

¹ UC Berkeley en California es una de las universidades de investigación más importantes del país, comparada con las llamadas universidades de "Ivy League" —universidades centenarias, así llamadas por las hiedras centenarias que recubren sus paredes de ladrillos rojos—. Esta lista incluye a instituciones como Yale, Princeton, Harvard, Cornell, por mencionar las más reconocidas. Muchas veces Berkeley se confunde con una escuela de música muy reconocida en EE. UU. que se llama Berklee, que queda en la costa este y ofrece maestrías en carreras relacionadas con la música popular, el jazz, la industria musical y la música para la industria cinematográfica. Muchos artistas de renombre como Juan Luis Guerra y Lady Gaga han cursado sus estudios en Berklee.

nido la posibilidad de ingresar sin haber hecho el esfuerzo de acumular todo el trabajo antes y después de estos seminarios, además de los seminarios de la maestría, para absorber lo que más pudiera de ellos. Hay que trabajar muy duro al principio.

Mis primeras composiciones las mandé a gran cantidad de ensambles e instrumentistas que hubiera en el país y que pudieran leerlas, hasta que se interesara alguien y las tocara. Yo creo que todo el mundo empieza de esa manera. En la actualidad, nuestros alumnos en la Universidad de Long Beach tienen un coloquio semanal con compositores invitados, nos visitan grupos profesionales, los alumnos componen música de uno a tres minutos para estos invitados especiales y, al final de la jornada, se hace un recital en el que la mitad del repertorio es música de los estudiantes y la otra parte pertenece al repertorio de la agrupación. Se hacen sesiones de discusión en las que los profesionales hacen comentarios y correcciones a las obras de los alumnos. Eso nació a raíz de un impulso de los propios alumnos, no vino desde los entes rectores hacia los alumnos. Nosotros creamos ese medio. A veces surgen de estos encuentros comisiones de obras nuevas para los alumnos o la invitación a seguir participando en otros eventos. Son referencias de por vida que uno no debe desperdiciar cuando tiene la oportunidad.

Mientras estudiaba en la Universidad de Long Beach — donde hice mi primera maestría en composición —, surgieron un par de obras que luego empezaron a tener su lugar en el repertorio. Una de ellas es para flauta sola y lleva el nombre de *Flute 3.2.4*; otra obra que aún sigue en el repertorio de ejecutantes y se graba con cierta frecuencia es para violonchelo solo y se llama *Jira (Yira) Che ('k) Tango*. Hice mis primeras obras para cuartetos de cuerda y, sin saberlo, empecé a crear mi propio proceso para crear música. No sabía lo que era. No lo hacía conscientemente, pero era mi forma de organizar mis materiales.

Cuando fui aceptada en la Universidad de California en Berkeley trabajé con Jorge Liderman, que era el maestro que enseñaba *Process Music*, y allí descubrí que lo que yo hacía

intuitivamente era muy similar a lo que él enseñaba. Con Linderman lo aprendí metódicamente y creé otras composiciones que tienen algo de proceso en ella. Si bien me registré para hacer un doctorado, obligatoriamente tenía que tomar los exámenes de la maestría; así que me gradué en Berkeley con dos títulos: uno de maestría y otro de doctorado, ambos en Composición.

De compositores, compositoras, texturas y timbres

En un rincón muy querido de mi corazón están las canciones. Cuando se trata de canciones, no necesariamente me pregunto qué técnica voy a usar. Primero pienso en cuál será el poema y qué estilo de composición servirá para expresar la idea del texto. Si me preguntasen en qué escuela compositiva me adscribo, yo respondería que es una muy personal en la cual todo lo que es necesario se articula y usa.

Me atrae mucho la obra de György Ligeti porque en él confluyen la música tonal, el dodecafonismo, la micropolifonía, es un orquestador de masas sonoras. Sin embargo, Ligeti no tenía ningún prurito en cambiar de estilo, incluso dentro de una misma obra. Si analizamos el *Requiem* de Ligeti, veremos que el primero y la mitad del segundo movimiento son de un estilo de composición textural, de grandes masas sonoras. Después, la textura se aliviana y aparece un nuevo Ligeti, un compositor modernista y de texturas más simples. Ligeti tiene la versatilidad de usar el estilo necesario para lo que quiere expresar. Indudablemente, el estilo y la personalidad del compositor varía con el tiempo y con la necesidad de expresión.

Me atrae mucho la música de Kaija Saariaho, ella es una creadora expresiva y lírica con un lenguaje muy contemporáneo. Me gusta por lo mismo Chen Yi, porque además de su lirismo tiene el filo particular de su etnia. Tiene una

sonoridad única que nos presenta desde su experiencia musical. Me fascina George Crumb por la forma en que trabaja el sonido. Por todo lo anterior, me gustan los compositores franceses porque trabajan, más allá de una técnica de composición, desde el sonido y con el timbre, con la amalgama sonora de los instrumentos. Me gusta la filigrana que viene del sonido mismo sin importar qué técnica compositiva se ocupe.

Con respecto a eso, hay un compositor asociado con el IRCAM (Francia) que se llama Martín Matalón. Para la gente que está en música electrónica Matalón es muy conocido. Aquí en Estados Unidos no lo es tanto, pero creo que es un exquisito compositor. Fue discípulo de Davidovsky; además, mantiene conexiones con el Instituto de Música Electrónica de Berkeley dirigido por Edmund Campion. Ellos fueron estudiantes de Davidovsky, más o menos en la misma época. También son muy amigos y a veces hacen proyectos conjuntos. Yo descubrí la música de Martín gracias a Campion, que trajo una obra de Matalón para analizar en un seminario de composición.

Cuando yo terminé mi doctorado en Berkeley, volví a mi alma mater en Long Beach para enseñar teorías. En Estados Unidos hay tres estratos de universidades: las *Community College*, que vienen a ser de nivel terciario, en donde los títulos son cortos y de aplicación inmediata, carreras que tengan una salida laboral inmediata.

Después están las universidades de cuatro años, como la *Cal State*, donde yo trabajo. El sistema *Cal State* en California tiene dieciocho campus. Este tipo de universidades ofrecen hasta el nivel de maestría. Si bien hay uno o dos doctorados, no se especializan en programas de doctorado. Es lo que llamamos *Teaching Universities* para las personas que trabajan allí. Estas no son universidades de investigación. Nosotros tenemos un altísimo caudal de materias que enseñamos por semestre. Yo doy quince unidades, lo cual son a veces cinco diferentes cursos por semestre. Este semestre tengo cuatro cursos y nueve alumnos de composición con lecciones indi-

viduales por semana. Cantidad y cantidad de horas de enseñanza. En estas universidades se le da la bienvenida a la investigación, pero no se les exige a los profesores. Se agradece a los que tienen la intención de seguir adelante componiendo, creando. En nuestro caso, la investigación es más bien la creación artística y no necesariamente un trabajo de investigación. Pero, a veces, están las dos cosas juntas. No es una exigencia inmediata.

En el nivel más alto están las *Research Universities*. Allí los profesores pueden dar un curso o dos máximos por semestre, porque se espera de ellos publicaciones, composiciones, libros, investigación en cualquier área. Es importante —si alguien tiene la intención de estudiar en Estados Unidos— saber estas diferencias, porque tal vez el nivel de *College* no es lo más adecuado cuando ya se tiene un título de grado obtenido en el país de origen. Hay gente que viene directo a una universidad de investigación y se ubica fácilmente, pero no es la forma más rápida, cuesta un poco más.

La vida es una *Rayuela*

La vida es también suerte. Sin embargo, hay que tener algún tipo de contacto y de antecedentes que abran las puertas. ¿Cómo he llegado de estudiante en una universidad intermedia a una importante de investigación? Soy lectora y fanática de Julio Cortázar. Alrededor de este escritor hay una especie de culto, no es un escritor más, fue uno de los líderes del *boom* latinoamericano en la literatura de los años sesenta, y creó un grupo de seguidores muy fuerte.

Cuando fue el aniversario de la muerte y del nacimiento de Cortázar en 1994 —eran los noventa años de su nacimiento y diez años de su muerte—, yo empecé a hurgar por todas partes quién estaría interesado en California en hacer un festival Cortázar. Yo compuse una obra que era un poco de multimedia, sobre un texto para el que —por suerte— con-

seguí los derechos de autor, porque después nunca más he visto a alguien (que no sea una celebridad) que consiga derechos para usar escritos de Cortázar. Particularmente, cuando fueron los cien años, fue difícilísimo conseguir derechos de autor. En los años noventa, conseguí los derechos para usar el texto de un capítulo de *Rayuela* y escribí esta obra que es para coro hablado, una solista (mezzosoprano), que es un rol un poco hablado y un poco cantado, flauta en sol, más o menos en el mismo registro. Yo quería un mimo o un artista de teatro, pero pude trabajar con un bailarín.

Empecé a mover cielo y tierra. Conseguí en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), en el departamento de Literatura, una profesora que, si bien no era especialista, era una ávida lectora de Cortázar. Ella y yo empezamos a trabajar en conjunto y contacté al consulado argentino en California. El cónsul en ese momento era también un 'fan' de Cortázar y, gracias a ello, organizamos un pequeño festival Cortázar de un día y medio en la UCLA, con el auspicio del consulado argentino. Se estrenó la obra. Hubo ponencias de literatura y trabajé con el Departamento de Literatura de la UCLA. Ese movimiento de buscar apoyo y subsidio y hacer un festival internacional fue una de las cosas que le llamó la atención al grupo que revisaba las solicitudes de ingreso a Berkeley.

En Berkeley las solicitudes que aceptan son prácticamente diez por una, o menos. No sé en este momento, pero en aquel entonces recibían solo cuatro compositores por año y tal vez recibían entre cien y doscientas solicitudes. El filtro era gigantesco y no era fácil entrar. Ese hecho de ser proactivo y no esperar a que a uno lo inviten a hacer algo, sino ir, buscar y empujar hasta que uno encuentre el espacio, esa tenacidad de progresar, de salir adelante, de hacer lo que uno cree que vale la pena me abrió la primera puerta, la consideración. Y la segunda puerta fue la obra de flauta que compuse en 1993 para un compañero de clase que quería una obra para su recital.

Presenté esa obra, *Flute 3.2.4.*, en uno de los simposios de composición que antes mencioné, organizado por la Aso-

ciación de Compositores de la Costa Este, y me invitaron a Pensilvania con la idea de que tocara mi propia obra. Entonces les dije: «yo no soy flautista», y no me lo podían creer. ¿Por qué no me lo podían creer? Porque todos los flautistas que miran la obra piensan que la compuso alguien que toca la flauta y conoce muy bien su técnica, porque he puesto cosas en la obra que son muy específicas. Pero yo trabajaba con un flautista a mi lado, no dejaba pasar un solo comentario de lo que él me decía, anotaba, le pedía que me mostrara. Yo le preguntaba: «¿qué cosas se puede hacer en la flauta que te gustan? ¿Qué sonidos puedes sacar de la flauta que no son solo las notas? ¿Qué efectos le puedes sacar?» Él me presentaba su material sonoro y yo me envolvía de todo eso en mi mente, componía. Sumando esto a lo que estaba aprendiendo mientras estudiaba composición, por primera vez, a partir de allí, creé mi propio lenguaje.²

De precomposición y sistemas

El título de *Flauta 3.2.4.* es porque cada movimiento está basado en un ciclo de intervalos. El primer movimiento se basa en las terceras y sextas. Pero el auditor no necesariamente siente estos intervalos porque yo creé la obra de una manera muy personal. Mis páginas de precomposición están llenas de números y multiplicaciones y cuanta cosa me gusta hacer con los números. Pero no hice ningún proceso con respecto al ritmo.

Ese aspecto de la composición lo dejé abierto porque no quería una obra serial. No me gusta la música angular, no me gusta la música extremadamente disonante. No me molesta la disonancia si está al servicio de lo que quiero expresar. Me gusta, como les dije, una estética más francesa, el espectralismo, lo que surgió después del espectralismo, los compositores que trabajan el sonido.

2 Al respecto, véase la anécdota del compositor venezolano Alfredo del Mónaco y su obra para flauta *Chants* en la conferencia de Juan Francisco Sans en el presente libro.

Compuse la obra, mi amigo la estrenó, la grabé y la mandé a ciertos seminarios. Una clarinetista que conocí en Pensilvania me dijo: «manda tu obra de flauta a la Asociación Nacional de Flauta, que casi todos los años tienen una categoría de composición». Yo revisé un par de cosas, acomodé la partitura manuscrita para que fuera más presentable (obviamente, no estaba publicada por entonces), y la envié a la Asociación de Flauta. No solamente gustó y ganó una mención honorable, sino que al año siguiente fue una obra impuesta dentro del concurso para los alumnos que tocaban flauta. O sea, mucha gente tuvo que estudiarse mi obra para poder ir a la convención. De allí tuve algunas propuestas de publicarla, pero siempre en publicaciones conjuntas en un grupo de obras de flauta, como en una especie de colección. No me llamaba mucho la atención la idea, así que esperé.³

El ámbito de la docencia

En *Cal State* doy clases de todo, todas las teorías existentes en el mundo: armonía, contrapunto, análisis musical, música contemporánea, composición y todas las variedades. No es una cátedra de una materia en especial. Por ejemplo, en la Universidad de Cuyo, en mi Mendoza natal, quien tiene una cátedra de contrapunto da siempre contrapunto. No da armonía, no da formas, no da ninguna otra cosa; en síntesis, se vuelve un experto en la enseñanza de contrapunto. En Estados Unidos es algo diferente. En las universidades de investigación los profesores tienen su área de específica de investigación y eso es lo que mayormente enseñan. Si alguien es compositor, enseña composición: son expertos en su tema. Pero en las universidades de cuatro años somos la máquina de enseñar y es bastante desgastante para los docentes, ¡nos convertimos en miniexpertos en todo!

³ Adriana Verdié. *Flute 3.2.4*. (Virginia: Cayambis Music Press, 2015).

También tiene su lado positivo —y a mí siempre me gusta buscar la parte positiva de todo— y es que nos mantiene al día con lo que se publica y crea en el mundo. Tengo que estar al día en música contemporánea, en contrapunto, en armonía, porque me toca enseñarlo el semestre que viene y no voy a enseñar lo mismo que hace diez años atrás. Pienso que se debe enseñar lo más actual.

En épocas de clase poco tiempo me queda para componer, pero nunca he dejado de crear. Yo creo que enseñamos con el ejemplo y no me creería una maestra de composición honesta si no estuviera componiendo y enfrentándome a los problemas de querer crear una obra y no encontrar la solución a un problema específico. Segundo, por lo que ya les mencioné, al estar al día en todo, también uno está conectado con muchas personas y organizaciones, y en algún momento va a haber la oportunidad de componer. A veces viene en el semestre sabbático. A veces viene en una pequeña asignación de un par de horas que uno puede dedicar a componer. Cuando puedo, esas composiciones son en colaboración con los ejecutantes.

Universidad de Cuyo: un espacio de encuentro para la música latinoamericana

Con respecto al programa de la Universidad de Cuyo, cuando yo vine a Estados Unidos me encontré con que aquí la vida es muy rápida y exigente. Yo no tenía casi familia en Argentina, así que no viajaba seguido y no tenía muchas conexiones con mi universidad, ni siquiera en Dirección Coral. Algunos colegas me contactaban a ver si podíamos organizar algo en ese campo, pero yo estaba completamente desvinculada del mundo coral. Por muchos años no hice nada con respecto a la Universidad de Cuyo, ni enseñar, ni presentar nada en Argentina.

De pronto, me llega una invitación de una profesora búlgara que enseña en la Universidad de Cuyo. Ella es vio-

linista, toca en la Orquesta Filarmónica de Mendoza, y es la directora del programa de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX. La primera cosa que hice fue una conferencia en la Semana de las Artes, alrededor de 2011. Fue un simposio parecido a este en donde presenté un poco mi trayectoria y algunas de las obras que llevaba. De allí me invitó a dictar un seminario de análisis (2012) y, posteriormente, uno de música de cámara (2015). La última invitación para dictar música de cámara (2020) se vio frustrada por la pandemia de COVID-19.⁴

El programa de la Universidad de Cuyo es interesantísimo, por ahora es solamente para intérpretes instrumentistas, vocalistas y directores corales. No ofrecen composición. Los alumnos toman sus clases en una semana intensiva varias veces al año hasta que terminan su maestría. Es decir, generalmente los estudiantes que están trabajando piden una semana de licencia, participan en un seminario de cuatro horas en la mañana, uno de cuatro horas de la tarde, los ensayos y el sábado tienen su concierto de música de cámara y vuelven a su país. Los alumnos son de toda Latinoamérica.

En las cohortes que he dictado, he tenido alumnos de Ecuador, Brasil, Chile, muchos de Colombia, Panamá, Uruguay y algunos argentinos. Es internacional, es hermoso, se hacen muy buenas conexiones entre ustedes los intérpretes y, como les digo, es algo que puede hacerse a la distancia. Creo que hay becas que ayudan a pagar por ello. Hasta aquí la primera parte de mi exposición, ahora paso a compartir mi música.

La otra vida de la obra: la publicación

Publicar en Estados Unidos es difícil. El primer contacto con un editor fue a través de Cynthia Folio, la flautista que estrenó mi obra en Pensilvania y es la versión que hasta hoy más me ha

⁴ Nota del editor: El seminario comenzaba el 17 de marzo de 2020, pero, por razones de la pandemia, la compositora no viajó a la Argentina.

gustado. Ella empezó a publicar con una editorial de mujeres, Hildegard, que era bastante nueva. Entonces, yo mandé mi partitura, y me pusieron en un grupo con cuatro partituras más de otras compositoras mujeres, y ahí empezó un poco el tira y afloja.

Yo tenía dos contratos anteriores de publicación a raíz de los concursos ganados. En Canadá me otorgaban la publicación de la partitura coral, que nunca vi. La pedí millones de veces. No sé si después del concurso la editorial desapareció o se desvinculó del grupo que organizaba los festivales, porque nunca conseguí que me mandaran la publicación de la partitura. El problema es que cuando firmas un contrato con un editor comprometes esa obra, no puedes mandarla a otro lado en caso de que el editor no lo haga. Con la obra coral nunca tuve un gran interés en moverla a otro editor porque era mi única obra coral publicada. Pero lo mismo me pasó con la partitura de cello *Jira* que ganó un concurso en la Costa Este. Supuestamente, yo firmé contrato de publicación y ellos tenían los derechos, pero no hacían publicidad. Era una editorial pequeña y no se movían para nada. Después de unos años, yo les escribí diciendo que consideraba que la obra estaba muerta porque no tenían actividad y yo daba unilateralmente por roto el contrato.

De ahí aparece Cayambis Music Press, que vino por la línea más larga que nos podamos imaginar. Yo conocí a Cayambis a través de mi conexión con Mendoza. La directora de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX me dijo: «¿conoces esta editorial? Publican música latinoamericana». En Estados Unidos te recomiendan que no te encasilles, que no firmes con un editor exclusivo de música de mujeres o de música latinoamericana, etc. Pero las grandes editoriales son prácticamente inasequibles, le mandas a Schirmer y no contestan. Le he mandado cosas a Ricordi (Italia) y si no tienes el apoyo de alguien que te ayude, no te consideran.

Yo siempre me pongo del otro lado. Por ejemplo, yo soy el que recibe las solicitudes de publicación de Ricordi, proba-

blemente reciba quinientas mil partituras en un año. No me las voy a leer todas. Pero claro, si Berio me dice: «esta persona me interesó», pues tal vez pongo mi atención en ella. Si alguna de sus figuras publicadas te recomienda, tal vez sí consigues que te publiquen.

Ahora, que existen tantos *softwares* de alta calidad de producción, hay mucha autopublicación, el compositor es su propio editor y se encarga de todo. Para mí ese nivel de dedicación es imposible por el tiempo que exige. Cayambis hace un trabajo excelente. La editorial participa en varios festivales en los Estados Unidos, promueven la música intensamente e incluso tienen un instituto en el que organizan simposios, seminarios y competencias. El año pasado fui jurado de una competencia de composición de un alto nivel. Hubo alrededor de cien obras y fue difícil seleccionar a los ganadores porque había quince obras que merecían el primer lugar. Cayambis Music Press como editorial hace que la partitura publicada circule porque este año me han bombardeado con pedidos en simposios, presentaciones, grabaciones, de todo un poco. Y es gracias a esta editorial.⁵

El enigmático arte de enseñar composición

La enseñanza de la composición es todo un tema. En Argentina, por ejemplo, tienes que seguir el estilo composicional de tu maestro: si es dodecafónico así vas a componer, si es *avant-garde*, así vas a crear. En Chile, la nueva complejidad está de moda y los estudiantes están deslumbrados con este estilo.

⁵ Nota del editor: En inglés el *publisher* y el *editor* son dos figuras distintas. En lengua castellana se usa una misma palabra para designar ambas figuras: 'editor'. En inglés el *publisher* es aquel que maneja y gerencia la maquinaria de impresión y se encarga de la publicidad, la gestión, la venta y la circulación de la obra. El *editor* es aquel que, literalmente, entra en el trabajo de la partitura, revisa el manuscrito y lo copia en algún *software* de edición musical, revisa que como lectura musical la partitura esté limpia y que fluya para el músico. Véase la conferencia de Juan Francisco Sans en la presente publicación.

En la California State University Long Beach somos siete los compositores. Cada uno con su estilo y nadie impone una escuela de composición específica. Como docentes nos llegan alumnos que no han compuesto ni dos notas en toda su vida, así como alumnos que son transferidos para hacer su maestría y tienen un portafolio de composición. En una lección de composición lo primero que yo quiero es que no venga un alumno con algo que empezó a componer en el verano y quiere terminar, prefiero que traiga algo nuevo. Les pregunto qué quieren hacer conmigo, y qué es lo que yo puedo ofrecerles.

Casi todos mis alumnos están componiendo ahora para un ensamble de metales de dos trompetas, trombón y tuba. Mi función es ser todo oídos, los estudiantes pueden componer lo que deseen. Metafóricamente, el alumno trae la masa de arcilla, y entonces yo guío sus manos para que empiece a tomar forma, pero yo no creo la masa de arcilla. Todo es idea y composición del estudiante. Yo escucho lo que el alumno propone y con base en eso sugiero formas de mejorar.

Por ejemplo, un alumno que me trae unos bocetos de música atonal pero no muy disonante, no encasillado en nada. Comenzamos a trabajar y descubro que tiene un mundo sonoro fantástico. Yo le pregunté: «¿cuál es tu etnia? ¿De dónde vienes?», me dijo: «yo me estoy criando prácticamente aquí, pero vengo de Vietnam»; le pregunté: «¿que hay en Vietnam?», él me dijo: «hay diferentes cosas. Vietnam es una nación nueva, entonces tenemos cuatro líneas. Hay una que es un poco más folklórica, pero en realidad es todo adquirido». Entonces, yo le dije: «esa es tu arista. Ese es tu sonido único y exclusivo que nadie más que tú va a tener». El compositor tiene que capitalizar su experiencia musical, cómo escucha y de qué manera siente la música. Los diferentes elementos e influencias están en la cabeza del creador. La composición no viene de la estratósfera, viene de las ideas y

experiencias musicales que el compositor tiene en su cabeza y se ha alimentado con ellas. No va a salir de la nada.

Cada individuo tiene un caudal emocional que cuando creamos es un elemento imprescindible. Los alumnos que están comenzando me preguntan: «¿y cómo hago?, ¿por dónde empiezo?, ¿qué es lo que tengo que hacer?». Yo les respondo que no les puedo decir qué van a componer. Lo único que puedo hacer es decirles que no solamente se sienten al piano y que toquen algo y cuando les guste como suena, lo escriban. Es más importante que 'escuchen' lo que hay en su mente. La composición tiene que nacer de la mente al lápiz. Nace como un dibujo, una forma sonora, y no solamente como notas. El compositor debe imaginar, ver y escuchar 'ese' algo. De allí, debe volcarlo al papel. No es al revés.

Hay muchos estudiantes que son grandes improvisadores. Improvisan algo y de allí empiezan. Pero una vez que ya sacaron la idea que salió de una improvisación, yo los incentivo a que comiencen a desarrollar ese material, que lo escriban y lo trabajen, que estudien cuál es el potencial de ese material, qué pueden extraer de ahí.

Yo trabajo mucho con números, me resulta muy simpático. Entonces, le pongo números a todo: al intervalo, a la medida métrica. Después procuro manipular este material a través de los números. Por ejemplo, lleno un par de páginas de precomposición que son números, números y números. Y después están los pentagramas de lo que yo interpreto que esos números significan.

Siempre les digo a los alumnos que trabajar con números, con manipulación de células, con lo que sea, es un proceso de creación personal pero no es la composición. A nadie le interesa que tengas doce tonos y que estén escritos de una manera determinada. Lo que el público va a oír es una música que llegará a nivel emotivo. Lo que se habla en una clase es intelectual, no es el resultado final. La música muere si nos preocupamos solo del resultado intelectual.

Componer desde el sonido: el proceso de imaginación, silencio y creación

No tengo un proceso específico para crear, yo empiezo con lo que tengo. Si recibo un encargo, por ejemplo, para corno francés y piano, comienzo a imaginar cómo suena un corno francés, qué es lo que me gusta de lo que suena de ese instrumento, qué me dice ese corno francés, qué tipo de música escucho dentro de mi cerebro con ese instrumento. Si es para un instrumento para el que no he compuesto o que no me ha interesado explorar, suelo dedicar una semana a escuchar y revisar el repertorio compuesto para ese instrumento. Escucho música que vaya desde el barroco hasta la actualidad. Escucho, escucho, escucho. Luego apago todo. Viene un proceso de silencio para que el corno francés en mi cabeza empiece a cantar. Allí agarro mi lápiz —como un *software*—, y empiezo a hacer.

A veces son garabatos que para mí representan algo. Yo uso el *software* para copiar, no para crear, mayormente escribo con papel y lápiz. Me preocupa cuando mis estudiantes dependen del *software* para componer y deben apretar el *play-back*, y si no escuchan de qué se trata no pueden seguir. Eso significa que no tienen la composición en la mente.

Si yo voy a escribir para cuerdas no puedo poner notas con ritmo en un papel y luego colocar dinámicas y articulaciones. Me cuesta hacer eso porque yo no escucho notas y ritmos en mi cabeza: yo escucho el arco que roza, el ruido de los dedos sobre la *tastiera*, copiar, desarmar. Compongo desde el sonido. No digo: «voy a escribir con doce tonos», «voy a escribir con esta escala», o «voy a escribir con estos acordes». Eso viene después, según en lo que la música empieza a sonar en mi mente, el sistema que me sirva para expresar el sonido que nace en mi mente.

Me gusta escribir canciones porque tienen texto y significado. Pero, independientemente, el texto también tiene sonido y se puede usar la voz como sonido. La composición para

coro funciona no solamente por lo que las palabras dicen, sino por cómo suenan. Pueden ser palabras que funcionan como percusión. El coro puede usar el texto porque es percusivo. Puede existir un tratamiento hablado y no cantado. Si voy a componer para voz, yo leo el poema o el escrito muchas veces hasta que suena a algo en mí. De allí me voy al papel. Si es instrumental, lo mismo. Lo que empiece a sonar y después decido: me voy con música de proceso, voy a hacer un proceso melódico. De pronto en una sección uso dos o tres acordes y los combino acústicamente. Y otra sección la hago estática o con más movimiento, según lo que haga falta para la expresión que la obra vaya a tener; es el sistema que yo uso. Esto trato de que mis alumnos hagan: ¿qué es lo que pide un material determinado? ¿Cómo se va a poner? ¿Cómo se organizará?

Y si nos mordemos el dolor es dulce

"Capítulo Siete" sobre un texto de *Rayuela* de Julio Cortázar la compuse para la conmemoración de los diez años de la muerte de Cortázar y noventa años de su nacimiento en 1994. En aquel entonces no sabía que Cortázar había grabado con su propia voz ese capítulo y que además era uno de sus favoritos. También era mi favorito, así que pedí los derechos y compuse la obra.

La obra es para un personaje desfasado en tres: un bailarín, un flautista y una cantante mezzosoprano. Las tres personas son la misma persona que expresan una con la voz y el sentido de las palabras, otra con el sonido puro, y otro con la expresión del cuerpo el mismo sentimiento. En otras palabras, yo propongo un poco lo que hace Cortázar con el tratamiento de sus personajes: nunca están en una sola dimensión, son multidimensionales.

Después, como la obra era sobre un capítulo de *Rayuela*, usé el texto como percusión. Las voces del coro usan sílabas de las frases. En algún momento usan una frase completa.

Pero como está todo descuartizado en pedacitos, es un poco lo que Cortázar ha hecho con la forma de la novela, que se puede leer de cabo a rabo, o puedes interceptarla con los capítulos de la tercera parte que son completamente desligados de la historia, pero aportan al contexto general. Entonces, hice una forma abierta en módulos. Los módulos se pueden intercambiar en orden y tiene dos secciones, no tres: primera y segunda parte. Los módulos no tienen un orden cualquiera, porque más o menos vas avanzando como en la obra *In C* (1964) de Terry Riley.⁶ La obra es una especie de canon poco sincronizado: cuando un intérprete escucha que alguien ha pasado al segundo módulo, el otro intérprete lo va siguiendo y así sucesivamente. De esta manera, en mi obra *Capítulo Siete*, el texto va progresando de acuerdo al orden del capítulo, pero no en orden lineal sino desarmado.

Esa obra la presenté en varios simposios de composición y obtuve comentarios muy valiosos de distintos compositores. Uno de ellos fue de un profesor en la Universidad del Estado en San Francisco, me dijo que él se intrigó tanto con la obra que se leyó *Rayuela* y luego me dijo que no notaba la correlación entre mi obra y la novela más allá del aspecto modular. Le dije que no era mi intención copiar la estructura de Cortázar, sino hacer un homenaje a su estructura y crear mi propio mundo desde el cual yo podía hacer música con su texto, que fuera la sonoridad de ese texto por encima del significado de las palabras. Desglosarlo en ese personaje que para mí se desglosa en música, expresión corporal y voz. Era mi homenaje, mi recreación de lo que yo absorbí de esa novela. Entonces, no traté de hacer lo mismo, sino de inspirarme y recrear. Yo no podía componer un Cortázar para voz y piano en música tonal. En mi mente eso no tiene lugar. No le encuentro el sentido. Así le rendía mi homenaje a Cortázar.

Aparte de esta y otras pocas, no he tenido muchas oportunidades de hacer un trabajo multi, inter o transdisciplinario. Los jóvenes de hoy tienen un mundo por delante que es fascinante.

⁶ Terry Riley. *In C*. (Celestial Harmony, 1964).

Cuando yo nací no existía el mundo de la computadora, para los jóvenes es una extensión natural. Sin embargo, siempre me ha interesado la expresión que incluye algo un poco más allá.

La obra más cercana con la tecnología que tengo es *Materia en gestación*, para ensamble de computadoras y que también fue para el centenario Cortázar. Usé la voz grabada de Cortázar como base sonora. Las otras computadoras del ensamble usaban elementos sonoros de distinta categoría. Algunos eran acústicos y otro era el sonido generado con Max/MSP que también creaba elementos visuales que se proyectaban. Fue una composición con el *Laptop ensamble* de la universidad, los que participamos componíamos y ejecutábamos.

Acabo de componer una obra para para oboe y piano que fue un pedido de la oboísta del quinteto que grabó *Tangoescente*.⁷ Me pidió que escribiera una obra para ella en la cual se reflejara el tema de la separación familiar en la frontera, tema recurrente y políticamente problemático en Estados Unidos en los últimos años. La obra es para un medio completamente tradicional, pero con algo de actuación en el escenario sin ser una obra de teatro. Yo necesito como creadora pensar en el espacio físico y definir si quiero oscuridad y luz.⁸ En la disposición escénica hay un foco de luz en el centro, el escenario vacío o con una silla que representa la ausencia de la persona que te quitaron en la frontera. La instrumentista debía entrar y traer la música desde fuera del escenario, desde el pasado, caminar hacia el escenario, pero no acercarse al foco. Ella permanece en la penumbra, el instrumento está, se escucha, pero no se ve claramente. El piano está allí pero no es el típico escenario en el cual van a ejecutar la obra en vivo. Está sucediendo otra cosa. Luego, la intérprete se acerca a este lugar en donde está el haz de luz y toca gran parte de la obra en ese lugar. Luego se retira y se va al fondo, lo más atrás que se pueda en un escenario rectangular o cuadrado. El piano obviamente no se mueve.

⁷ Adriana Verdié. *Tangoescente* (Virginia: Cayambis Music Press, 2014).

⁸ Se iba a estrenar en el Festival "SHE" de Mujeres en la música el 12 de marzo 2020, pero se canceló por la pandemia.

Son detalles mínimos pero que tienen un efecto psicológico importante en el escucha.⁹

Flute 3.2.4

Hay obras que son puramente musicales y hay obras que, cuando alguien te pide que compongas algo, se hacen con la expectativa de quien te la está pidiendo. Generalmente, cuando alguien se acerca a un compositor latinoamericano —por incluirnos en un grupo étnico—, o si el compositor está publicado por algún editor latinoamericano, tiene la idea de que compongamos algo con sabor latinoamericano. Puede pasar o no.

Como creadores podemos incluir algún elemento latinoamericano, un ritmo, una asociación sonora; o podemos escribir una obra más neutral en donde no estará esa esencia, pero que está en el fondo de nuestro cerebro, no a la vista o entendimiento de cualquiera, no es explícito que se escuche ese elemento latinoamericano. Es nuestra forma de componer que lo incluirá.

Por ejemplo, mucha gente me pregunta sobre *Flute 3.2.4* «¿en qué te inspiraste?». Esta es la obra en la que no me inspiré en nada. Es un ejercicio de especulación numérica absoluta. Aunque no se crea, porque no parece que esto sea compuesto a base de números. Todo el mundo piensa que es inspiración pura y demás, que sí lo tiene, pero no es lo principal. Primero hay todo un papel que habla de la imagen sonora de esta pieza como latinoamericana. Cuando comencé a componer, pensé en las flautas de pan que están en toda la cordillera latinoamericana. En muchas comunidades indígenas las flautas tienen notas de acuerdo al oído del que la fabrica y necesitan dos ejecutantes para poder te-

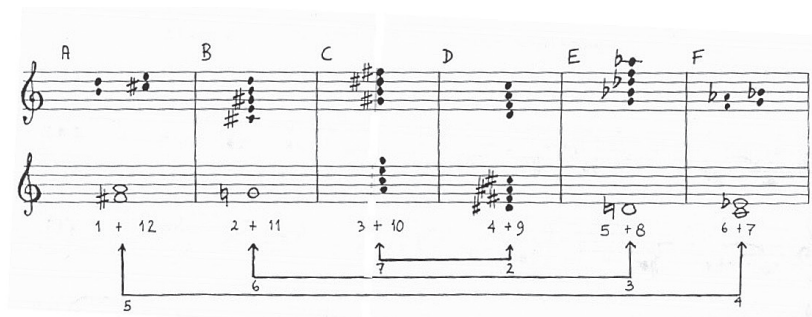
⁹ La obra se estrenó de forma virtual con escenografía limitada, en el ciclo “Accent” Faculty Performance Series, el 4 de marzo de 2021 [<https://www.youtube.com/watch?v=uilpBK-8WA0&t=1s>].

ner una escala completa. Tocaban el tema, y lo tocan despacio y después aceleran, aceleran y aceleran para mostrar que pueden tocar la melodía muy rápido, a pesar de que están completando los sonidos con dos flautas de pan.

Mi idea fue: si hay gente que no es músico y practica esto con tanta agilidad, un flautista entrenado puede hacer que su flauta toque dos cosas a la vez, algo en dos voces. Esa fue la idea sonora, me quedé con la idea de un sonido precioso, que me encanta, un sonido que rebota en el fondo de la flauta de pan y sube, es mágico. En la partitura, por ejemplo, el ejecutante no tiene la articulación normal, debe articular con 'K' y cortar el sonido con 'T'. Es tan importante el corte de la nota como la apertura del sonido. En otras palabras, yo pido una modificación acústica de la forma de ejecutar el instrumento.

Les voy a mostrar un poco la precomposición (ejemplo musical 1). Esta es una obra vieja, en aquel entonces yo necesitaba tener la seguridad de que estructuralmente la obra no iba a zozobrar. Para mí el generador de la obra es la primera tercera menor. Con otra tercera a distancia de tercera mayor. De ahí empecé a hacer operaciones, poner la célula de arriba hacia abajo, volver a generar y después la segunda célula como base, volver a generar y empezar a sacar las notas en común. Y me salió todo el primer sistema. De ahí, empecé a sumar y restar y salió una sección donde sumo $1 + 12$ y saco las notas comunes y me queda esta célula —que pertenece a 12—, junto con esta —que pertenece al 1—, y la célula en común. Entonces, la célula en común es el *ostinato* al principio de la obra. Y estas son la melodía en el registro 1.

Después, hice lo mismo con el grupo 2 y 11. Una célula que salió de un lado la combiné con otra, y aquí tenía una nota que tomé como la nota pedal y las demás que van en el orden interválico, son la melodía. Entonces, en la sección 'B' de la partitura es cuando hay una sola nota que hace el pedal y la melodía tiene todas las demás notas. En la sección 'C' no hay dos voces, es solo una voz.

Ejemplo musical 1. Boceto del primer movimiento de *Flute 3.2.4*.¹⁰

Todo esto una vez compuesto pasó a ser historia. No me interesa de dónde salió el material. Es mi material sonoro y con lo que trabajo una determinada obra. Salió precioso porque me dio un título y yo estaba feliz. Cuando empecé a escribir la música era fea. Después de haber creado algo con lo que yo estaba tan contenta y que creía bien armado, no podía sacar música de esta estructura y descarté como cinco intentos de empezar hasta que llegué a la primera frase. De ahí se vino la cascada. Pero me tomó semanas y semanas llegar a la música.

Me di cuenta de que, si bien yo controlaba los números, es tan maníaco el proceso de composición de esta obra que en la primera sección no solamente hay dos notas que van en el registro grave, sino que además cada fa sostenido, cada la se repite cinco veces. Y cada uno de los si, re, do sostenido y mi se repiten cinco veces, nada más. Limité la cantidad de notas que se articulan. Pese a todo el ritmo de la obra no está calculado, no se basa en nada. Para el segundo movimiento tomé los intervalos de la segunda y la séptima; o sea, la inversión de la segunda de mayor a menor. Pero no lo hice como material sonoro, sino como para contar proporciones, la frase. Cuánto para la primera parte, cuántos pulsos para la segunda, para la tercera, etc. Están mis escalas y cómo se conectan todas las notas. Después la cuarta y la quinta las usé con estas células de operación en matemática.

¹⁰ Reproducción bajo la autorización de la compositora.

Nadie se imagina que la obra está compuesta de esta manera y parece que está flotando en el aire como inspiración natural. Es, probablemente, la obra más procesada y controlada que tengo. Pero no parece así. Una vez que yo usé todos los segmentos y elementos pasa a la historia. Es una obra maniaca, pero no suena así. Nunca he tenido un comentario que identifique que el proceso de creación fuese estricto. La audiencia cree que es una obra de inspiración libre. Lo que el público no sabe es que tiré a la basura cuatro intentos que no podía aprobar como mi música y que no me resultaban aceptables como expresión musical. Usaba el sistema tal como lo usé en esta versión, pero cuando daba unas cuantas líneas lo dejaba, porque para mí oído interno eso no era música, eran números y cosas artificiales, la música no salía de allí. Así que tuve que descartar mucho para llegar al compromiso de definir el sistema, organizar la obra, definir una estructura firme y que además fuese música.

En el caso de *Flute 3.2.4* para mí fue imprescindible crear una estructura que no fuera ni doce tonos, ni música de proceso, ni nada por el estilo. Que fuera una estructura sólida. Hice muchas especulaciones de precomposición y mi maestro me dijo: «muy bien, pero ahora tienes otros intervalos que no has tratado, ¿qué vas a ser con los intervalos de segunda o séptima?». Entonces, salió el segundo movimiento y después el tercero. Inventé un sistema para cada uno. Es personal y no tiene que ver con otros sistemas de crear. En ese momento yo era una estudiante que estaba empezando a entender la música contemporánea.

La música es un arte complejo que llega a través de todos nuestros sentidos. Puede que lo que escuchamos nos emociona y luego nos llega a nivel intelectual, no es necesario entender primero para emocionarnos después. Por ejemplo, cuando doy clase de formas musicales les digo a mis alumnos que deben aprender a escuchar y entender lo que el compositor ha escrito. Tal vez otra persona que no sea especialista disfrutará la obra tanto como el estudiante, pero no entenderán lo

que quiere decir musicalmente porque no saben los elementos técnicos referenciales. Para mí, aunque la obra sea elaborada desde un serialismo integral tiene que llegar a las emociones, a lo más profundo a nivel sensitivo del ser humano.

Cheryl Songs

Últimamente compongo desde lo audiovisual, que no sea solo el escenario tradicional con el instrumentista, sino que haya algo más que suceda en la escena y que tenga relación con el sentir de la música. ¿Qué es lo que estoy sintiendo? Siento el deseo de una resolución, la tristeza de una frase, lo que sea. Sentir la música es imprescindible para mí, no ha de ser un simple trabajo, un ejercicio de composición o un ejercicio de escritura.

Esto conlleva a que cuando voy a escribir canciones hay algunas que son tonales. La tonalidad es el sistema que más me gusta y no me avergüenzo. Yo compongo canciones tonales y otras entre lo tonal y lo modal, todo depende de lo que desee expresar. Por ejemplo, tengo un ciclo de canciones sobre textos para niños, poemas sencillos. Alrededor del año 2004, un tenor que se estaba graduando en interpretación vocal me pidió que le escribiera unas canciones para un evento benéfico que estaba organizando. Yo acepté, pero le dejé claro que no tenía tiempo para buscar textos de dominio público. Él tenía una colección de textos que habían sido escritos por su tía, elegí cinco y compuse las canciones que son para que un niño las sienta y sienta lo que esa señora había escrito.

Cheryl Songs son cinco canciones, la mayoría graciosas para mezzosoprano, tenor, redoblante y piano; están todas en inglés. No es música intelectual, es música para el corazón.¹¹

Cuando mi estudiante me pidió las canciones, yo conocía su tono de voz, pero no sabía el tono de voz de la mezzosoprano. En mi mente estaba la voz de una soprano que fue

11 Adriana Verdié. *Cheryl Songs* (Virginia: Cayambis Music Press, 2014).

quien grabó el ciclo completo, los agudos y los graves los hice pensando en ella. Daba en el registro que él me había dado de su amiga, pero su amiga tenía la voz más oscura. Hay dos influencias que se escuchan en estas canciones, una es el estilo de Carlos Guastavino, que es un melodista extraordinario, sus canciones son hermosas, simples, sin sobrecargar el acompañamiento, para que las voces floten. La otra es Mozart, cuya música vocal admiro enormemente. Por ejemplo, en la canción *Twilight* (Crepúsculo) el texto dice que, al esconderse el sol, las estrellas brillan sobre un color especial. Ese momento es cuando voy a la subdominante, en el momento sublime de la canción. Este es un concepto que he tomado de la música de Mozart. Como se aprecia, como compositora empleo todo lo que conozco: el repertorio que he escuchado, lo que está en mi cabeza; cuando hay que componer de acuerdo a una expresión que quiero busco en el sistema que uso, el lenguaje musical y en mi experiencia.

Cheryl Songs tienen un *punch line*, algo gracioso al final. Hay una canción en la que se están preparando los niños para ir de pesca con su familia, preparan las cañas de pescar y todo lo necesario, se suben emocionados al auto y cuando entran en la autopista hay cien mil autos que también van a pescar, como diciendo: «¡ay, Dios mío!». Son canciones de niños, con ese color y la emoción de niño. Me encantaron las poesías, sencillas y tiernas, y compuse cinco canciones.

Cada proceso de composición es muy personal. Cuando yo recibo un alumno con lo que yo llamo 'ideas fósforo', es decir, vienen con muchas ideas pero pocas notas, me gusta cuestionar qué va a hacer con esa idea o célula. ¿A dónde quiere llegar? Porque es tan corto que no hay ni un segundo y medio de música. Nunca me ha gustado comenzar con una idea pequeña y que la obra se convierta en una laguna de aburrimiento.

A mí me interesa que la obra fluya, que mantenga el interés del oyente y que tenga un clímax. Yo he hecho muchos experimentos precomposicionales. En la actualidad me animo

con hacer cosas con algo menos de planificación, pero no me gusta dejar las ideas sueltas, procuro tener un poco planificado con ayuda de los números, porque me gustan y me ha funcionado.

Confluencia

Tengo una obra con secciones enteras de música de procesos. *Confluencia* (2019)¹² para clarinete, violonchelo y flauta nace de un encargo. Un clarinetista —con un sonido único en el mundo— me encargó una obra para un concierto y, en ese momento, teníamos un alumno graduado que tenía su recital de cello. Además, el flautista tenía un sonido que pocas veces uno tiene la fortuna de tener. La introducción es un poco abstracta, lo que me pareció que despertaba el interés. Una vez que se llega a la doble barra empieza un proceso que va determinando la obra.

La combinación de violonchelo y clarinete la tengo en otro par de obras, además son mis instrumentos favoritos. He aprendido lo básico para poner mis manos en las cuerdas o soplar algunas notas para sentir la emanación del sonido. En general, cada vez que voy a componer me imagino que toco el instrumento para tratar de sentir físicamente qué es lo que estoy escribiendo. En *Confluencia* hubo la casualidad de que coincidieron los tres intérpretes en mi ciudad en ese momento: el violonchelista estaba de paso por unos meses, el flautista estaba terminando su maestría y el clarinetista era local, todo confluyó en el amor al sonido, al timbre y al profesionalismo de estos tres ejecutantes.

Actualmente estoy trabajando un doble quinteto de vientos para Cayambis. Como voy a entrar a mi año sabático conversé con la fagotista de un quinteto de vientos para el que compuse *Tangoescente*, una especie de *bis* que compuse para

12 Adriana Verdié. *Confluencia* (Virginia: Cayambis Music Press, 2015).

Quintessential Winds, un quinteto con el que estuve como compositora en residencia. Escribí para ellos un quinteto, *Celebrations*, que era más ligera y con todas las expectativas de la música latinoamericana incorporadas de forma consciente. Conversando con la fagotista, me dice que son los mismos integrantes del año 2007, solo que con otro flautista. Es maravilloso, componer para un grupo con el que trabajé hace doce años atrás. Me digo: ¡perfecto! Vamos a hacer un doble quinteto e incorporamos al quinteto de vientos de la universidad.

Lamentablemente, en medio de la pandemia ensayar en grupo no ha sido muy eficiente, el proceso de montaje y las ganas están, pero un poco dilatado.

Jira (Yira) Che ('K) Tango

Jira (Yira) Che ('K) Tango es para cello solo, la compuse para un intérprete de la República Checa, Jirí Barta.¹³ Es una obra corta porque era un *bis*. No sé si él la alcanzó a tocar alguna vez. El nombre de la composición es como un rompecabezas. Su nombre se escribe *Jirí*, y se parece al nombre de un tango muy conocido llamado *Yira, yira*. Él iba a hacer un concierto en la Argentina, yo le escribí la obra para que él se riera musicalmente de los argentinos en el Teatro Colón, con todo el manierismo del tango y la exageración de los cantantes y todo eso. A pesar de ser cómica y corta es de difícilísima ejecución.

En concierto la obra ha gustado mucho al público. Ha sido grabada por distintos intérpretes. Es un tango intencional, explícito, en donde el elemento latinoamericano está y a la vez no, porque no está escrito en el lenguaje tonal del tango tradicional. Es una burla al manierismo del tango. Técnicamente, la parte central en el que el solista debe articular con claridad un fugado en tres voces exige una gran técnica

¹³ Adriana Verdié. *Jira (Yira) Che ('K) Tango* (Virginia: Cayambis Music Press, 2015).

del intérprete. Hace poco estuve trabajando con una intérprete, Christine Lamprea, que está participando en sistema virtual llamado “Immerspheres”, en el que, según me explicó, los videos de los intérpretes se superponen a los del espacio auspiciante (teatro, auditorio, etc.) creando así un concierto ‘virtual’ en el montaje. Con ella estuvimos trabajando particularmente en esa sección que es difícil desde el punto de vista técnico.

Cuando la escribí no me importó lo difícil que fuera porque sabía que el intérprete para quien yo estaba componiendo era genial. Nunca me intimida el nivel de dificultad de la partitura si es posible que se toque, quizás haya que practicar más. No creo que ninguna de mis obras sea imposible de tocar, pero cuando el compositor escribe obras para instrumento solo, es casi imposible no escribir para un virtuoso, porque se trata de que se luzca el solista.



Ejemplo musical 2. Inicio de *Jira (Yira) Che ('K) Tango*.¹⁴

Música de cámara

En cambio, en la música de cámara el compositor debe pensar qué contenido técnico y musical le otorgará a cada instrumento, qué rol tendrá durante la ejecución, cuál será la función textural que tendrá en cada sección, cómo funcionará todo el ensamble, si habrá un instrumento como solista y otro como parte del acompañamiento. El compositor trabaja con el material que tiene.

¹⁴ Reproducido bajo autorización de Cayambis Music Press.

Por ejemplo, en un quinteto de vientos es frecuente escuchar más a la flauta que el resto de los instrumentos, pero cualquiera puede tener un rol melódico siempre y cuando la textura que los rodea no los cubra y no opaque la melodía. Es el desafío de trabajar con ensambles de dos o más instrumentos. Si la obra es para voz y piano, ¿cómo el piano apoyará la voz sin aturdir, sin cubrirla? ¿Qué registros se usarán en los instrumentos para que no se cubran en el ensamble sin perjudicar al otro?

Tangoescente es un tango para quinteto de vientos en el cual cada instrumento tiene un rol determinado en ciertos momentos: a veces la melodía está en el medio, otras en el registro bajo del clarinete, allí la textura de los demás instrumentos es abierta para que el clarinete se escuche, se alivianan las partes. Hay contrapunto, que es una de mis técnicas favoritas, el contrapunto tradicional de Bach, y los demás. Uso esta técnica en todas las obras, en el estilo que sea.

Cuando estuve en la Argentina en el año 2012 me encontré con las exalumnas del coro de magisterio, quienes ya eran cantantes profesionales. La directora de la ópera de Mendoza perteneció a ese coro e iba a una conferencia en Colombia, ella es una gran contralto y me comisionó la creación de una obra. Además, también coincidí con la talentosa escritora Adriana Fontana; ella comenzó escribiendo con lentitud, yo la empujaba y le decía: «escribe algo», e hizo el libreto de un ballet con el que ha ganado varios premios. Comenzamos a desarrollar esa propuesta en donde éramos todas mujeres.

La conferencia de Colombia tenía que ver con el tema de la mujer. Desarrollamos la idea de que Fontana escribiera algunos poemas basados o inspirados en poetas latinoamericanas y que se tratara en cierta forma de lo que me había pedido la contralto, que tuviera que ver con los elementos. Así creamos *De mujeres y elementos*, está la *mujer agua*, la *mujer tierra*, la *mujer fuego*, la *mujer aire*. Y algunas son más rítmicas, otras menos.

Cerca de la fecha de la conferencia, la contralto se enfermó de gravedad y no lo pudo estrenar. Luego, cuando yo regresé a la Argentina creé una versión para dos voces. Así nadie estrenaría las canciones en la versión que escribí originalmente para ella. La versión de una voz no ha sido estrenada en Latinoamérica. Comparto con ustedes la primera canción, que está inspirada en Sor Juana. En homenaje a las poetas latinoamericanas, las citas a textos de Sor Juana, Alfonsina Storni, Olga-Elena Mattei, y Gioconda Belli están habladas. Y el texto que escribió Adriana está cantado. Esta canción en honor a Sor Juana tiene un fondo musical más arcaico.

A modo de conclusión

Con frecuencia les digo a mis alumnos que componer es un ejercicio de crear en el cual usamos todo lo que hemos aprendido a lo largo de nuestra vida. De todas las clases y del repertorio que hemos escuchado algo nos queda. Componer es el momento de usar todos nuestros recursos, todo lo que está en nuestra mente para luego organizarlo con coherencia.

A veces uno tiene que insistir en un proyecto, otras veces tirarlo y volver a comenzar; a veces es frustrante y uno siente que no va a salir. Hay que trabajar. En algunos momentos hay que dejar que la idea y la obra reposen, pero solamente con el esfuerzo, el trabajo continuo y con la confianza del que trabaja se obtendrán buenos resultados. Hay que seguir adelante siempre.



Universidad de las Artes
Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes
Maestría en composición musical y artes sonoras



Moderado por Luis Pérez Valero

2.º SIMPOSIO

Composición e investigación
musical latinoamericana

Las artes como comprensión de nuestro mundo

► **Hítalo Coello**

Pontificia Universidad
Católica Argentina

13 de marzo, 2 p.m.

De jazz y composición musical

Conferencia
13 de marzo de 2021

Hítalo Coello

Pontificia Universidad Católica Argentina
"Santa María de los Buenos Aires"
hitalocoello@uca.edu.ar

Breve introducción a la praxis creativa del jazz

En el marco del simposio y bajo la temática de las artes como comprensión de nuestro mundo, voy a contar un poco de lo que hago —bajo esa mirada en la comprensión de nuestro mundo por medio del arte— y la conjunción de varias cues-

tiones estéticas, técnicas y sonoras que trato de unir en mi investigación de tesis doctoral.

Las artes como comprensión de nuestro mundo es un tema muy amplio. Cada músico tiene la opción de buscar una perspectiva que de alguna manera haga lupa en las artes para ver qué sucede en el mundo, un mundo en el que cada uno de nosotros tiene que elegir el aspecto que ha de representarse en la composición, ya sea cultural, social, histórico, ideológico, etc. Para abordar de mejor manera el campo que se desea investigar, es necesario definir el objeto de estudio. En mi caso, ese objeto o formante cultural es la elaboración de un lenguaje basado en otros lenguajes: el jazz y la música académica contemporánea.

El jazz en sí mismo es amplio y ha tenido una evolución rápida a lo largo del siglo XX. Las versiones de los estándares de jazz se interpretan en distintos formatos instrumentales y, sumado a eso, se fusionan con otros géneros. En todo lo anterior es fundamental la improvisación y el ritmo, así como también el uso de un *beat* o un pulso definido, refiriéndome, por supuesto, a la vertiente más difundida y conocida de este género.

La armonía del jazz es compleja y a la vez maravillosa. Tenemos la armonía tonal-modal y, por supuesto, armonía atonal y técnicas académicas como el serialismo que se usan en formaciones jazzísticas o por compositores especializados en el jazz. En el ámbito melódico hay mucho material dedicado a lo diatónico y lo cromático. A veces se usa un cromatismo muy elaborado, expandido, libre y que roza con lo atonal.

En cuanto a la improvisación, cabe mencionar que improvisar no es sinónimo de hacer un solo y, así mismo, hacer un solo no es equivalente a improvisar. En el jazz, la improvisación sucede en distintos planos: no solamente lo hace el solista, quien está en primer plano; sino que también se improvisa en el acompañamiento, en la parte rítmica, en la armonía, etc., todos los instrumentos interactúan dentro de una armonía o bajo alguna consigna, y es a través de esa consigna que dialogan en el

plano rítmico, armónico, textural, dinámico, etc., haciendo uso de la improvisación.

En el jazz más tradicional es esencial el uso de la forma binaria reexpositiva: se expone un tema junto con su armonía y, luego, se improvisa sobre esa estructura formal armónica; a veces la armonía es mucho más libre. Finalmente, hay una reexposición en donde se toca el tema con algunas variantes improvisadas; así, casi nunca la reexposición es igual a la del inicio. En cualquier caso, la estructura formal es análoga a la forma binaria reexpositiva de la sonata.

Una buena manera de conocer la obra de un compositor es aquella en la que este explica parte de su obra en conferencias, libros de ensayos o tratados técnicos de composición y análisis. Yo hubiese querido preguntarle, por ejemplo, un sinnúmero de cosas a Olivier Messiaen, a pesar de que escribió sobre sus procesos de composición. Salvando las distancias, creo que constituye una buena oportunidad la realización de simposios como este, en el que tenemos al compositor y podemos conocer más de cerca su proceso creativo, ahondando en la idea que germinó su obra, en cómo vio el objeto de estudio, qué procesos llevó a cabo, etc.

La búsqueda: jazz e investigación

Me he dedicado en los últimos 18 meses a investigar, catalogar, grabar y establecer relaciones entre el jazz y la música académica. El primer pilar de mi trabajo es la búsqueda de recursos tímbricos a través de las técnicas extendidas y herramientas tecnológicas, cuando es el caso. En general, estas herramientas permiten ampliar el espectro tímbrico que se usa normalmente en el jazz. Yo no lo hago como un aditivo o como sonidos que se suman a una estructura que está elaborada bajo otro paradigma compositivo más convencional, no es solo un timbre añadido como una cosa decorativa. No es eso, es el timbre para que sea usado como un

estructurador de la composición. Por ejemplo, una sección elaborada a partir de técnicas extendidas, en donde el mismo timbre, según sus propiedades, ‘dicta’ al compositor la forma en la que puede constituirse dicha sección.

El otro pilar es el uso de herramientas rítmicas, ya que procuro hacer una triangulación entre el jazz, el timbre y la aplicación del ritmo. Este último puede resumirse como la yuxtaposición y superposición de distintas duraciones y, en medio de estas, está el silencio.

En el ejemplo musical 3 vemos las distintas opciones que se calcularon con el programa Open Music para hacer una interpolación rítmica en una obra que se llama *Estudio 1* (2020).

Ejemplo musical 3. Interpolaciones rítmicas para el *Estudio 1*.¹

En cuanto a la composición asistida, esta funciona como una herramienta para que el compositor expanda sus ideas, porque a veces el creador queda encerrado en lo que mentalmente puede procesar. Una de las ventajas que tiene la composición asistida es ofrecer alternativas al compositor, le amplía la paleta de colores y posibilidades, que de manera ordinaria no imaginó tener.

¹ Elaboración del autor a partir del software Open Music.

Otro concepto que quiero traer a colación es la expansión como el resultado de la investigación tímbrica y rítmica. De esta manera, timbre y ritmo —a veces de manera principal— sirven como estructuradores de la composición, de una sección o de un producto sonoro junto con otros elementos de la obra. La dinámica, el registro, la textura, etc., son aspectos que en la música tonal-modal no definen una estructura; por el contrario, funcionan como aporte para la armonía, la melodía, la estructura formal o la unión de las tres. Por ejemplo, la dinámica puede funcionar para destacar ciertos segmentos, pasajes o secciones y que son fundamentales en la música de cámara u orquestal.

Yo uso la dinámica, el registro, la textura y otros elementos con mayor énfasis, de manera que la estructura de la obra se integre en un todo como en la imagen del ejemplo musical 4.

Elección libre
4 s

Zona de gestos.
Contar por números
1+ = a un gesto largo
A = número de ataques

Pedal

Saca el tasto

IV I

I II III IV

Ejemplo musical 4. Integración de elementos en el Estudio 1.²

Observamos en el ejemplo musical el uso de técnicas extendidas en el contrabajo y en el piano, este último con el uso del pedal. En este ejemplo, el timbre se usa como estructura base de la composición, derivando en una ampliación de las posibilidades tímbricas al improvisar. Así, el grado de improvisación siempre cambia, nunca es igual en cada

² Elaboración del autor.

ejecución. A veces hay un espacio más chico para que la improvisación suceda y en otros momentos ese espacio es más grande. Eso también es interesante.

En resumen, ¿de qué se trata todo esto? Componer, analizar, localizar, catalogar, aplicar, incorporar, experimentar, procesar, grabar, expandir, usar la composición asistida por computadora. ¿Qué materiales? Sonidos, timbres, técnicas extendidas, procesos, ritmos, estructuras, texturas, etc.

Algunos antecedentes: jazz, música electrónica y fusión

Por supuesto, esto no se me ocurrió a mí, mezclar música académica contemporánea con el jazz ha sido un influjo de ambos campos. Ha habido compositores académicos que han compuesto para grupos, formaciones propias o relacionadas con el mundo del jazz y, por otra parte, también ha habido creadores de jazz que han usado técnicas, por ejemplo, del serialismo, del dodecafonismo, de la música contemporánea, para alimentar su propio idiolecto jazzístico.

Hay otro tipo de antecedentes en cambio, con criterios comunes de exclusión. Yo creo que la muestra más grande de esto es el *free jazz*, el cual considero que apareció en un momento determinado de la historia a raíz de la negación de varias convenciones: sistemas ortodoxos de composición centroeuropea que en ese momento había sido heredada por Estados Unidos, la negación de la preponderancia de un ritmo definido, un *beat* —que en el *free jazz* pasó a llamarse pulso, como la repartición de impulsos de energía que fluctúan—. Pero la idea era negarse a un ritmo definido, como un *loop* o como un *beat*; nada de armonía convencional o la preponderancia de un instrumento sobre otro. Esto puede ser visto como la apertura a ritmos más universales, pero, en esencia, era

la negación de lo convencional o tradicional. El *free jazz*, pienso, constituye el mejor ejemplo de esto.³

Sin que sea el foco de mi tesis, he trabajado también el ámbito del jazz y la música electrónica. Busco cómo se elabora una estética a partir de otras estéticas. En las décadas de los 50 y 60 los compositores agarraban cintas magnetofónicas que cortaban y de manera artesanal hacían *loops* sobre grabaciones de, por ejemplo, Chet Baker. Poco a poco esos procesos se fueron haciendo con la computadora a raíz de que la tecnología lo fue permitiendo. Lo que sucedía en ese entonces era un tanto artesanal —pensando en los procesos técnicos—. De todas formas, se trataba de la obtención de una sonoridad basada en otra anterior, al estilo de un DJ que, en gran parte, usa cintas y grabaciones elaboradas por otros o, ¿por qué no?, del mundo del jazz.

Otro concepto que he abordado ha sido el de fusión, que dentro del jazz y el rock tiene muchos exponentes. Si uno ve los músicos de los años setenta como Frank Zappa o Pink Floyd, nos encontramos con que apenas son la punta del iceberg de un gran movimiento musical. Es innegable que influyó la tecnología. Aparecieron instrumentos como sintetizadores, secuenciadores, pedales, amplificadores, guitarras amplificadas, etc. Esto también significó una expansión en el plano tímbrico. El jazz fusión está asociado con el rock, pero el *latin jazz* también entra en este campo.

Esto va más allá del análisis de la misma discografía. Uno encuentra que hay mucho material. Se mezcla el rock, lo latino y a veces el arreglo tiene sintetizadores de cuerdas que emulan más el sonido de lo 'clásico'. Ahí entra la música latinoamericana, lo que dio origen al *latin jazz* como ritmos afroamericanos, etc.

3 Cfr. Richard Cook. *Richard Cook's Jazz Encyclopedia* (Nueva York: Penguin, 2005); Barry Kernfeld (ed). *The New Grove Dictionary of Jazz* (Londres: Macmillan, 2002).

La composición asistida y la interacción con el intérprete

Hacia la década de los años ochenta se trabajó con la transformación de la señal de audio a MIDI, lo que brindó una respuesta en tiempo real al intérprete, mediante *softwares* como en *Voyager* del trombonista George Lewis.

Por otra parte, haciendo que el audio comulgue con las técnicas extendidas, se procesa directamente el audio para que el programa de computadora responda con timbres similares a lo que está haciendo el intérprete en la improvisación.

En otro plano, y haciendo foco en las consignas que se dan en un lugar y un espacio musical para la improvisación, recordemos que lo convencional es el uso de una armonía sobre la cual —generalmente en un número definido de compases— se hace la improvisación. En este sentido, un cambio llamativo apareció al trastocar las reglas para la improvisación, como la obra *Cobra* de John Zorn, en donde no hay partitura. La partitura de *Cobra* es un conjunto de tarjetas que le indican a los intérpretes y al director qué hacer, cómo interactuar entre ellos, cuándo dar fin a una sección, cuándo hay que pasar a otra, etc. Las *performances* son distintas y se generan diversas versiones de la misma obra. Es curioso lo que se puede llegar a hacer a partir de la improvisación.

En cambio, con el uso de la notación gráfica nos encontramos con un eje transversal en la música contemporánea y algunos músicos del mundo del jazz. En este tipo de nomenclatura uno de los exponentes más conocidos es el saxofonista estadounidense Anthony Braxton, cuyas partituras se exponen en galerías porque han llamado la atención de diseñadores, galeristas, artistas plásticos y músicos experimentales.

La improvisación

En el jazz lo común es que el compositor también sea un intérprete o, por lo menos, que el intérprete funcione como co-compositor en distintos niveles. De esta forma, la relación entre el compositor y las técnicas extendidas varía según la cercanía que tenga el intérprete con el uso de las mismas. Por ejemplo, hay ejecutantes de viento, como los saxofonistas, que usan multifónicos y manejan una diversidad de sonidos que se han usado en el ámbito de la composición académica con medida, pero que en el jazz se usan de manera cotidiana. El intérprete que no está habituado a este tipo de técnicas debe dedicar tiempo a aprender cómo hacer ese sonido. En muchas ocasiones se presenta la obra con los defectos que no hubo tiempo de corregir en el ensayo. Afortunadamente, en el Ecuador hay un interés, aunque incipiente aún, que va creciendo en torno a las técnicas extendidas.

El jazz tiene un panorama amplio y diverso en la fusión con otros elementos rítmicos, populares e incluso con diferentes géneros de Centroamérica, Sudamérica. ¿Hasta qué punto se puede considerar que el jazz tiene prioridad dentro de la composición? ¿O podemos hablar de que el jazz es solo un elemento dentro de un género fundamental o un género principal? ¿Hasta qué grado de importancia tienen los géneros musicales o pasarían a ser más bien un plano secundario dentro de un estilo principal?⁴

Volviendo al análisis estructural y compositivo de la música, podemos hacer una aproximación mediante la proporción de cuánto hay de jazz u otra música en cada obra. Es importante nutrirse por separado y tomar clases de jazz, de composición, de improvisación e incluso de interpretación de

4 Hay que distinguir las etiquetas que son comerciales, usadas con el propósito de *marketing* o para lograr publicidad, como en algunos festivales de jazz. Por ejemplo, he tocado en algunos festivales que se publicitan como jazz y en la escena añaden cualquier género popular como salsa, pop o música tropical.

otras músicas. Esto ayuda al compositor en la búsqueda de un producto sonoro, un tema o una textura que haga la conjunción de eso y poder apreciar de mejor manera qué hay de cada cosa. Eso es ganar más en perspectiva.

La improvisación es característica del jazz, pero no es exclusiva del jazz, se hace en otros géneros. Ahora, si vemos esto como un lenguaje, podemos advertir que nosotros improvisamos todos los días cuando, por ejemplo, vamos a la tienda a comprar pan, pues no vamos preparados con la frase que usaremos. Llegamos, hacemos el pedido y de pronto vemos algo nuevo que queremos probar y lo compramos. Todo ha sido a través de un lenguaje que fue aprendido previamente y que, con la práctica cotidiana, lo ponemos en uso improvisadamente en ese momento.

La manera en la cual usamos ciertos recursos previamente aprendidos genera una forma de decir las cosas. Si aplicamos el ejemplo con el sonido encontramos una cierta estética sonora que puede asociarse con el jazz. Hay giros melódicos, una tipología de escalas, movimientos en la elaboración rítmica que permiten definir el estilo. Por ejemplo, el *swing* va asociado al jazz. Si tocamos arpeggios con algunas notas cromáticas, en una escala descendente desde la tónica séptima mayor, séptima menor, va a ser tomada como la escala *bebop*. Como pueden apreciar, son aspectos asociados con el jazz y en los que cierto tipo de sonidos toman un curso en la improvisación, principalmente en los vientos. Como el ronquido del saxofón o el sonido característico con sordina de la trompeta a la manera Miles Davis. Son cosas que auditiva e históricamente se asociaron al jazz y que, en la medida en que se usen, se asocian más a ese género. El jazz y otras músicas se asocian a los recursos estilísticos de cada música.

Los distintos paradigmas compositivos

Deseo hablar de una sección de la obra *Estudio de los Conjuntos de Grados Cromáticos* (2020), la cual compuse usando *pitch class set*.⁵ *Pitch class set* es un grupo de notas dentro de la música atonal. Como técnica de composición no se usa siempre, algunos compositores la usan en determinados momentos; en otros, es parte esencial de su lenguaje.⁶ He usado los *pitch class set* como elemento que estructura la composición. Es una obra de varias partes y voy a referirme al tercer puente, denominado *Cilindro*.

En la composición uso el *pitch class set 9-12* —que está catalogado en la bibliografía que trata el tema—,⁷ que es un modo de transposición limitada en forma de nueve notas que, básicamente, son tres acordes aumentados, superpuestos, a distancia de semitono, o sea, do aumentado, do sostenido aumentado y re aumentado.

Supongamos que yo transporto un semitono hacia arriba todo ese grupo de nueve notas y genero do sostenido aumentado, re aumentado y mi bemol aumentado. ¿Qué pasa si yo subo medio tono más? Tendré: re aumentado, mi bemol aumentado y mi aumentado. ¿Si subo medio tono más? Tendré mi bemol aumentado, mi y fa. Y si subo aún más llegaré a la inversión de do. O sea, me quedará mi aumentado, pero mi aumentado ya es do, y fa aumentado es re bemol aumentado y, fa sostenido aumentado es re aumentado.

5 Nota del editor: Sobre la traducción del término acudimos al tratado de Astor: «En inglés *pitch class*, literalmente 'clase de altura'. Creemos que el nombre de 'clase de nota' es más correcto en español». En: Miguel Astor. *Contrapunto para hoy* (Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes, 2013): 274.

6 Sobre postonalidad hay algunos textos que son referencia obligatoria hoy en día: Stephan Kotska y Matthew Santa. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (Nueva York: Routledge, 2018); Allen Forte. *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale University Press, 1973); Joel Lester. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (Madrid: Akal, 1989); Miguel Astor. *Contrapunto para hoy* (Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes, 2013).

7 Nota del editor: Forte (1973) hizo una clasificación que es usada para categorizar los distintos grupos de sonido y que funcionan tanto para el análisis como para los procesos de creación de música postonal.

Por ello es un modo de transposición limitada, porque cuando llega a cierto número de transposición se repiten las mismas notas. En el ejemplo musical 5 se aprecian solamente cuatro transposiciones antes de llegar a la inversión de la primera. El espacio realmente hábil para usar las transposiciones se encuentra entre T0 y T3. O sea, entre la posición original que sería de do y T3, hasta mi bemol. T1 es do sostenido, T2 es re y T3 es re sostenido. Después, si empiezo desde mi ya es igual que T0, solo que está invertido. Es decir, tengo este grupo de nueve notas que lo puedo dividir en tres acordes aumentados. Aquí está do sostenido aumentado, re aumentado y do aumentado.

Ejemplo musical 5.

Puente 3 de la obra *Estudio de los Conjuntos de Grados Cromáticos* (c. 48–58).⁸

Cuando un grupo tiene varias notas en común, como pasa en el ejemplo anterior, si se transporta, por ejemplo, do aumentado, do sostenido aumentado y re aumentado llevados medio tono arriba, se convierten en do sostenido aumentado, re aumentado y mi bemol aumentado, dejando ver que las tres notas diferentes son las que se agregaron, las de la tríada mi bemol aumentado. ¿Por qué?, porque do sosteni-

⁸ Elaboración del autor.

do aumentado y re aumentado son notas en común con el primer grupo, con el T0. Esto se llama invariancia, es decir, cuando un *pitch class set* al transportarse tiene una, varias o todas las notas en común con su resultante. Como compositor aprovecho la invariancia para que las notas que no varían —y son comunes— posean un registro fijo. Así se aprecia cómo el la siempre estará en la misma altura y así con el do sostenido, el fa, etc. Esas notas están en registro fijo, quizás en distinto orden —ya vamos a ver por qué—, pero siempre en la misma frecuencia y así con todas las demás notas. De esta manera se puede ahondar en la propiedad de invariancia, con la intención de profundizar en esos sonidos.

Por otra parte, como he mencionado antes, cuando yo transporté el grupo de nueve notas medio tono hacia arriba, un tono arriba y tono medio arriba, siempre estarán seis notas en común de las nueve. Por lo tanto, las tres que restan para completar nueve son las que me van a decir qué transportación usé: si usé T0, es decir, que no lo transporté; si usé T1, T2 o T3. Dicho de otra forma, aprovecho las notas en común para que siempre estén dando vueltas como las bolitas que están dentro del cilindro de los bingos, es como haber hecho un sorteo, se gira el cilindro y las notas por dentro siempre son las mismas, pero cambiando el orden interno.

De esas nueve notas que están dando vueltas tomo solo seis para completarlas con tres para que me den en primer lugar T1 y después T0, y después T2, T1, T3, T2, T0, T3, T0. O sea, tomo un grupo de notas y lo subo un tono, un semitono, tono y medio, etc. Y eso me lo determinan las tres notas que faltan, porque son las tres que no son comunes. Esas notas que faltan son las que determinan qué transposición tiene ese grupo de seis que es de registro fijo y que, al mismo tiempo, en contraposición, gira internamente.

A partir de allí se forma un *loop* en donde estarán las mismas nueve notas, girando y cambiando el orden hasta agotarse. Como son grupos de tres, calculo tres por dos por uno; es decir, que a los seis cambios se acaban todas las per-

mutaciones posibles y tengo que volver al original. Si lo deseara, podría continuar con un orden distinto; pero no, decidí trabajar con pequeños grupos de a tres las permutaciones.

¿Por qué llamo ‘cilindro’ a esta parte? Porque me imaginé un objeto que gira como un cilindro y que cada vez se mueve más lento; para que sea el mismo objeto usé un *loop* de notas. Pero, si nos acercamos en detalle, el orden interno de las notas no es el mismo, hay un devenir, va cambiando. Forma una dicotomía en cuanto a que es un *loop* que se mueve. La metáfora del cilindro está en la rotación de las notas, pero que tiene una alternancia interna. Y sobre ese cilindro —que cada vez es más lento y denso, como un planeta que gira y que pierde velocidad—, ciertos eventos caen sobre el cilindro-planeta. Estos eventos hacen que parezca que hay cambios más rápidos. Eventos lentos que luego se hacen más rápidos y que se contraponen. Estos eventos se dan en la intervención del clarinete y el piano; y por otra parte actúan la marimba, el violín y el violoncello.

¿Cómo trabajé a nivel compositivo la ‘lentitud’ del cilindro? A cada nota le agregué un valor relacionado con el número *pitch class set* que le corresponde. Ejemplo: do es el 0, el do sostenido es el 1, etc. A do sostenido le puse el valor de una semicorchea, a re de dos semicorcheas, a re sostenido de tres semicorcheas y así, hasta llegar al si; pero en el doce —porque trabajamos con módulo 12, por las doce notas— es 0 o es 12.⁹ No le podía poner 0 pues no iba a durar nada. Así, cada nota parte con un valor adjudicado. Para que se haga más denso, las notas están más juntas y duran menos. Para que se haga más lento, añadí en cada vuelta del *loop* una semicorchea; de esta manera, cada nota crece con una semicorchea de duración y se aleja de la otra. Es un *retardando* escrito.

¿Cómo lo hago más denso? Agrego una semicorchea más. Esto va generando una superposición de notas a medida

⁹ Nota del editor: Módulo 12 es un concepto aritmético fundamental dentro del análisis de la música postonal que podemos resumir como «restar 12 del número de la altura, tantas veces como sea necesario hasta que el resultado nos quede entre 0 y 11». En: Astor, *Contrapunto para hoy*.

En el ejemplo musical 6 se aprecia el inicio de la estructura que permitió la organización y permutación de alturas de los *pitch class set*. Puede apreciarse cómo se quedan en orden las dinámicas, las articulaciones y timbres de cada instrumento, de cada nota. Vamos a ver ahora como queda la partitura.

Ejemplo musical 6. Inicio del puente 3 de la obra
Estudio de los Conjuntos de Grados Cromáticos (c. 48–51).¹⁰

73

El violín, el violoncello y la marimba forman la metáfora musical del cilindro. En la partitura he colocado los separadores para identificar cuándo se cumple el ciclo de tres notas que se permutan. Con la secuencia que hice previamente identifiqué el do sostenido, determino la duración y así lo repito con cada acorde. Como he comentado, cada instrumento tiene su propia serie dinámica. Ahora bien, juego también con la textura. Cuando inicialmente interviene alguna nota, como en el caso del violoncello, no tocan otros instrumentos, porque todavía no se superponen. Esto se hará de manera gradual.

Uso la reducción del piano porque es parte del proceso de componer a partir de un borrador o de un boceto. Lo ha señalado en algún momento Pierre Boulez cuando lo llama «el universo sonoro»: la esencia sonora que queda representada en una partitura de reducción de piano.¹¹ A partir de allí, en el caso de esta obra, se orquesta e instrumenta. De lo sencillo se genera una partitura en apariencia compleja, pero cuya génesis es lineal.

El plan de composición

El compositor hace un plan compositivo para una obra a partir de algo que imagina y que desea plasmar a nivel sónico. La orquestación es un proceso que le otorga vida y reviste la obra con dinámicas, timbres, etc. Por eso he usado el piano como guía. No suena, pero direcciona el proceso de creación.

Le he asignado al piano y al clarinete la tarea de completar las seis notas que faltan en cada *loop* para que conformen determinada transposición. La primera es T1: clarinete y piano tienen que tocar mi bemol aumentado. El fa de clarinete es mi bemol, no olvidar que es un instrumento transpositor que está en si bemol. El piano toca sol, si, mi bemol aumentado y, al mismo tiempo, si veo lo que forma entre el piano, el clarinete y otra vez el piano, las tres primeras notas for-

¹¹ Pierre Boulez. *Puntos de referencia* (Madrid: Gedisa, 1984).

man mi bemol aumentado y las otras tres notas también. Horizontalmente: mi bemol aumentado y verticalmente, entre piano y clarinete, también mi bemol aumentado en cada una de sus intervenciones. El violín, el cello y la marimba están estructurados a partir de las series. En cambio, con el piano y el clarinete aumentan las subdivisiones graduales. Todo lo demás es libre. Esto lo hice sobre una estructura establecida y fija, para lo demás me dejé llevar por lo auditivo.

Por ejemplo, el piano y el clarinete empiezan con tresillos. Las siguientes subdivisiones son de semicorcheas, luego quintillos, después de seisillos, luego subdivisiones de siete. ¿Para qué? Para que la densidad y la velocidad de los eventos sonoros aumenten gradualmente. ¿Recuerdan que había dicho que quería una imagen de objetos que caen cada vez más rápido sobre un cilindro?, contrario a lo que pasa con el cilindro que se va haciendo más lento.

Todo esto lo hago con acordes aumentados que determinan qué transposición está sonando a nivel general. Según la transposición que tocan el piano y el clarinete cambiará lo que sucede internamente, y hago que las notas de la tríada posean distintos registros. A veces como compositores tenemos solo tres notas y nos cuestionamos qué podemos hacer. Con tres notas se puede hacer de todo: subdividir en distintos puntos, formar un acorde aumentado, repetirlo, espaciarlo, que suene primero una nota y luego otra; retrogradación, etc.

En el ejemplo musical 6 uso notas largas que decidí repetir, bien sea como pedal rítmico, como ritmo no retrogradable que incita a pensar en cierta quietud. Es una suma de elementos fijos: registro fijo junto a un ritmo no retrogradable e invariancia.

La partitura se va haciendo cada vez más densa. Confluye todo. Hay rastros melódicos que sigue tocando el piano y, cuando llega a la última nota —que le corresponde, en presente al violín—, va a quedar con su duración incompleta, fue un corte intencional. Dice 'duración modificada', tendría que ser de catorce semicorcheas. Pero, ¿para qué? ¿Por qué duró

en realidad cinco semicorcheas? Para que finalice junto con la duración que estaba preestablecida del violoncello. Esa es una sección de toda la obra. Esa estética sonora requiere de este tipo de procedimientos.

Estudio 1

A continuación, presento la obra *Estudio 1* (2020), en la cual busqué unir este tipo de procedimientos compositivos con el jazz. Allí uso el *pitch class set* con elementos del jazz y de composición asistida por ordenador. Las notas que son de invariancia las comparten el piano con el contrabajo. Esto último es un procedimiento recurrente de orquestación de música popular. Otro elemento que uso es el tratamiento de libre orquestación de la batería, a la cual le añado el ritmo y, además, le pido que haga distintos *fills*. La serie dodecafónica la dividí en pequeños grupos de notas. Duplico la mano izquierda del piano con el contrabajo y nuevamente la percusión es libre para hacer lo que quiera, un *fill* y seguir al siguiente motivo. He hablado de las alturas y de la orquestación, pero el ritmo cambia de compás. El pulso es fluctuante y cambia con frecuencia.

En la segunda parte —que le pertenece a la primera sección— le indico al solista que improvise con notas que son propias de la serie. En el jazz tradicional se improvisa a partir de acordes de una armonía establecida, y el resultado dependerá del ingenio del solista. Para cerrar la improvisación indico el final que cierra con una homofonía rítmica.

Como se puede apreciar en el ejemplo musical 7, hago una falsa entrada, propio de la fuga, de la música contrapuntística imitativa, porque parece que entra el motivo, pero solo entran las cinco primeras notas con cambio de la articulación. El *pitch class* que uso es el 6-7, tiene la propiedad de que cuando se transporta tres tonos cambia el orden, pero son las mismas notas. Nuevamente la propiedad de invariancia.

Musical score for Piano (Ph.), A.B., and D.S. parts. The tempo is marked as 140 A. TIPO. The key signature is one flat. The score includes a piano part with a *f* dynamic, a drum part with a *Drum Fill*, and a bass part with a *p* dynamic. The piano part has a note annotation: "Hay invariancia en T6 para el [6-7] (y su [4])". The bass part has a *Slap (Sul tasto)* annotation. The score is divided into sections labeled "ascendente" and "descendente".

Ejemplo musical 7. Falsa entrada en el *Estudio 1* (c. 39-44).¹²

En este caso, para elegir la serie primero probé los sonidos buscando que me gustaran, y calculé a mano la inversión — que solo hice para seguir teniendo ese sentido de intuición y sonoridad que son propios del jazz—. Luego, usé la computadora para calcular las propiedades de esa serie dodecafónica y me encontré con que en T6 había invariancia para este *pitch class set*. Si lo transporto una cuarta aumentada hacia arriba sonará lo mismo porque es todo transportado matemáticamente. Hay la misma relación interválica en las notas, el orden es distinto, pero a nivel general son las mismas notas.

Incorporo técnicas extendidas y elementos compositivos de la música contemporánea. Pero, como dije al inicio, lo uso como estructura de la composición. Uso el *slap* que es común en el jazz y es una técnica extendida en la música contemporánea. Intervengo también en la notación porque uso un sistema gráfico que indica con facilidad el lugar donde hay que tocar y doy libertad de ejecución en esa sección.

Uso también técnicas extendidas en el piano, intercalo variaciones de los motivos presentados inicialmente en la bisagra sobre la tapa del piano, las clavijas que pueden ser con o sin pedal, lo que produce un sonido diferente. La duración se hace en segundos y mezclo dos tipos de concepción del *tempo*:

¹² Elaboración del autor.

uno de manera directa con el jazz, que es el pulso; y otro, que es característico de la música contemporánea —como la cuenta en segundos— hasta que se quedan los sonidos resonantes a la manera de una reexposición e incorporo al contrabajo libremente; uso solamente una zona de técnicas extendidas para este tipo de sonido. Por eso hablo de ahondar en las propiedades del sonido. Hay músicas que no conviene escribir a la manera convencional, sino proponer otro recorrido de escritura. Por ejemplo, para el uso del arco *col legno* del contrabajo, al inicio indico que cuando termine en punta el ejecutante tiene que emular un *staccato* en esta zona que es exclusiva de técnicas extendidas. También uso el *accelerando* percusivo de forma escrita, pero es subjetivo. De eso se trata, de que la improvisación encuentre estos espacios, que consiga un campo que afecte el timbre, el ritmo, la altura, etc.

En la siguiente sección (véase el ejemplo musical 4, p. 63), el pedal tiene una personalidad particular: unos sonidos cuando abre y otros cuando cierra. No es el pedal al servicio de la resonancia de unas notas como se hace con el *sustain*. Es el sonido del pedal en sí mismo. Baja y cierra, baja, cierra, solamente cierra, etc.

Más adelante vemos la percusión en un plano diferente. Hasta ahora el piano y el contrabajo formaban un plano y la percusión tocaba en un plano distinto. La rítmica ha sido obtenida del *software* Open Music: hice una curva irregular y en función de esta curva el programa calculó los patrones rítmicos. Denso, baja, sube y llega un pico, etc. Yo no quería que sonaran ataques sin silencios; entonces, con Open Music usé una secuencia, la de números ‘semiprimos’; a partir de allí, a cada número lo sustituí por un silencio.

Entiendo que lo que estamos viendo puede resultar a veces denso porque es difícil ver tantas notas, *pitch class set*, cálculos, etc. Sin embargo, creo que, si no lo estudiamos así, no se aprecia por dónde transita la investigación de una composición. Como compositor-investigador debo elaborar y mostrar el camino que voy haciendo.

Densidad cronométrica y de la forma en el *Estudio 1*

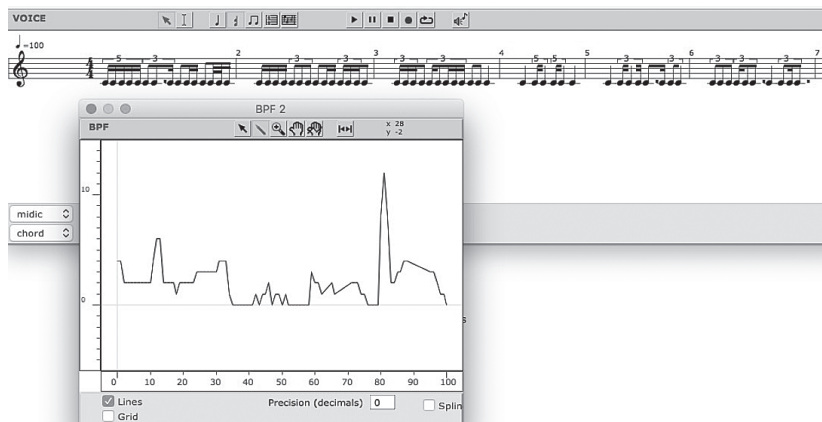
Yo no deseaba que hubiese una pulsación fija en el *Estudio 1*, quería que hubiese cambio de compás o de métrica cada cierto tiempo, de manera que el intérprete y el auditorio no permaneciera en la comodidad de un solo espacio rítmico. Una métrica en cuatro cuartos forma un acento que es fácil de identificar. Procuro usar acentos que desplazan la sensación de continuidad de pulso evitando que suene el compás de cuatro cuartos que conocemos comúnmente. Intento usar algún detalle para evitar la repetición: cambio en la altura de las notas, de textura, entre otros.

Rítmicamente busco que haya cambios, pero que no sean progresivos y que cada tanto vuelva el motivo 1; luego, un poco más lejos, que se achique y que retorne nuevamente el motivo 1, después repito de nuevo, pero más lejos. En suma, búsqueda de variedad métrica para que no fuese regular.

La forma del *Estudio 1* es: A B C A'. En A uso *pitch class sets*, presento los motivos y hago una transición a B. La sección B es la zona de técnicas extendidas, en donde fluctúa el *tempo*; no hay alturas escritas de manera definida y construyo la obra desde el factor tímbrico, no hay un pulso. ¿Por qué? Porque si hago un sonido frotado no tiene un pulso interno. Luego, hay una densidad cronométrica¹³ que muestro en el ejemplo musical 8. El programa calculó una réplica en función de ese gráfico. En este caso es un ritmo irregular propio de la densidad cronométrica. Son veintiún ataques que luego transformé en regulares con una interpolación rítmica para ir a la sección C. En C hay improvisación, pero no con acordes, es atonal. Hay un aumento progresivo del *tempo* y cada intervención de los solistas —contrabajo y piano— sucede en un *tempo* diferente que aumenta hasta llegar al *tempo* de A' que es el mismo de A. Hay

¹³ Densidad cronométrica: 'n' cantidad de ataques en un lapso de tiempo, en donde 'n' puede ser variable (Nota del editor).

campos armónicos que se calcularon en Open Music, determiné la serie y la programé para que la agrupe con determinada permutación: de a dos, de a tres, de a cuatro, etc.



Ejemplo musical 8.

Densidad cronométrica, gráfico y resultado en notación musical del *Estudio 1*.¹⁴

Hay transposiciones limitadas registradas en la última sección —C— de improvisación del piano. En este punto, el pianista no tiene libertad para elegir otro registro, se queda en la misma altura y solo puede mover las notas a nivel rítmico, esto genera mayor densidad con la finalidad de aportar mayor tensión para que haya una salida más contundente de la sección de solos.

La sección A' es una breve reexposición. Hay un primer motivo que le da identidad a la obra y hay variaciones en cuanto a intervención de los solistas y de los motivos, uso de técnicas extendidas —que no estuvieron en la parte A—. Aquí los *fill* ya no los hace solo la percusión, también los ejecuta el contrabajo y el piano usando estas técnicas.

Como se puede ver en el ejemplo musical 9, al final de B, hay mayor o menor densidad, fluctuación de la densidad con los tiempos, con silencios en medio. Dos planos que están configurados juntos: por un lado, piano y contrabajo usan

¹⁴ Elaboración por el autor a partir del software Open Music.

técnicas extendidas y, por otro, la densidad cronométrica de la batería. Estos dos planos llegan separados y aquí se vuelven uno solo, porque la densidad cronométrica de la batería pasa a estar distribuida entre el piano y el contrabajo.

Podemos apreciar en esta última sección que el ritmo impacta en la textura, aunando los planos y sus distintos elementos. En el ejemplo musical 9 (compás 93) hay un cambio de textura que hace la interpolación rítmica. Tomo los últimos veintiún ataques que están allí y poco a poco los transformo y los alargo hasta que se convierten en *swing* porque quería una parte convencional en cuanto a su estética.

Se funden los demás instrumentos con la percusión en el mismo ritmo.

Aquí se diluye completamente todo el ensamble en la misma y única rítmica rts/clav

Pto.

A.B.

D.S.

Ritmo original de densidad cronométrica Ride

Técnicas extendidas y densidad cronométrica en *Estudio 1* (c. 90-94).

El contrabajo improvisa con un grupo de notas fijas que pertenecen a los campos armónicos antes mencionados. Cuando, más adelante, le pido al pianista que improvise, cambio los campos armónicos y subo el *tempo* a 110 BPM cuando antes estábamos a 80 BPM. Mientras avanza el solo del piano, cambian nuevamente los campos armónicos. Después, subo a 140 BPM que es el *tempo primo* y aparecen las limitaciones de registro que generan mayor densidad. En A' vuelvo a la textura original, uso algunos recursos que ya había utilizado antes y, finalmente, se queda el piano, que es el único instrumento que no hizo *fills*, finalizando con el único motivo que no se presentó en la reexposición inicial al final de A.

De la grabación del *Estudio 1*

Estudio 1 es una obra pandémica, la terminé de componer en pleno confinamiento durante marzo y mayo de 2020. Una vez que la composición estaba terminada, el proceso de grabación fue a distancia: la batería la grabó Matías Menarguez, quien vive en la Argentina. Él grabó desde su estudio en Buenos Aires. Yo grabé el piano en Ecuador con una maqueta que hice en función de los cambios de compases, de *tempo*, etc.

Todo compositor al momento de grabar su obra debe conocer cómo trabaja, con quien hará la producción; por supuesto, si es un conocido con quien se hace vida profesional, por lo general, no se pierde tiempo. Lo ideal es hablar con ese músico y saber dejar claro lo que se le pedirá como intérprete. Hay que rodearse del equipo necesario, que pueda responder a las expectativas, que entienda el lenguaje que se está hablando. De otra manera, se pierde mucho tiempo.

Yo construí la maqueta usando Finale y Ableton. Trabajo con frecuencia con este último programa cuando se trata de grabaciones porque facilita la edición de audio. Con Finale hice la partitura, exporté el audio, lo mejoré en el Ableton con *samples* y sobre eso grabé el piano. Finalmente hice algunas revisiones y grabaciones para la versión definitiva.

Para las técnicas extendidas utilicé otro procedimiento. Primero investigué, a la par que hacía la composición, los recursos que tengo en mi estudio para conocer qué sonidos usar. En el estudio busqué sonidos conocidos, otros que iba encontrando en internet, ciertas sugerencias, técnicas extendidas en videos, etc., y otros que yo obtenía de la experimentación. Los encontré y organicé de manera tal que sirvieran para la grabación.

Grabé múltiples sonidos: de percusiones, de secciones largas de improvisación, de técnicas extendidas con el contrabajo, etc. Hice cinco o seis tomas. Una vez grabadas, decidí usar la composición asistida y así, con el Ableton, procesarlas rítmicamente. Expandí y contraje el ritmo, cambié los *tempi*,

usé la composición asistida para tratar el ritmo de cada timbre que grabé e hice varias secciones que trabajé por separado y que luego manipulé con el programa, después las usé en la sección B, que es de técnicas extendidas. Y luego, cada vez que aparecía una técnica extendida generalmente ya estaba afectada con el tratamiento que hice con el Ableton.

Cuando Matías me envió la batería la maqueta logró una sonoridad bastante real. Fue una grabación a distancia. Los sonidos del *ride* lo sustituimos por un *sample* que Matías me envió de su propio instrumento. En la sección del solo del contrabajo el sonido es convencional mezclado con técnicas extendidas. Este tipo de producción se hace pedazo a pedazo, no hay casi edición en el término de una producción comercial. En esencia todo fue un trabajo de producción en medio de las distancias.

Sobre la obra y su ejecución

En este tipo de obras no hay seguridad absoluta del resultado cuando el compositor no está inmiscuido directamente. Pueden ocurrir casos exitosos, pero me he pasado que he enviado obras para orquesta con diez meses de anticipación y que las lean por primera vez cuatro días antes del concierto. El día del estreno no suena como uno se imaginó, y hay miles de excusas: por la agenda de la orquesta, la del director, el tiempo de ensayo, etc. Ahora, con un grupo pequeño de cámara hay más posibilidades para obtener una buena versión. A veces hay dudas que los propios músicos resuelven e incluso aportan con su propia creatividad y engrandecen la obra. En las obras orquestales hay que tener una buena comunicación con el director, explicarle el concepto de la obra y estar al tanto de cómo avanzan los ensayos. ¿Por qué hay que hacer esto? Porque los timbres con técnicas extendidas, si bien son de conocimiento público, muchas veces salen del repertorio común de los grupos de cámara y de las orquestas.

¿En cuál de mis obras considero que pueden ocurrir más dudas al momento del montaje? En el *Estudio 1*, porque yo inventé muchas grafías para transcribir los tratamientos rítmicos del resultado sonoro tímbrico que hice con los sonidos que grabé primero.

Otra obra que tiene un concepto distinto es *Monopolio* (un *Estudio para la improvisación con orquesta*, 2020).¹⁵ La composición tiene varias secciones en donde el director decide cómo mezclarlas y repitiendo a su criterio las que él quiera, hay intervención de solistas. Entre cada sección o entre grupos de secciones. La partitura es una sola hoja en A3 en donde hay diez eventos musicales.

The image displays a musical score for 'Monopolio' in A3 format, divided into four numbered sections. Section 1, labeled 'Lento', shows a full orchestral ensemble including Timpani, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. Section 2, marked '♩=190 aprox', features a 'perpetuum mobile libre' section. Section 3, marked '♩=180 aprox', includes staves for Violin, Viola, Cello, and Contrabass. Section 4, marked 'ff', also includes staves for Violin, Viola, Cello, and Contrabass.

Ejemplo musical 10. Fragmento de *Monopolio*.¹⁶

El director decide si quiere que suene el 3, el 2, el 6, etc. Después de esto improvisan el piano y la viola, o solo el saxofón; todo según el orgánico que tenga. Lo mínimo que se necesita en la plantilla instrumental son el saxofón, un grupo de cuerdas, piano y percusión. Puede hacerse con una orquesta

¹⁵ Estrenada por la Orquesta Sinfónica Municipal en noviembre de 2019 durante en el Festival de las Artes de Loja. Ha sido grabada para una tesis de la Universidad Nacional de Loja.

¹⁶ Elaboración del autor.

más grande para que, por ejemplo, los instrumentos que no tengan partitura simplemente improvisen entre las secciones. Después de eso puede decir el director, por ejemplo: ahora tocamos el número 7 y después improvisa el saxo. Y después tocamos 6, 5 y 9 y después improvisa el violín primero.

El director puede cambiar —y es lo más recomendable— la estructura formal de la obra haciendo uso de la improvisación y que cuando haya acabado esta primera sección pueda repetir a su antojo. Las diez secciones dan lugar a la última sección que es la coda, en donde todos estos elementos se unen, forman un discurso que los agrupa en una sola sección que también tiene improvisación, en donde las cuerdas y la percusión hacen una base de acompañamiento que se repite el número de veces que el director quiera, y sobre esto improvisan también el piano y el saxo. Una vez que han pasado todas las repeticiones que el director indicó, se da lugar al siguiente compás y finaliza la obra.

La composición la pensé para mostrar el impacto de la improvisación en la estructura formal mediante la libertad otorgada al director y los solistas en la estructura formal de una composición. Recordemos que se puede cambiar, alternar, repetir, hacer solo e improvisar con otros, cambiar la forma y las intervenciones como el director desee. El impacto se da en la estructura formal y en la extensión de la obra, aunque hay una extensión mínima por la duración de cada sección con su *tempo*. Luego, la obra se agranda conforme a la duración de cada solista. Un solista puede hacer una improvisación de diez segundos o menos, de un minuto o más. Todo esto impacta en la duración de la obra y en las posibilidades que hay de las partes en su conjunto. No es solo improvisación del solista, involucra un cambio profundo de la estructura formal.

Con el estreno de *Monopolio* (2020) no tuve inconvenientes, el director de la orquesta se entusiasmó con el proyecto aun cuando solo le expliqué la idea de la obra antes de haberla compuesto. El director decidió hacer unas tarjetitas colocando un color y un número para cada uno de los eventos

sonoros. Cada músico pintó con el mismo color cada una de las distintas secciones; de esta forma, el director iba mostrando el número con ese color como una guía.

Al inicio, los músicos estaban tímidos. El director le decía al cello: improvise. Y este decía: «¿qué improviso?» ¡Improvise lo que usted quiera! Hubo quizás cuatro ensayos conmigo, el director y la orquesta hicieron otros ensayos aparte. Yo viví el proceso de transformación de los músicos y de la música; hubiera sido mejor aún si hubiera habido más tiempo. Los músicos pasaron de estar tímidos al momento de improvisar a sentirse más cómodos y seguros en su aporte como creadores. Además, no sabían en cada ensayo si iban a improvisar porque eso dependía de la indicación del director. Es probable que, si se hubiera tocado una vez más, la interpretación hubiera sido mejor. Esa también era mi intención con la obra, que los músicos se interesen por el mundo de la improvisación, que vean que por medio de la improvisación se puede construir un lenguaje coherente y que tan solo hay que estar habituado.

Hubo esa soltura que resalto como algo positivo de los músicos. Lo que hubiese mejorado sin alguna duda es enmendar la falta de tiempo, eso impactó en la calidad de las secciones. Había secciones en donde las dinámicas no eran exactamente las que se pedían, en donde algún solista se ponía más tímido, etc. Pero, en general, vi un esfuerzo y rendimiento que me dejó contento. Yo recomendaría en este tipo de trabajos que se pueda hablar más con el director y hacer uno o varios ensayos parciales —sin la orquesta—. Porque mientras más entiende el concepto el director, mejor lo podrá transmitir a los músicos. Él ya conoce las palabras para explicar la obra.

Para la grabación de *Monopolio* —con otra agrupación— se hicieron varias tomas en donde el director previamente había indicado las acciones que quería y quiénes iban a improvisar y después se eligió la mejor toma.

El compositor y la tesis

¿Cómo se escribe sobre una composición? ¿Cómo se verbaliza, se textualiza para el escrito de una tesis? ¿Cómo hace un compositor para hacer una tesis? Cuando hay que generar un documento escrito, ¿cuál es el sistema de trabajo del compositor durante la escritura de una tesis?

En mi caso ha sido un proceso muy personal. Primero que nada, trato de no llenarme de tanta información, procuro buscar una cierta inspiración en otras músicas o en otros compositores. Por ejemplo, ahora estoy estudiando algunas partituras de Luciano Berio y de György Ligeti, porque hay elementos allí que quiero sacar para unas composiciones. Paralelamente, ahondo un poco más en la vida de Ligeti para entender el contexto de las obras que estoy estudiando, procuro descubrir el pensamiento compositivo a nivel general: me acerco desde lo más amplio a lo más pequeño, que es precisamente lo que procuro extraer de ahí. Me concentro en cuestiones relacionadas con la textura, la micropolifonía, la instrumentación, etc. Una vez que encuentro en la música lo que quiero, me digo: «esto quiero incorporarlo. Voy a investigar qué es, qué compositor es». Busco más información sobre la obra o segmento musical. A veces hay cosas escritas, entonces, aprovecho y leo. Una vez que tengo claro el concepto pruebo musicalmente ciertos fragmentos en una composición para saber cuánto provecho le puedo sacar. Dedico tiempo a revisar si efectivamente sirve de algo y que me pueda interesar o, por el contrario, si simplemente me dejó un conocimiento. A veces, aprendo algo que no necesariamente voy a aplicar. Otras veces me doy cuenta de que me puede servir y empiezo a componer una sección o a realizar bocetos para generar al menos una idea de algo que pueda ser una sección más compleja; ahí empiezo a escribir, en mi ejercicio de verbalización procuro explicar qué pasó en la obra que estoy componiendo. Parto de una idea, inicio mi proceso

creativo y luego trato de redactar y verbalizar lo que he hecho o la dirección por donde he querido ir a nivel de estética, de técnica, etc. Procuro explicar qué es lo que pasó. Porque mi tesis de doctorado es en composición. La composición es la demostración de lo que yo investigué.

En mi proceso de escritura no tengo una rutina, principalmente por la organización de mis tiempos, el cual utilizo en primer lugar para obtener información sólida a nivel compositivo. Evito perder tiempo en escribir sobre algo que quizás luego no usaré. Busco lo que me servirá y me aboco a eso. Pueden ser varios días, semanas, etc., hasta encontrar herramientas que me sirvan. El compositor por lo general sabe cuándo le sirven, porque no solamente le funcionarán en una composición, sino que se volverán parte de su idiolecto compositivo. El compositor va creando con el material que va encontrando. A veces más, a veces menos. Y después escribe. Nunca digo: «el último fin de semana de cada mes tengo que escribir todos los avances de la tesis».

Por último, no he publicado obras en ninguna editorial porque me he dedicado más a trabajar con agrupaciones, con orquestas, he hecho más vida como músico que dedicar tiempo al contacto en el mundo editorial. Creo que en el medio en el que vivimos, o quizás por mi búsqueda como compositor, prefiero que las obras se toquen, tengan vida propia más que una posible petrificación editorial.



Universidad de las Artes
Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes
Maestría en composición musical y artes sonoras



Moderado por Luis Pérez Valero

2.º SIMPOSIO

Composición e investigación
musical latinoamericana

Las artes como comprensión de nuestro mundo

► **Juan Francisco Sans**
Instituto Tecnológico
Metropolitano de Medellín

20 de marzo, 2 p.m.

Edición crítica y composición musical

Conferencia
20 de marzo de 2021

Juan Francisco Sans

Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín

jfsans@gmail.com

En esta conferencia presento de manera resumida algunos aspectos fundamentales que me han pedido los organizadores: qué es la edición crítica, la cual es parte fundamental del trabajo que he realizado a lo largo de algunas décadas, así como la relación entre la edición y la composición.

La idea es exponer lo que entenderemos como edición musical y dedicar contenido al asunto de la composición, no solo desde el punto de vista técnico —qué es edición o por qué se hace—, sino también cuál es su vinculación con la composición o con la creación misma.

Deseo mostrar no solo la teoría y lo que dicen los especialistas que escriben sobre edición musical, que no es mucha, debo decirlo. La queja de quienes se dedican a esta disciplina es que, con respecto a la edición crítica de la música hay poca teoría. En este sentido, muchos ejemplos parten de mi propia experiencia.

Lo primero que debemos decir es que la edición musical forma parte de una disciplina mayor y más amplia que denominamos *filología musical* y que está sumida a su vez dentro de la musicología: es parte de la investigación musical. Editar es parte del trabajo de un filólogo musical. ¿Qué es un filólogo? Si bien la edición musical no tiene una bibliografía amplia, sí existen muchos trabajos sobre la filología.

En términos generales entendemos la filología como el estudio, fijación, interpretación y comentario de textos; al respecto, la filología musical es lo mismo pero referido a textos musicales. A partir de allí definimos la filología musical como el estudio, fijación, interpretación y comentario de los textos musicales. Dentro de esto hay un resultado y producto que llamamos ‘edición musical’, y por eso yo prefiero hablar más de filología que de edición.

Esto lo entienden perfectamente los académicos del área de las letras, los filólogos, y por supuesto, los filósofos. Muchos filósofos como Nietzsche fueron en sus inicios filólogos. Esto también lo comprenden los especialistas que vienen de la literatura, porque lo llaman ‘crítica textual’. Cuando nosotros hacemos crítica textual, nuestra actividad es la misma que hace un filólogo. El gran problema comienza, como siempre, por las definiciones. Nosotros hablamos de que la filología es el estudio, fijación, interpretación y comentario de texto musical, pero el problema está en definir ‘texto’, y ‘texto musical’. Es un problema porque, como veremos en lo sucesivo, la definición no es clara y conlleva a múltiples confusiones. Otro problema es hablar de crítica. ¿Qué entendemos por

crítica y qué es el texto? Vamos a tratar de dilucidar eso a lo largo de la conferencia.

Las trampas de la edición

Decía el reconocido musicólogo Jacques Chailley en 1958 —es importante la fecha porque lo que dice tiene vínculo con un asunto histórico— que:

[...] un músico medio puede, con poco esfuerzo mental, copiar una partitura inédita, publicarla y declararse musicólogo: se derrumbará su ilusión en el momento en que se encuentre frente a una de las innumerables trampas que esconde este trabajo si no ha adquirido antes los conocimientos necesarios para sortearlas.¹

La fecha es importante porque en 1958 no existían *softwares* de copia musical. Los *softwares* de copia musical empiezan a existir a mediados de los años ochenta. En 1987 el *software* ya existía, se podía usar y se estaba perfeccionando de forma gradual. Poco a poco los músicos han tenido acceso a *softwares* de notación musical. A pesar de ello, hoy en día la situación es peor que en 1958, cuando publicar una partitura constituía un *tour de force*. En aquel entonces no era solo el trabajo editorial, también era el trabajo caligráfico y tipográfico de copia para producir una partitura. Copiar música significaba un gran esfuerzo que, por cierto, no siempre iba de la mano de un musicólogo.

Los musicólogos no son copistas, son musicólogos, y su trabajo es editar la partitura. El trabajo del copista es copiarla. Los copistas son como los mecanógrafos, ellos van a copiar exactamente lo que ven. Ellos no pueden es-

¹ Jacques Chailley. *Compendio de musicología* (Madrid: Alianza, 1991 [1958]).

tar alterando los textos. ¿Por qué? Porque ellos no tienen el criterio, ni el entrenamiento adecuado para hacerlo, tan solo copian la partitura. En esa época, cuando había una edición musical, el musicólogo le decía al copista qué era lo que tenía que copiar y qué no, en dónde cambiar y dónde no, qué cosas hacer y qué no. Chailley nos habla en 1958, y hoy en día muchas personas creen que editar es copiar la partitura y publicarla. Peor es el caso de los compositores que creen que copian bien la partitura y, como son los autores, consideran que son la máxima autoridad y que su trabajo es perfecto.

¿Qué es la filología? ¿En qué consiste ese trabajo de comprender, editar y hacer crítica textual? Al respecto, es importante lo que dice Ferdinand de Saussure en su *Tratado de lingüística general* en donde explica qué es la filología —no está hablando de música, está hablando de la lengua—, y cuando él empieza a hablar de la lengua en la filología, la filología se empieza a llamar lingüística.²

Podemos aplicar esto que dice Saussure para la lengua de manera perfecta a la música:

La lengua [léase también como ‘la música’] no es el único objeto de la filología, que quiere sobre todo fijar, comentar los textos, interpretarlos. Este primer estudio de la filología la lleva a ocuparse también de la historia literaria, de las costumbres, de las instituciones, etc. En todas partes usa el método que le es propio, que es la crítica.³

Saussure está explicando cómo funciona la filología en los textos verbales y, si nosotros aplicamos esto a la música, veremos que es igual. Por eso, esta es una de las labores básicas —pero importante— de un musicólogo: la filología musical. Justamente, nosotros nos ocupamos de la historia musical, de las prácticas musicales, de sus

² Ferdinand de Saussure. *Tratado de lingüística general* (Madrid: Losada, 2005).

³ Saussure, *Tratado de lingüística general*.

instituciones, de todo lo que tiene que ver con los textos musicales y el contexto donde funcionan. El método, como dice Saussure, es la crítica. Esto es importante para comprender en qué se basa la filología. Como vemos, es un área amplia que se ocupa de muchas cosas a la vez, no solo de la edición. La edición musical es el último producto de un trabajo filológico.

Heurística, ecdótica y hermenéutica

Ahora hablaré de las tres grandes áreas en las cuales funciona la filología, y por supuesto, la edición. La primera es la 'heurística'. La heurística se considera en términos generales como la generación de conocimiento. Pero, para generar conocimiento, necesito buscar y rescatar datos, saber cómo obtenerlos. Esta parte es fundamental porque generalmente decimos: «si yo voy a editar, tengo que buscar las fuentes. O ¿dónde están esas partituras, ¿quién las tiene? Si tengo acceso a la partitura de un compositor que ya falleció, ¿cuáles son las obras? ¿Dónde y en qué condiciones están? ¿Qué legitimidad y qué veracidad tienen? ¿Funcionan bien?», etc.

Luego está la 'ecdótica': el cómo ordenar ese cuerpo de partituras, de fuentes que logró conseguir el investigador, bien sea que estén en un archivo, en una colección privada, o en la basura, esto último más común de lo que se cree. Por ejemplo, es famosa la historia de Bach, cuyas composiciones se vendían como papel para envolver carne, cosa que nos han contado toda la vida en la historia de la música.

Una vez que tengo el material debo ordenar lo que hay. ¿Cómo lo ordeno? Aquí comienza a haber criterios de carácter científico, metodológico y teórico. Empiezo a escoger *corpus* de cosas por editar, desecho cosas que considero son de menor importancia, etc.

Luego tenemos la ‘hermenéutica’, que nace de la interpretación de los textos. La filología nace de la interpretación de textos bíblicos. Como todos sabemos, la Biblia no es un libro, es una recopilación de libros. Eso ocurrió en un momento histórico, cuando San Jerónimo se reúne con los setenta y siete colegas, todos traductores, todos expertos en arameo, en griego, en hebreo, en la lengua copta, en todas las lenguas en las cuales estaban escritos los libros bíblicos, y decide hacer una traducción de todo al latín y crear un engendro bibliográfico que es el modelo absoluto. Nosotros hoy hablamos de ‘bibliografía’, de ‘biblioteca’, porque la Biblia es «el libro de los libros», y ese libro es una condensación de una gran cantidad de libros de muy diferentes épocas y autores que fueron traducidos por especialistas que abrevaron en las fuentes originales a través de una heurística, e implementaron un método de traducción y de comprensión que se llama ecdótica, lo interpretaron y lo tradujeron.

Esa biblia, que se llamó *Biblia Vulgata*, no se podía interpretar de una manera libre. Es decir, la interpretación de la Biblia en la religión católica no es libre, no es como en la rama protestante evangélica, donde cada persona lee la Biblia y tiene una revelación. En la religión católica se lee la Biblia a través de la interpretación de los exégetas, quienes saben interpretar lo que dice ahí. Toda la gran tradición católica es una tradición filológica y exegetica, de interpretación de lo que dicen las Sagradas Escrituras. Cualquier persona no es un exégeta. Lo primero que debe conocer son esas lenguas, saber qué se está diciendo que pueda tener una interpretación teológica y pueda dar razón de lo que dice allí. Esta interpretación es fundamental en la historia humana, porque no nos olvidemos que con base en la Biblia ha habido guerras. No es solo un problema filológico, es un problema de la vida humana.

Estas serían las tres grandes ramas de la filología musical y nosotros nos vamos a ocupar, en este momento, de la hermenéutica, de la interpretación. Porque verlo todo es muy complicado y creo que lo que nos puede interesar como compositores es justamente la interpretación.

La edición como primera interpretación de la obra

Hay que partir de una premisa importante de la cual habla James Grier.⁴ Este autor se queja de que los musicólogos que se ocupan de editar música hacen el trabajo sin reflexionar, no teorizan y menos problematizan sobre lo que hicieron en su producción. Es decir, como trabajan y editan para grandes sellos editoriales, su proceso de producción es en serie, con teoría, método y una forma de organizar el trabajo, pero no escriben sobre eso. Producen partituras y no dejan constancia de cómo las hicieron. Pueden escribir sobre la historia del compositor o sobre las instituciones en donde la obra se tocaba. Pero, pocas veces hablan del acto mismo de editar y de cómo interpretan a nivel editorial la obra.

Partamos de una premisa fundamental: la edición es la primera interpretación que se hace de una obra. Al contrario de lo que el sentido común nos dice, que la primera interpretación es de quien estrena la obra, la primera interpretación la hace el que la edita, porque quien edita no es un copista, es un editor. El editor trata de comprender lo que el compositor quiso decir, y busca expresarlo y condensarlo en una notación clara para que el ejecutante —y aquí yo dejo de llamarlo intérprete, porque entonces entramos en un problema terminológico— la toque, la dirija, la cante o lo que quiera hacer con ella.

Voy a presentar un ejemplo de cómo funciona la edición como primera interpretación de una obra. Yo edité la música de un pianista y compositor venezolano que se llama Ramón Delgado Palacios (1863–1902). Algunas de sus obras aún se tocan en la actualidad, y tiene un repertorio pianístico interesante. Son cerca de diecisiete valeses y catorce danzas, que forman un conjunto importante para el siglo XIX. De las primeras obras que yo quise editar fueron las de este autor, quien es referencia sobre todo de técnica pianística.⁵

4 James Grier. *La edición crítica de la música* (Madrid: Akal, 2008 [1996]).

5 Juan Francisco Sans (ed.). *Ramón Delgado Palacios. Obras completas para piano* (Clásicos de la Literatura Pianística Vol. 5. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Yamaha Musical de Venezuela y Fundación Vicente Emilio Sojo, 2003).

Delgado Palacios tiene una composición que se llama *Vals apasionado*, y tenemos el autógrafo.⁶ Observemos la melodía, no nos fijemos en el bajo (ejemplo musical 11.1). Resulta que, entre los manuscritos de Ramón Delgado Palacios, está también *Si tú me amaras*, aparentemente la misma obra; es decir, hay dos autógrafos de una misma obra, y comenzamos con los problemas porque la anterior se llamaba *Vals apasionado*, y esta se llama *Si tú me amaras*. Pero, además, hay un cambio sustantivo —aparentemente muy tonto— que es la dedicatoria. Fíjense: en *Vals apasionado* no hay dedicatoria. En *Si tú me amaras* está dedicado ‘a Rosario’ (ejemplo musical 11.2).

Vals apasionado

Ramón Delgado Palacios
Edición: Juan Francisco Sans

Piano

Ejemplo musical 11.1. Inicio de *Vals apasionado* de Ramón Delgado Palacios.
Manuscrito (autógrafo).⁷

⁶ En la filología no se habla nunca del ‘original’, como suele hablar el músico en el lenguaje común y corriente. Una ‘partitura original’ como tal no existe. Se habla del manuscrito cuando es escrito a mano, y son de dos tipos: los autógrafos y los apógrafos. Si el manuscrito es de la mano del compositor, le decimos ‘autógrafo’; por el contrario, si es de la mano de un copista o amanuense, le llamamos ‘apógrafo’. Esto aplica igual cuando la notación es por computadora. Si el que copió la obra es el propio compositor, entonces eso será una copia autógrafa. Si quien copió fue un copista —no importa si es en Finale o Sibelius—, es un apógrafo. En el caso de Ramón Delgado Palacios yo tengo en mis manos los autógrafos.

⁷ Edición de Juan Francisco Sans.

Si tú me amaras

A Rosario

Vals apasionado

Piano

PPP

ma. d.

b)

Ramón Delgado Palacios

Edición: Juan Francisco Sans

Ejemplo musical 11.2. Inicio de *Si tú me amaras* de Ramón Delgado Palacios. ⁸

Si tú me amaras está dedicado a Rosario Silva Simonovis, quien fue la esposa del compositor. Esta señora casó con Ramón Delgado Palacios tres meses antes de que él falleciera. Se casó con el compositor *in articulo mortis*.⁹ ¿Eso qué significa? Que es muy probable que esta pieza él no la compusiera en ese momento —porque seguramente estaba muy enfermo—, sino quizás solo reescribió el *Vals apasionado* y le puso otro título. La indicación de *tempo* de *Si tú me amaras* dice precisamente ‘vals apasionado’, que es el título de la versión precedente.

⁸ *Ibíd.*

⁹ Nota del editor: *In articulo mortis* significa literalmente: ‘a punto de morir’. Es una alocución latina con uso recurrente en el derecho y en la teología cuando se toman decisiones en el trance de un individuo hacia la muerte. Dentro de la organización política de la corona española jugó un rol fundamental entre los siglos XV e inicios del XIX, cuando el monarca entraba en esta transición se activaba un mecanismo ceremonial y burocrático para dejar constancia del buen morir y, sobre todo, dejar claro al nuevo rey en qué condiciones quedaban los asuntos del reino. Muchas decisiones que repercutieron en la política virreinal se debieron a decisiones tomadas dentro de *in articulo mortis*. Al respecto véase: Andrés Merino Thomas. “Los panteones reales del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Muerte, sistemas sepulcrales y construcción de imagen dinástica (1563–1833)”. (Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Tesis doctoral, 2016).

Obviamente, encontramos otras diferencias. Por ejemplo, si comparamos ambas melodías hay diferencia entre la dirección de algunas notas y un arabesco que repite. Los dos autógrafos se contradicen, por decirlo de alguna manera. El autor escribe la misma obra dos veces, pero de forma diferente. En la primera hace una cosa, en la segunda hace otra. No hablemos, por ejemplo, de las blancas con puntillo que están en *Si tú me amaras*, que no existen en la versión de *Vals apasionado*, donde son negras con puntillo. No hablemos de las *acciaccaturas* que están en una versión y no en la otra. En estos momentos nos empezamos a preguntar una serie de cosas que las comentaré más adelante. El último detalle, en *Si tú me amaras* dice *pianissimo*, y en *Vals apasionado* no dice nada.

La interpretación es inevitable en la edición; es decir, cuando el editor se encuentra con una obra que tiene varios autógrafos del compositor y esos mismos documentos son contradictorios entre sí, nos damos cuenta de que el propio compositor está interpretando su propia obra. Además, nos habla de las prácticas musicales. En el caso de Ramón Delgado Palacios sucedía algo parecido a lo que le pasaba a Chopin.¹⁰ Puede que los compositores copien de memoria y hagan cambios, por lo tanto, esa carácter estático que nosotros le damos al autógrafo, los propios compositores no lo respetan. Si los compositores interpretan su propia obra, ¿qué queda para los intérpretes reales? La interpretación es algo inevitable en la edición, y como la edición es imprescindible, pues la interpretación también.

El público como 'requetemetaintérprete'

Nuestra premisa inicial fue que el primer intérprete de la obra es el editor; por lo tanto, el ejecutante es un metaintérprete, porque lo que hace es una interpretación de una interpretación. Cuando edité la obra de Ramón Delgado Palacios tuve

¹⁰ En las ediciones comparativas o genéticas de los estudios de los *Preludios* de Chopin hay muchos autógrafos de la música de piano del compositor polaco. Lo interesante es que Chopin copiaba la obra nuevamente sin necesidad de ver la partitura, copiaba como él la tocaba, copiaba de memoria.

que decidir: ¿la versión A o la versión B? ¿Por qué razones hago una u otra? Como editores se edita una vez, no dos o más veces. Se puede querer incorporar los cambios, pero no siempre es posible, otras veces es difícil, costoso y, por lo general, a una casa editorial solo le interesa una versión de la obra para venderla. En este sentido, el editor es quien decide cuál versión considera la mejor, la más cercana a las intenciones del autor, y la que refleja mejor la obra.

En última instancia está el público, que interpreta lo que oye. Interpreta al ejecutante, que a su vez había interpretado al editor, y el editor, que ya había hecho un ejercicio interpretativo del compositor. La cadena es larga entre la obra de un compositor y su público que lo interpreta. Nosotros creemos, muy ingenuamente, que es directo, que si leemos el manuscrito de la obra de un compositor no hay mediación. Leer de un manuscrito directamente es muy difícil, y si un ejecutante lo está haciendo, probablemente no tiene idea de la cantidad de problemas que tiene delante y, con seguridad hará un mal trabajo, porque no tiene el entrenamiento de un musicólogo para comprender el texto. No se trata de ratificar el texto como algo sagrado, sino que el texto tiene un contexto y, probablemente, el ejecutante no entienda ese contexto para ver todas las cosas que allí están pasando. Leer directamente del manuscrito es un problema bastante complicado.

Nuestro ciclo: el público interpreta al ejecutante, el ejecutante interpreta al editor, el editor interpreta al compositor. Por eso yo considero que el público es un 'requetemetaintérprete', o sea, un intérprete de un intérprete de un intérprete. Es una intérprete de tercer o de cuarto grado.

Aquí hay algo muy importante. Todo el que edita —y esto parece ser una muletilla de toda edición crítica— lo hace respetando las intenciones del compositor. Ningún editor dice lo contrario. Pero, todo el que va a ejecutar una obra musical procura también respetar las intenciones del compositor. Esto nos parece tan natural y lógico que nunca lo ponemos en

duda. Sin embargo, las mejores interpretaciones, como dice Edward Said en un maravilloso libro que escribió acerca de la interpretación musical, son precisamente las que no respetan la intención del autor.¹¹

Said pone el maravilloso ejemplo de Glenn Gould, quien toca las *Variaciones Goldberg* de Bach en piano y hace una maravillosa grabación en un momento dado de la historia. Por supuesto, piano no es clavecín. Eso no tiene nada de ejecución históricamente informada. Gould la graba en piano, no le interesa el clavecín, su instrumento ha sido el piano con el que ha conseguido una expresividad única. Pero luego, Gould graba de nuevo las *Variaciones* veinte años más tarde, en otra versión, también con el piano, y absolutamente asombrosa. Nunca respetó las intenciones de Bach. Él toca lo que a él le parece que se debe interpretar. Ese es su papel.

Es muy difícil determinar en qué consisten las intenciones de un autor. Nosotros no sabemos cuáles son las intenciones que tienen nuestros familiares más cercanos, nuestros hijos, nuestro marido, nuestra mujer, nuestros padres. No lo sabemos. No sabemos cuáles son las intenciones que tienen nuestros vecinos. No sabemos las intenciones que tienen nuestros gobernantes. ¿Cómo vamos a saber las intenciones que tiene un compositor, que probablemente vivió hace más de doscientos años y hablaba otro idioma y tenía otra cultura? Hacer entender esto es muy difícil, porque hemos deificado la imagen del compositor a partir de los compositores clásicos. Decir esto es casi una herejía.

No he encontrado a nadie que diga que irrespetará las intenciones del autor. Otra cosa es que realmente respete las intenciones del autor. Para Said, no existe ninguna interpretación memorable que se fundamente exclusivamente en lo que dice el compositor.

¹¹ Edward W. Said. *Elaboraciones musicales: ensayos sobre música clásica* (Madrid: Debate, 2007).

Editando *El trancao*

En el ejemplo musical 3 tenemos una obra muy conocida en Venezuela que se llama *El Trancao* de Luisa Elena Paesano. Ella escribe este merengue venezolano que tiene un ritmo muy complicado. Dentro de la colección *Clásicos de la Literatura Pianística* consideramos que la obra de Luisa Elena Paesano para piano era importante, significativa, que había marcado a una generación de jóvenes pianistas, y que valía la pena editarla. Yo me encargué de eso.¹² Le pedí a la compositora sus manuscritos y me puse a trabajar. *El Trancao* es la pieza más importante de su repertorio. Pero, si leemos el ejemplo musical 12.1 y escuchamos una interpretación, nos percatamos de que algo pasa entre el ritmo escrito y lo que se escucha. Esto es algo común que también les pasa a los pianistas.



Ejemplo musical 12.1. *El trancao* de Luisa Elena Paesano en la versión mal escrita.¹³

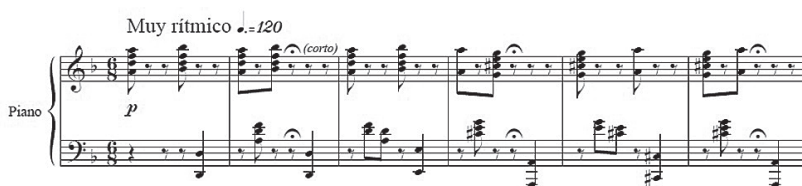
¿Por qué? Porque está mal escrito. Yo siempre conocí la partitura del ejemplo musical 12.1 y me preguntaba: «¿por qué lo escribió mal? ¡No se entiende!». El problema es que el merengue venezolano tiene un ritmo difícil de leer. Yo consideré que había otros elementos: un problema de mala escritura, y no me explicaba por qué una compositora tan avezada lo había escrito tan mal. Aprovechando que estaba viva, le pregunté: «Luisa Elena, *El trancao* es emblemática en tu producción

¹² Juan Francisco Sans (ed.). *Luisa Elena Paesano. Obras para piano*. (Clásicos de la Literatura Pianística Vol. 11. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, AVINPRO y Fundación Vicente Emilio Sojo, 2011).

¹³ Copia de Juan Francisco Sans.

y tocada por todos los pianistas de Venezuela, ¿por qué está mal escrita?». Me respondió: «Lo que pasó es que esta pieza la compuse cuando tenía doce años, la compuse tocando el piano. En aquel entonces, una profesora de piano uruguaya le encantó la obra, la escribió, y así fue como se quedó».

Una de las labores del editor es justamente interpretar lo que está escrito en el texto, por lo cual yo debía reescribir correctamente la obra. Entonces, agarré el apógrafo, y sin quitar ni poner una nota, desplacé el ritmo a una negra. El resultado se aprecia en el ejemplo musical 12.2.



Ejemplo musical 12.2. Edición corregida por Juan Francisco de *El trancao* de Luisa Elena Paesano.¹⁴

Es la misma obra, son las mismas notas, pero sin el ‘muy rítmico’ y sin los calderones. En el ejemplo musical 12.2 está limpio, y lo complicado yo lo acordé con la compositora, hubo un convenio entre las partes: la creadora y el editor.

Es muy común en los compositores latinoamericanos escribir un pasillo, un bambuco, un valse o un tango, y solo poner las notas. Sugerí colocar indicación de metrónomo, poner un aire rítmico, colocar matices, porque no se sabe si es *piano* o *forte*. Todo fue acordado con la compositora, pero eso no es lo que me interesaba, sino que la obra cambia sustantivamente su forma de concebirse cuando vemos que todos los bajos quedan atravesados en un compás de 6 x 8. Esto se llama ‘bajo adelantado’. Hay un ancla en la mano derecha que, al fin y al cabo, es lo que la gente oye y baila, porque no hay que olvidarse de que esto es un género de baile.

¹⁴ Edición de Juan Francisco Sans.

¿Qué pasó con la uruguaya? Porque también se trata de entender por qué la señora copió así. Resulta que a ella le pareció que el bajo debía ir en el primer tiempo. Pero en el merengue venezolano el bajo puede ir en cualquier parte menos con el *tempo*: es precisamente lo sabroso del ritmo. La edición de *El trancao* es una obra reescrita por el editor con la fortuna de que la compositora estaba viva y se pudo negociar con ella la reescritura de esta y de muchas otras obras que estaban también mal escritas.

¿Cómo la tocaban los pianistas venezolanos? Era un compromiso entre lo que se leía y lo que ellos habían escuchado cuando la tocaba Luisa Elena Paesano, quien la había grabado en un disco y formaba parte de su repertorio habitual, una pieza que gusta mucho y los pianistas armaban su interpretación entre la partitura mal escrita y con el recuerdo de lo que habían escuchado.

Cuando hablamos de la intención del compositor tenemos un compromiso bastante complicado, porque el editor empieza a tener un papel importante. Por ejemplo, yo reescribí *El trancao* y lo que hice fue simple: eché para atrás una negra todo lo que estaba escrito y quedaba perfecto. Simplemente la señora uruguaya no entendió en dónde iban los bajos.

¿Hasta qué punto se puede modificar? ¿Deben ser modificaciones de ritmo, armonía, melodía? ¿Podría convertirse en un arreglo de la obra original? Son estas las grandes preguntas de la filología. ¿Hasta dónde llega la interpretación? ¿Cuál es el límite de la interpretación? ¿Existen límites en la interpretación, o estoy en libertad de hacer lo que yo quiera? En teoría —vamos a decirlo desde un punto de vista radical—, yo puedo hacer lo que quiera. El único límite que tengo son los derechos autorales y que me demanden por violar los derechos morales de un compositor. Por 'derechos morales' se entiende que yo no puedo tergiversar una obra. Pero eso solo funciona mientras el compositor está vivo, cuando vence el derecho de autor sobre una obra se hacen cosas como la *Quin-*

ta *Sinfonía* de Beethoven en versión salsa. Ni Beethoven, ni sus familiares, ni nadie puede decir nada, porque esa obra pertenece al dominio público. Ahora, nosotros estamos hablando de una edición que procura, hasta donde sea posible, tratar de comprender lo que quería decir el compositor, porque es eso en el fondo lo que el editor trata de descifrar, ¿qué quiere decir el compositor? ¿Qué es lo que quiere hacer con esa música?

Es la pregunta esencial de la filología: ¿hasta dónde yo puedo interpretar un texto? El editor tiene mucha libertad de interpretar un texto, porque, al fin y al cabo, lo que tiene que hacer es interpretar. El problema es que hay interpretaciones plausibles e interpretaciones que no son plausibles. Un ejemplo práctico de esto es Teresa Carreño.

En torno a la partitura de uso, antológica y *Urtext*

Teresa Carreño (1858–1917) escribió una cantidad de obras muy importantes para piano, y mucha de esa música fue publicada en vida de la compositora en París y Estados Unidos. Carreño escribió un cuarteto de cuerdas y una serenata para orquesta de cuerdas que nunca publicó. Esas obras están en su archivo en Nueva York. Unos colegas y yo decidimos publicar esa música,¹⁵ en particular nos concentramos en la *Serenata* para cuerdas porque era muy interesante. Lo primero que se hizo fue copiar lo que allí estaba. Una vez copiado nos percatamos de que no se podía tocar como estaba. ¿Por qué? Porque ella no ponía arcos y era inconsistente, no había coherencia. Esto es un problema, pero cualquiera podría decir: «eso hay que respetarlo, porque eso fue lo que escribió ella».

15 Teresa Carreño. *Serenade for Strings*. Juan Francisco Sans y Laura Pita (eds). (Virginia: Cayambis Music Press, 2017).

Yo creo que no. Lo que hay que respetar es la idea que ella quería. Ella quería que su obra sonase, y para eso el editor debe hacer lo posible para que los músicos de una orquesta lean con comodidad en los términos en que una orquesta lee, es decir, en dos ensayos. Una obra que requiera cinco ensayos es cara. Eso no funciona así en ninguna parte del mundo. Las orquestas leen las obras rápidamente porque no tienen tiempo y cuesta el alquiler de las partituras. Era así cuando Teresa Carreño escribió, y es así ahora. Una de las cosas interesantes fue que pudimos trabajar con la Orquesta Teresa Carreño, que tocó la obra y nos ayudaron a comprender cómo está escrita desde el punto de vista de las cuerdas. A partir de eso, el director de la orquesta, quien también era el violinista concertino, nos ayudó en la edición interpretativa, una edición de uso de la obra. No era una edición exacta de lo que estaba escrito.

Usualmente, se llama 'edición de uso' o 'edición interpretativa' a la mayoría de las partituras que como músicos nos encontramos en la vida: es decir, para leer y tocar la música. Las editoriales a veces ponen unas palabras sobre la obra del compositor, aunque la mayoría de las veces no ponen nada. En el caso de que un intérprete famoso sea el editor, probablemente le pone su propio arco, digitación o sugerencias de interpretación, y por eso se llama edición interpretativa o de uso. Esa edición, generalmente, no es lo mismo que una edición crítica, porque la edición crítica se diferencia de aquella porque tiene un aparato crítico, es decir, hay un trabajo que se vende junto con la edición que es la crítica a la edición. Se dice, por ejemplo: «aquí había una negra y el editor ha puesto una corchea. Aquí había una ligadura y el editor la eliminó. Aquí había un *piano* y el editor colocó un *mezzo piano*». Da cuenta de todos y cada uno de los cambios que se operaron en la edición.

En el caso de la edición interpretativa o la edición de uso, simplemente está la música. El instrumentista asume

que lo que dice ahí es verdad. Ocurre también cuando leemos un libro. La mayoría de los libros que leemos no son ediciones críticas, son ediciones de uso. Por ejemplo, si compramos *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y lo leemos, confiamos que lo que está allí fue escrito por el propio García Márquez, pero no tenemos ninguna garantía. Ahora, podemos hacer una edición genética o una edición crítica de *Cien años de soledad*, y que llegue a ser tan gruesa como el libro. En otras palabras, el resultado del trabajo filológico puede ser tan complejo como el libro mismo.¹⁶

No nos debemos olvidar que la música, en general, es un negocio como cualquier otro, como cocinar, como ser albañil o abogado. Es una actividad que requiere de tiempo, dinero, dedicación, tiene su mercado y está sometida a la ley de la oferta y la demanda. Dentro de esa economía, los agentes económicos son la edición, los conciertos, las salas de concierto, las grabaciones, los videoclips, todo lo que nosotros podamos pensar respecto de las prácticas musicales, y todo lo que está asociado a ellas. La edición es una de esas prácticas, y cuando el editor hace una edición de uso, quiere que llegue al intérprete común y corriente. Es muy raro cuando un pianista compra una sonata de Beethoven y está pendiente de quién es la edición.

Cuando el estudiante de piano va a una tienda de música —si es que todavía existe tal cosa—, puede tener ante sí dos ediciones de una de sonata de Beethoven, una cuesta veinte y otra diez. El estudiante compra la de diez porque no puede pagar la edición más cara. Pero cuando llega a tener un alto nivel de interpretación, descubre que la de veinte cuesta más, no porque sea la más bonita, sino porque el trabajo de edición le permitía interpretar y comprender mejor la obra.

16 Recuerdo la primera vez que leí *El Quijote de la Mancha*, fue con una famosa edición crítica de Ramón Menéndez Pidal. Interesante edición. Pero, el Quijote decía una palabra y había una nota. Entonces, uno iba a la nota y aclaraba cuál es el origen de la palabra, el contexto y cómo se usaba en el siglo XVI. Era el doble del tamaño del libro.

Es la realidad, y el mundo editorial se sostiene gracias a las ediciones de uso.

Hoy en día existe el engendro editorial del *urtext* que significa 'texto base' o 'texto fundamental' en alemán. Es una etiqueta que se comenzó a usar en las ediciones, fundamentalmente de la Universal de Viena. Por ejemplo, editores peculiares del siglo XIX editaban a Bach, le ponían matices, articulaciones, inventaban octavas y si parecía que faltaba una nota se la incorporaban. Eso cambió en el siglo XX, pues se empezó a respetar el texto a nivel de fetiche. Pasamos de un extremo al otro: en un lado los que consideraban que la partitura del compositor era intocable; del otro, los que intervenían a fondo la partitura. Las ediciones *urtext* deben respetar todo lo que dice el texto de un compositor. Pero, por ejemplo, el texto de Beethoven es irrespetable. Resulta imposible de hacer su música tal como la dejó en los manuscritos. Si partituras semejantes se ponen en una orquesta, nadie querrá tocar nada. Es imposible no intervenir el texto.

En muchas ocasiones, cuando se compara una versión editada con el *urtext* de una obra, nos damos cuenta de que las editoriales serias abusaron de su poder de intervención. En los *urtext* no hay ningún añadido editorial y la partitura es presentada como si los editores no hubiesen tocado nada. Pero eso no es cierto. El solo hecho de escoger una obra para editarla ya constituye una intervención. El editor empezó a perder, porque se supone que no hay editor en una edición *Urtext*. Pero resulta que sí hay edición, porque alguien se encarga de copiar esa música, de revisar, de ver que todo esté bien ¿Cómo es posible que digan que no hay editor? *Urtext* es una marca comercial, no es una verdad académica o científica, no existe tal cosa. Siempre hay una intervención editorial y no hay forma de impedirlo.

Hoy en día también se venden las ediciones facsímiles. Por ejemplo, de las obras de Bach se pueden comprar porque Bach y Mozart fueron compositores que escribían muy limpio, pero ellos eran excepciones. La mayor parte de los composi-

tores tienen tachones, problemas, inconsistencias, cosas que van y vienen. Eso es un problema serio, pero que hoy en día se respeta más que en los años sesenta.

Ahora bien, también surge la pregunta: ¿qué pasa con un compositor que ya tiene su obra copiada? Porque pareciera que allí no hay edición. Con mi equipo editorial trabajamos la obra de Gerardo Gerulewicz, un compositor actual que tiene una importante e interesante obra para piano. Hicimos la edición crítica de la obra a pesar de que todo estaba copiado.¹⁷ Hubo muchas observaciones que se hicieron, porque todo fue revisado con cuidado, entre otras cosas, sugerencias de reescritura. Cuando se le propone a un compositor la realización de la edición crítica de su obra es porque el proyecto es serio. Si todo está expresado con claridad por lo general el compositor dice: «tienes razón».

Los grandes hits de la música académica bajo la edición crítica

En la industria editorial también existen las ediciones antológicas en las cuales se pretende editar la obra completa de un autor. Son productos que quizás no le interesa a un gran público. Beethoven es un ejemplo que, supuestamente, le interesa a todo el mundo. Pero la obra más vendida de Beethoven es *Para Elisa*, y encontramos millones de ediciones de una obra que tan solo tiene cuatro páginas.

Para Elisa no es de Beethoven, es de un musicólogo que la armó. La obra no se conoció nunca en vida del compositor hasta que vino un musicólogo entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, y a partir de varios apuntes armó una obra que consta de tres partes y que no tienen lógica com-

17 Miguel Varela. "Edición autorizada de las obras para piano de Gerardo Gerulewicz" (Caracas: Universidad Central de Venezuela. Tesis de licenciatura en Artes, 2017).

positiva entre sí, pero, como es famosa, el público obvia la incongruencia de la composición.¹⁸ Esto es muy común en la historia de la música.

Se le atribuye a Beethoven porque la melodía es de él, además hay un acompañamiento *alla* Beethoven, y porque el resto de los bocetos son del compositor alemán. Pero el criterio de orden fue del musicólogo, la obra en sí misma es una creación a partir de apuntes de Beethoven. Es y no es Beethoven.

Cuando se hace una edición crítica, una de las cosas fundamentales que se hacen son la heurística y la ecdótica. La obra podrá estar perfectamente concluida, pero el problema está en la legitimidad de las fuentes que nos acerquemos. Por ejemplo, se puede hacer una edición crítica del *Requiem* de Mozart-Süssmayr, porque es una obra a tres manos: dos de Mozart y una de Süssmayr. No es crítica porque Süssmayr la haya terminado, el alumno de Mozart inventarió cosas con base en lo que ya conocía de su maestro. No podemos olvidar que Süssmayr hizo aportes personales. Cuando hablo de hacer la edición crítica del *Réquiem*, hago referencia a dilucidar qué pertenece a Süssmayr y qué a Mozart, si es que a alguien le puede interesar algo así.

Otro ejemplo es la edición crítica de *Turandot*, de Puccini-Alfano. Puccini murió antes de terminar *Turandot*; luego, Franco Alfano, un reconocido compositor de su época, terminó la ópera, aunque en las ediciones no aparece el nombre de Alfano. Cuando se hizo la primera función bajo la batuta de Arturo Toscanini y llegó a la parte que era de Alfano, Toscanini paró la función y dijo: «¡hasta aquí llegó el maestro!», y no siguió dirigiendo. Es desde luego una actitud infantil, la historia de la música no funciona así. Lo común es que haya imbricaciones entre compositores, arreglistas, editores. Es lo común y no la excepción.

18 Esto ya se sabía, pero ha sido en estudios recientes de Luca Chiantore en donde se termina de dilucidar el problema, busca los manuscritos y se da cuenta de que definitivamente *Para Elisa* 'no es' de Beethoven. En Luca Chiantore. *Beethoven al piano: improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos* (Bilbao: Nortésur, 2010).

El *Mesías* de Händel que nosotros escuchamos hoy en día fue hecho por Mozart, quien reorquestó el oratorio. ¿Por qué? Porque el *Mesías* estaba escrito para una orquesta de mediados del siglo XVIII que ya no existía para la época de Mozart. Se incorporaron al orgánico instrumental timpani, trompetas y clarinetes. Además, los primeros conciertos de Mozart no son de Mozart, son de Johann Christian Bach. Sonatas a las que Mozart les escribió una base orquestal y dejó la sonata de Bach superpuesta para que fuera sonando. He ahí los primeros conciertos de Mozart. Como se aprecia, es práctica común en la historia de la música, no es una excepción. No hay problema cuando se le comenta esto a un oyente común y se asombra; es grave cuando se asombran músicos profesionales que deberían saber que esto es así.

En definitiva, la edición crítica no es cuando alguien completa o reinventa, sino cuando se buscan las fuentes — apógrafos y autógrafos— y se hace la ecdótica. Se hace el ejercicio de dilucidar cuál de esas fuentes consideraremos más legítimas y válidas. Hay que saber el porqué, no se usan fuentes por placer, facilidad o gusto, hay que tener experticia, y los conocimientos históricos y estilísticos son fundamentales.

Preguntas incómodas

Hay una serie de preguntas incómodas, sobre todo cuando se les hace a los compositores vivos cuestionamientos que no les gustan. He dejado claro que el editor es un intérprete, que el ejecutante es otro intérprete, y que el público también lo es. ¿Cómo vamos a creer entonces que un intérprete puede respetar las intenciones del compositor cuando está interpretando? ¿Cómo creer cuando está haciendo una interpretación de otras interpretaciones? El término ‘interpretación’ tiene unas connotaciones interesantes y que no son necesariamente negati-

vas. De hecho, Igor Stravinski odiaba la interpretación, pedía que se tocara exactamente lo que escribió en sus partituras.

Primera pregunta: los compositores ¿tienen 'intenciones' cuando escriben música? Todos van a decir que sí. Pero, cuando el compositor escribe ¿todos podemos reconocer las intenciones del compositor en el texto? Las intenciones son contradictorias entre sí, y un compositor puede contradecirse. Vimos en el ejemplo de Ramón Delgado Palacios que escribió dos veces lo mismo y de manera distinta. Un compositor que se autocontradice.

Segunda pregunta: ¿tiene el autor control sobre todas sus intenciones, o manifiesta 'intenciones involuntarias'? Hay compositores que creen que han escrito de tal manera que pueden establecer comunicación directa entre él y el lector. Pero todos los estudios de la comunicación dicen que lo común es que aparezcan malentendidos. Si eso es así con el lenguaje, con la música es más complejo. Es decir, cuando escuchamos una música es probable que la malentendamos, que el intérprete la presente de una manera muy diferente a como el compositor quiso que la comprendiéramos.

Una intención implica un acto de voluntad, es decir, el compositor quiere que se escuche algo de determinada manera. La experiencia ha demostrado que muchas veces los compositores no saben lo que quieren, son ambiguos, tienen dudas, son indecisos, inconsistentes e incoherentes con lo que escriben. Cuando el compositor ya no vive, no se le puede preguntar nada. Pero a los que viven, sí. Confrontados a algo que suponemos claramente constituye la intención de un autor, toco su partitura y digo: «este compositor tiene aquí determinada intención». Pero cuando le consulto me dice que lo estoy tocando mal, no lo reconoce como tal, pero tampoco sabe qué decir o qué hacer al respecto.

La edición crítica no es exclusiva de obras del pasado. También se puede aplicar a compositores actuales. Hace mu-

chos años me dediqué con entusiasmo a interpretar música de compositores de vanguardia, sobre todo de compositores latinoamericanos. También como parte del trabajo, les encargaba obras, por ejemplo, para un dúo de contrabajo y piano que tenía con un amigo virtuoso. Un compositor nos escribió una obra maravillosa, complicada, difícil, pero maravillosa. La obra la trabajamos con el compositor, e hicimos tres sesiones intensas de trabajo con él donde nos dio algunos *tips* de interpretación. El estreno quedó extraordinario (cosa rara), y el compositor se fue satisfecho. Incluso la grabamos a la semana siguiente del estreno, porque el compositor quería enviarla a un concurso de interpretación de música de vanguardia, que ganamos. Se grabó y quedó algo así como 'la' versión.

¿Qué pasó luego? Nos gustó tanto la obra que la empezamos a tocar una y otra vez en cuanto teníamos oportunidad. La obra impresionaba y gustaba mucho. Y, por supuesto, en la medida en que el intérprete se familiariza con la obra, la interpretación se hace cada vez más intensa, más interesante. Como ejecutantes, vamos profundizando en la obra y comenzamos a comprender muchas cosas que están escritas y que usualmente no se comprenden al principio. Eso es natural. Después de un tiempo, el compositor organizó un concierto, y nos invita a Estados Unidos a tocar un recital en la universidad donde él estaba. Habíamos tocado en la primera parte su obra, que nos salió como nunca, y en el intermedio del recital se aparece furioso en los camerinos gritando: «¡Ustedes han destruido mi obra!». Al contrabajista y a mí hasta ahora nos había parecido la mejor interpretación de todas las que habíamos hecho, y al público le encantó aquella interpretación..., pero no al compositor.

¿Qué ocurrió? Nosotros no cambiamos ni una sola nota, ni una sola dinámica, el fraseo y la articulación era lo que él había escrito. Pero la interpretación era la nuestra, no la del compositor. Cuando la obra sale de las manos del compositor, son los intérpretes los dueños de ella, no el compositor. Son

problemas que se van sumando, y es sorprendente cuando editores y ejecutantes interpretan la intención del compositor de una manera que a este le parece rara o rebuscada.

Los compositores venezolanos bajo la edición crítica: *Chants* de Alfredo del Mónaco

A nivel editorial me pasó un caso interesante. Cuando Alfredo del Mónaco (1938–2015) cumplía sesenta años, yo estaba al frente de la Fundación Vicente Emilio Sojo y le ofrecí editar algunas de sus obras. Él nos hizo llegar dos: *Chants* para flauta sola y *Lyrice* para oboe solo.¹⁹

Como muchos compositores de vanguardia, él escribía a mano alzada, en un escritorio de arquitecto. Tenía una preciosa caligrafía musical. Él consideraba que no era necesario copiar en Finale, y que tan solo con tomar una buena foto se podría sacar una edición facsimilar de allí. Del Mónaco no quería que la obra se copiara, pero yo le propuse que me dejara copiar la obra, y que, si no le gustaba la propuesta editorial, se publicaba su versión en facsímil. Cuando le mostré el trabajo de copia y edición le pareció fenomenal.

En *Chants* hay un pasaje que tenía sobre las notas las figuras de circulitos; cuando le pregunto al compositor de qué se trataba eso, me responde que eran armónicos. Yo le dije que eso no funciona en ese registro, porque el armónico que la flauta puede hacer es a partir del tercer armónico del do (sol), y él había escrito el armónico a partir de do (los segundos armónicos se consideran ‘naturales’ en la flauta). Me insiste en que lo deje allí. Cuando uno trabaja con un autor vivo que dice ‘déjalo así’, yo copio la música, se la hago revisar, le hago mis observaciones y le digo que, si está conforme firme

19 Nota del editor: publicadas primero por la Fundación Vicente Emilio Sojo y luego por Cayambis Music Press. En: Alfredo del Mónaco. *Lyrice* (Virginia: Cayambis Music Press, 2017); *Chants* (Virginia: Cayambis Music Press, 2017).

detrás y diga: «yo, (nombre del compositor), estoy de acuerdo con lo que está aquí y no tengo ninguna objeción. A los xx días del mes de xxxxx..., etc.».

Apenas se publica la obra, la obsequiamos a muchas personas, y una de ellas fue al flautista Luis Julio Toro, a quien está dedicada. Lo primero que le dice Luis Julio Toro al compositor fue: «¿estos ceritos que están aquí, qué significan?». «Esos son armónicos», responde el compositor. «Pero los armónicos son a partir de aquí», indica Toro. Entonces Del Mónaco me llama y me dice: «cometiste un error», y yo le digo, «no, Alfredo, lo cometiste tú. Está aprobado y firmado por ti detrás de la partitura».

Esto es el mundo de la edición. Parece fácil, pero no lo es. El editor está en constante tensión con el compositor. El editor debe saber tanto como el compositor, ha de ser un especialista al mismo nivel que el compositor. De hecho, ha de saber más del compositor que el propio compositor, para arreglar y enmendar cuanto pueda. Esto no es solo con música antigua del siglo XVI, también con la música actual.

¿Cómo saber que lo que editamos en una partitura es lo que quería el compositor? ¿Es acaso posible? No lo podemos saber realmente. Incluso, si el compositor dice lo que quiere, ¿es eso realmente lo que quiere? Muchas veces el compositor pide algo para lo cual no tiene palabras. Entonces, el grado de claridad de lo que dice un texto —y, por supuesto, un texto musical— no siempre es contundente, ni deseable.

Por otro lado, un texto unívoco generaría algo imposible: mataría la interpretación. De modo que tampoco es el ideal, como creía Stravinski que un texto dice exactamente lo que quiere el creador. El propio Stravinski no interpretaba su música como estaba escrita. De hecho, él hacía muchas versiones de su propia obra, a veces contradictorias. Era algo lo que decía, pero lo que hacía no.

La intención es, por lo tanto, un atributo que otorga el intérprete al autor. Las intenciones son complicadas y difíciles de

establecer. Por eso Roland Barthes en los años setenta publicó *La muerte del autor*.²⁰ El sentido de un texto no lo da el autor, lo da el intérprete. Tan es así que existe la Biblia, que es la Palabra de Dios, pero cada quien la entiende como quiere. Unos establecen relaciones y a partir de la Biblia hacen la guerra, otros justifican su punto de vista, otros fundan sectas paralelas, otros hacen dinero. Cada quien usa la Biblia para lo que quiere.

Gonzalo Castellanos Yumar y su *Opera Omnia* para piano

Otro caso es Gonzalo Castellano Yumar.²¹ Cuando comenzamos a editar su obra para piano descubrimos que en las grabaciones no tocaban lo que indicaban los manuscritos; se tocaba algo parecido, pero no idéntico (ejemplo musical 13). ¿Cómo un editor le dice al compositor más importante que su esposa, Beatriz Giliberti, —pianista que grabó la obra— está tocando mal su composición? Es una situación incómoda, pero es la labor del editor. Le preguntamos qué quería que se escuchara: si lo que él había reflejado en el manuscrito o, por el contrario, lo que los intérpretes habían fijado, incluyendo a su esposa. Al final admitió que solo quería escuchar la versión de las grabaciones, pero que había escrito otra cosa. Él mismo dijo: «me aplazaron en solfeo». Él era un hombre de buen humor.²²

20 Roland Barthes. "La muerte de un autor". En *El placer del texto* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1993).

21 Gonzalo Castellanos Yumar (1926–2020) fue uno de los compositores y directores más respetados del siglo XX en Venezuela. Estudió en Caracas con Vicente Emilio Sojo y en París con Oliver Messiaen. Estudió dirección de orquesta con Sergiu Celibidache, y a partir de su regreso a Caracas fue director titular de la Orquesta Sinfónica Venezuela durante doce años.

22 Cfr. Mariantonia Palacios (ed.) *Gonzalo Castellanos Yumar. Opera omnia para piano* (Caracas: Fondo editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2019).

Estamos hablando de un compositor magnífico, preparado al más alto nivel, pero que no pudo escribir bien un pasaje, o quizás se acostumbró a escucharlo como lo tocaba su esposa. Su última voluntad fue la segunda versión, no la que él escribió. Si al momento de interpretar hubiéramos sido fieles al manuscrito, no hubiéramos sido fiel a su última voluntad.

Versión en la fuente



Versión editada y publicada



Ejemplo musical 13. *Estro* de Gonzalo Castellanos Yumar.
Copia de la fuente y comparación con la versión editada y publicada (c. 14-15).²³

¿Podemos acaso conocer toda la dimensión de un autor? Hay que diferenciar entre los compositores vivos y los ausentes, muertos. A los vivos les podemos preguntar qué es lo que querían. Otra cosa es que lo sepan o lo puedan responder. Como ya vimos, a veces no lo saben. Escribieron una cosa, pero quieren otra, y es deber del editor enmendar y arreglar. Es lo normal en la edición, no es excepcional. Pero con los ausentes no hay posibilidad de nada. Aquí ocurre lo que señala Grier: el editor debe ponerse los zapatos del compositor al momento de editar. Es tan autor como el compositor, autor de la edición.²⁴

²³ Fuente: *Ibíd.*

²⁴ Grier, *La edición crítica de la música*.

El editor asume coautoría de la obra porque de alguna manera tiene que dar cuenta de lo que ha hecho. No puede cambiar notas porque le da la gana. Si cambia algo es porque tiene poderosas razones para hacerlo, no es cuestión de gusto, porque solo le podemos preguntar al texto que dejó el compositor. Sí le podemos preguntar al contexto, porque a veces los compositores dejan escritos, comentan en alguna carta o artículo de prensa, en una crítica o en una entrevista, dijeron algo sobre la obra y, a pesar de que fallecieron, el editor puede terminar de hacer el trabajo.

Antonio Estévez y las *Diecisiete piezas infantiles para piano*

Otro caso —parecido a lo que hizo Süßmayr con el *Réquiem* de Mozart— es el de Antonio Estévez, quien escribió las *Diecisiete piezas infantiles para piano*, una obra hermosa y con una bonita edición. El ciclo fue compuesto en 1956, y obtuvo el Premio Nacional de Música Instrumental en 1957. Como muchos otros pianistas venezolanos, toqué esa obra, que siempre me pareció maravillosa. Estévez no era pianista, fue oboísta y, sin embargo, estaba bien escrita para piano, pero con un indudable aire orquestal. Los pianistas no leemos nunca lo que dice antes de la partitura, vamos directo a la música. Pero, si revisamos la primera página de esa edición, nos encontramos que dice:

Aunque por ahora estas piezas siguen siendo para piano, el maestro Estévez ya ha concebido el proyecto de convertirlas en una ambiciosa obra para orquesta y narradora: de tal manera, sus oyentes y los niños lograrían ingresar a ellas en una forma muy distinta.²⁵

²⁵ Las palabras pertenecen a la introducción que escribió José Balza. En: Antonio Estévez. *17 piezas infantiles para piano* (Caracas: P. Antolín C., 1982).

Después de estudiar composición, me gustó la idea de hacer esa orquestación, porque el maestro murió y no la hizo. Hice la orquestación —que ha sido tocada muchas veces— pero eso no es una edición crítica, es un acto de recreación. Yo asumí el papel del compositor, estudié partituras de Estévez, su estilo de orquestación e hice una aproximación de la obra para orquesta sinfónica. Los textos no siempre nos ofrecen respuestas, y en muchas ocasiones hay que buscarlas fuera del texto.

Juan Bautista Plaza: entre el compositor y el director

Junto con otros colaboradores,²⁶ hice la edición de la obra completa para orquesta de Juan Bautista Plaza, importante compositor de la primera mitad del siglo XX, uno de los pioneros del nacionalismo musical, que tiene una interesante obra para orquesta, y que estaba en manuscritos, como se aprecia en el ejemplo musical 14.



Ejemplo musical 14. Detalle del manuscrito de *Campanas de Pascua* de Juan Bautista Plaza.²⁷

²⁶ Catherine Cohen, Claudia Aponte, Miguel Astor y Vladimir Prado.

²⁷ Fuente: Archivo Fundación Juan Bautista Plaza.

La obra es *Campanas de Pascua*, y el día del estreno, el director fue el propio compositor. En el ejemplo musical 14 se aprecia la partitura manuscrita del compositor Juan Bautista Plaza, pero con anotaciones que escribió el director Juan Bautista Plaza, que son diferentes *personae*, diferentes actantes. El creador está actuando como director-intérprete, no como compositor. Indicó *forte* para toda la orquesta, pero en la partitura eso no está. Coloca unos reguladores que no sabemos si son para toda la orquesta o tan solo para la cuerda. Hay tachaduras que no sabemos si las hizo antes, durante o después de dirigir. Tan solo la primera página está llena de problemas editoriales en donde lo notorio es que se debe distinguir entre el Juan Bautista Plaza compositor y el director. El editor se enfrenta a un gran problema: ¿qué hacer con esto? ¿Incorporar las indicaciones del Juan Bautista Plaza director, que quizás solo funcionaron en el estreno y con la orquesta que él tenía delante, pero con otra orquesta puede ser que no funcionen? ¿Las asumo como del compositor? ¿O hago una contribución como editor basado en las decisiones del Juan Bautista Plaza director?

Toda la obra tiene este tipo de problemas. Es complicado, y el trabajo implica quitar notas y poner notas. Es decir, unas decisiones que solamente pueden ser tomadas por una persona que determine lo que el compositor quería hacer. Juan Bautista Plaza ya no está, yo no lo conocí, y tampoco dejó rastro escrito sobre esta obra más allá de la partitura. Lo más que puedo hacer es tratar de comprender la composición dentro de su contexto, y arreglarla de acuerdo a mi criterio.

No recuerdo cuáles fueron las decisiones que tomé como editor porque no hice una edición crítica, yo preparé una edición de uso. Generalmente, en las ediciones de uso se incorporan elementos interpretativos que no están contemplados en muchas partituras de los compositores latinoamericanos. Por lo general, los compositores descuidan los detalles.

El editor se enfrenta al dilema permanente de incorporar o no elementos que obvió el compositor. Con *Campanas de*

Pascua actué como intérprete en esa ocasión. A lo mejor en este momento haría otra cosa. Como dice James Grier, una edición no es 'la' edición. Una edición es un acercamiento a la obra, como cualquier otro acercamiento. Hay tantos acercamientos como ediciones. Decir que una edición es definitiva de algo es una pretensión y está lejos de la verdad. Nadie puede pretender que ha editado la última versión, porque si el compositor no estaba claro en su última versión, pues nosotros menos. Una pretensión no tolerable.

Decisiones a partir del contexto: una misa de José Ángel Montero

En una ocasión nos encontramos con dos versiones de una misa de José Ángel Montero (1832-1881). En una versión la misa estaba en la menor y en la otra en si menor. No es pequeña la diferencia: un tono hacia arriba. Cuando se cambia de tono, el coro sube también, y esto crea un problema porque puede ser muy agudo, en especial para la soprano.

En esta misa nos ocurrió algo interesante. Muchas obras no tienen una partitura, lo que tienen son partes. Entonces, en una de las versiones había una parte de fagote y otra de trombón, y las dos hacían exactamente lo mismo. Aquí empieza el problema de la interpretación no solo de la partitura, sino del contexto.

¿Qué ocurrió? Pareciera que Montero en algún momento escribió la obra con fagote, y cuando la fue a dirigir, no había fagote, sino trombón. Entonces escribió una parte de trombón y quitó el fagote (o al revés). En el proceso de edición no se puede poner el fagote y el trombón a la vez, porque sonaría una duplicación horrible y hastiante. ¿Dos instrumentos de esa fortaleza en permanente duplicación? No es normal. La única forma de resolver fue tomar una decisión que no estaba en el texto. El texto solo nos indicaba que hay un trombón y un fagote, más nada. No nos dice

si es uno u otro: es solo una interpretación que hicimos a partir de nuestra experticia y conocimiento.

No sabemos si siempre es válida una respuesta que da un compositor con respecto a una duda que surge frente a lo que escribió. Es decir, si un editor o un intérprete debe preguntarle a un autor: «¿es esto exactamente lo que quiere?», significa que lo que está escrito no dice todo. Pero, también ocurre que si el compositor responde: «sí, eso es lo que quiero. Así, tal cual», se genera otro problema: ¿Por qué surgió la duda? ¿Por qué yo estoy dudando de lo que el compositor quiere? Significa que hay elementos que no están claros, y si no me convence la respuesta, ¿será que el compositor no sabe lo que quiere? Un compositor sensato reconoce que no puede controlarlo todo. Además, está consciente de que un instrumentista puede aportar mucho a su obra.

Autoetnografía de un editor: *Canto aborígen*

Yo escribí una obra para flauta y arpa que se llama *Canto aborígen*. Se la entregué a los intérpretes que me la encargaron,²⁸ a quienes se la dediqué. Al flautista le pareció que cierto pasaje era incómodo de tocar, y como yo no soy flautista transversal, le dije que lo tocara como él lo prefiriera, y así la grabó.²⁹ Luego yo la toqué y la grabé en una versión para flauta y piano con otro intérprete, quien jamás me dijo nada respecto de ese pasaje, y la tocó tal como yo lo había escrito inicialmente. No le dije nada.³⁰

Muchas veces, el editor se enfrenta a limitaciones de lo que un instrumentista pueda hacer y otros no. A la hora de editar, es importante comprender la relación conflictiva entre intérpretes, compositores, editores, etc. Hay ocasio-

28 Luis Julio Toro (flauta) y Marisela González (arpa).

29 Marisela González. *Canto aborígen* (Caracas: Equinoccio, 1996, CD).

30 Omar Acosta y Juan Francisco Sans. *La revuelta* (Caracas: Intersonido, 1997, CD).

nes en que la idea del compositor no está clara ni para él mismo, quizás por eso no se entiende, puede ser esa la opción, y esto no hay que descartarlo. En otras ocasiones pudo estar claro y no lo escribió correctamente. También ahí hay un problema, porque la escritura es un problema en sí mismo. A veces al compositor se le ocurre una idea brillante, otra cosa es que la pueda escribir bien.

Cuando el compositor está muerto no hay posibilidad de preguntar, la alternativa es pensar si eso es lo que él habría querido decir, y tomar una decisión. Porque el otro problema del editor y de los intérpretes es la toma de decisiones. Al lector común y corriente no le interesan los avatares de la edición. Si queremos ver una película, quizás no nos interese cómo la filmaron. Igual sucede con la música. Si un músico compra una partitura, su interés será tocarla, y querrá tener la garantía psicológica de que lo que está escrito es lo correcto. El compositor busca la certeza de la escritura para dársela al intérprete, aunque a veces no funcione.

Por ejemplo, en una obra para orquesta, el editor no debe poner las dudas ahí, debe presentar cosas ciertas. El músico de orquesta necesita claridad absoluta en su parte. El editor decide y asume las consecuencias. Pero el intérprete no tiene tiempo para decidir, está para tocar. Al músico dedicado a la vida profesional de concierto no le pagan para interpretar el manuscrito, le pagan para tocar las notas. Esta seguridad psicológica que se necesita en la edición deriva de la autoridad del editor.

El acto de interpretar implica forzosamente una negociación con el texto y con el autor. Por eso, es importante que se entienda que un editor es también un autor. El sentido de un texto no está en el texto mismo, ni en las intenciones del autor, ni en la interpretación, está en la negociación, en la interacción entre intérprete, texto y autor; comprender esto es fundamental, y requiere conocimiento y compromiso del editor con el texto que está leyendo.

Sonatas de Alta Gracia El caso de Juan Vicente Lecuna

Otro caso que vale la pena destacar es el del compositor venezolano Juan Vicente Lecuna (1899–1954). Él escribió una obra titulada *La zamacueca*, que alude a un géneroailable de origen chileno-peruano. Suponemos que escribió la obra inspirado en algo, pero nunca se ha encontrado la melodía.

La zamacueca en sí misma termina, y no sigue. Pero, evidentemente ese no era el final. Había unas letras mayúsculas extrañas, una A, una B, una C. A los editores³¹ nos dio la impresión de que el compositor hizo una obra por módulos, y el final estaba en el medio. Eso significaba que se podía interpretar como una obra que va *da capo* y termina en el medio con un final que no estaba escrito, pero que se infería. En este caso, el editor hace un acto de inferencia para rescatar la obra. Teníamos dos opciones: no edito la obra y digo «la obra está incompleta», o la edito y busco una solución para que el intérprete no vea una obra incompleta, sino que la pueda tocar y terminar de manera satisfactoria. La obra funciona magníficamente con esa solución, pero fue una decisión editorial. El autor ahí no dijo nada al respecto. No sabemos qué quería, es el texto el que nos ilumina sobre qué se puede hacer.

Lo mismo sucedió con otra obra de Lecuna, *Sin título*. Fue difícil de editar porque, a pesar de estar terminada, la obra tiene tantas tachaduras que parece que el compositor nunca tomó una decisión final. La obra era fundamental en el corpus, porque mostraba un avance significativo del lenguaje de Juan Vicente Lecuna como compositor nacionalista de comienzos de siglo. Viajó mucho, y murió relativamente joven. No tuvo tiempo de desarrollar una obra interesante, pero en esta sin título del compositor apunta hacia un lenguaje que ningún creador venezolano de su época estaba haciendo. Había que editarla y tomar las decisiones editoriales del caso.

³¹ Eduardo Lecuna y Oswaldo Briceño; Juan Francisco Sans, curador de la colección.

¿Por qué había que reconstruir esta obra? Porque nos muestra hacia dónde iba Lecuna. Si hubiese vivido un poco más, quizás hubiera sido el compositor de vanguardia en una época en que no había vanguardia en Venezuela. Cuando todos los demás estaban componiendo fugas y cantatas criollas, o joropos y merengues sinfónicos, Lecuna estaba en un lenguaje complicado, atonal e interesante.

También de Lecuna tenemos un ejemplo que es común en otros compositores. Su obra más famosa son las *Sonatas de Alta Gracia* para piano. Son cinco sonatas que fueron editadas póstumamente en los años sesenta por la Universidad Central de Venezuela.³² Las obras son sonatas al estilo Scarlatti: cortas, de un solo movimiento, y al estilo del clavecín. Cuando nosotros accedimos al manuscrito del compositor, por ningún lado decía *Sonatas de Alta Gracia*. Lo único que vimos fue que algunas de las sonatas estaban fechadas en Alta Gracia en el año 1942.

Alta Gracia es una ciudad de Argentina, y Juan Vicente Lecuna había sido encargado por el gobierno venezolano para estudiar la educación musical en América Latina, conocer e informar sobre los procesos de los demás países. La intención era tener un estado del arte y saber cuán lejos o cuán cerca estábamos los venezolanos con respecto al resto de América Latina. Pero, ¿por qué Alta Gracia? ¿Por qué no Buenos Aires? En Alta Gracia vivía Manuel de Falla (1876–1946), exilado de la Guerra Civil Española, y recaló en Alta Gracia, en donde murió. Las sonatas estaban dedicadas a Falla. Juan Vicente Lecuna visitó allí a don Manuel, y estuvo nueve meses en Alta Gracia. Suponemos que tertuliaba con De Falla y que quizás tocaron cosas juntos. Yo le pregunté a la viuda Carmen Carolina Torres de Lecuna —cuando todavía vivía— por qué se llamaban *Sonatas de Alta Gracia*, si ese título general no aparecía en el manuscrito. Ella me respondió: «yo le puse así. Las reuní de esa forma porque él las tenía sueltas y ni siquiera estaban enumeradas. Yo las ordené, las mandé a copiar y las

³² Juan Vicente Lecuna. *Sonatas de Alta Gracia* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1967).

mandé a la Universidad con ese nombre». La viuda inventando el nombre de la obra de su finado esposo decidió el futuro de la obra.³³

Juan Vicente Lecuna nunca pensó en una obra de cinco movimientos que se llamara *Sonatas de Alta Gracia*, eso lo inventó su viuda. En este sentido, las *Sonatas de Alta Gracia* son obra de Carmen Carolina Torres de Lecuna. Fíjense el poder que tiene un editor. Ella quiso rendirle un homenaje a la música que componía su marido, y la mandó a copiar, tomó decisiones editoriales, porque manipuló la música de otra persona. Aquí se destaca la importancia de la labor del editor. El editor puede marcar para siempre una obra, como fue en este caso.

La autoridad del compositor —y hablamos de autoridad, porque es el autor— se contrapone a la autoridad del intérprete. En un neologismo espantoso, yo lo llamo: 'interpretaridad'. El intérprete es un autor, el editor es un autor, también como autor de la edición. Esto cuesta entenderlo, porque se ha acentuado la idea de que solo el compositor es autor. Pero ya vemos que eso no es una verdad absoluta. El editor es un autor y, de hecho, tiene derechos de autor reconocidos por las leyes en todas partes del mundo. El editor es quien detenta los derechos de una edición determinada. Es decir, si alguien hace una edición de Mozart que ya es de dominio público, no todo el mundo puede usar esa edición libremente, tiene que pedir permiso al autor de la edición y pagar derechos por la edición. Esto se entiende en todas partes menos en América Latina. El editor es un autor, el autor de la edición. La interpretación es un constructo que difiere, obviamente, de intérprete a intérprete.

Por último, está la intención del autor. Muchos autores no tienen clara su intención o tienen intenciones contradictorias, ya lo hemos dicho. Por ejemplo, Lecuna no tenía la idea de hacer un ciclo de sonatas, eso lo inventó su editora. Si

³³ La obra se reeditó luego en Oswaldo Briceño y Eduardo Lecuna (editores). *Juan Vicente Lecuna: obras completas para piano* (Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000).

tenemos varias fuentes de una misma obra, nos percatamos de las diferentes formas de enfocar el problema.

De las consecuencias del título de una obra

Los manuscritos de Beethoven se estudian como modelo del problema de la edición. Editar a Beethoven es tan famoso que hay una película que se llama *Editando a Beethoven*.³⁴ En el drama de ficción ponen a una copista que enmienda el trabajo de Beethoven, quien en un principio estaba molesto, pero que al final entiende que la copista sabe lo que hace. El compositor alemán termina por aceptar todas las enmiendas que se le hacen. Es ficción, pero se sabe que Beethoven tuvo una relación tortuosa con sus editores, al punto de que después quiso hacer una edición de su *Opera Omnia* bajo su propio cuidado, cosa que hubiera sido imposible en vida de él, porque no estaba de acuerdo con decisiones que tomaron muchos editores, pero ya estaban tomadas, y así quedaron para la historia de la música.

También nos encontramos con compositores pragmáticos y que hacen circular sus textos musicales en contextos diferentes, contrapuestos incluso a lo que suponemos eran sus 'intenciones'. Un caso famoso es el ballet con orquesta *Petrushka* de Stravinski. El propio compositor descubre que la parte de piano del ballet es buena, y escribe una versión para piano solo. De allí genera una 'sonata' que le dedica a Arthur Rubinstein. Luego, hace una edición para piano a cuatro manos del ballet que Stravinski llama *edución*: una obra derivada de otra. Ni en el segundo, ni en el tercer caso, el compositor ha pretendido que se baile esa música, la idea es que se toquen en concierto. El mismo Stravinski hace circular su obra en diversos contextos y formatos. No

³⁴ *Copying Beethoven* (Estados Unidos y Alemania: Metro-Goldwyn-Mayer, 2006. 104 min.).

olvidemos la película *Fantasia* (1940)³⁵ de Walt Disney, donde *La consagración de la primavera* cinematográfica no tiene nada que ver con el libreto del compositor ruso. Stravinski nunca protestó porque cobraba las regalías.

Los intérpretes suelen descubrir intenciones ocultas o no explícitas en las obras de los compositores y, también, le suelen adjudicar significados a cosas que el compositor pudo no haber querido decir. El público también le atribuye todas estas cosas, por ejemplo, que la sonata *Claro de Luna* refleja la luna, que si una sinfonía es heroica, patética o fantástica. Todos esos adjetivos son de carácter narrativo, y en muchos casos son decisiones editoriales. Los compositores no pensaron esos nombres y fueron los editores los que le dieron vida.

Un caso ejemplar es el del compositor polaco Krzysztof Penderecki (1933–2020). La obra *Treno para las víctimas de Hiroshima* (1960) se llamaba originalmente *Estudio para cincuenta y dos instrumentos*. El editor le sugirió un nombre más impactante. Lo gracioso no es el nombre que le puso el editor, sino que todo el mundo empezó a oír lo que Penderecki nunca pretendió que sonara: sirenas, explosiones atómicas, niños llorando. Toda la tragedia que la gente oye cuando escucha el treno no tiene nada que ver con las intenciones del autor.

En Venezuela tenemos el caso del compositor que examinamos antes: Gonzalo Castellanos. Él escribió una obra cuyos movimientos eran un preludio y una fuga. El título definitivo que él le dio fue *Preludio y fuga para orquesta*. En aquel entonces, como era estudiante de Vicente Emilio Sojo, este le dijo: «No le pongas ese nombre porque hay millones de preludios y fugas. Se llamará *Antelación e imitación fugaz*». Así pasó a la posteridad la obra. Si analizamos el nombre de Sojo es el mismo que quería Castellanos, pero

35 *Fantasia* (Estados Unidos: Walt Disney, 1940. 125 min.).

con otras palabras. Los títulos son importantes en una edición porque pueden determinar el futuro de una obra.

Los límites de la interpretación

¿Dónde están los límites de la interpretación? Hay una clara diferencia —y esto ocurre en el lenguaje ordinario— entre lo que se dijo, entre lo que se quiso decir y entre lo que se entendió. Una cosa es lo que el emisor de un mensaje quiere decir, otra cosa es lo que queda de ese mensaje registrado en cualquier soporte. Ahí está el texto, pero es muy diferente lo que se entiende. Si leemos ese texto, el mensaje llega diferido en el espacio y el tiempo. De esta forma nos llega el mensaje de Homero o de Sócrates. Es probable que se necesite comprender muy bien el contexto para entender lo que esas personas querían decir. Si esto pasa con el lenguaje ordinario, ¿cómo será con la música? Es lo mismo. Una cosa es lo que el compositor quiso decir, otra cosa es lo que dijo, y otra cosa lo que se entiende. Como funciona para el lenguaje ordinario también funciona para la música, esto lo debe entender el editor.

La relación entre autores, textos e intérpretes es dialéctica y complicada, no es sencilla y eso lo debe tomar en cuenta el editor. Umberto Eco llama a esto de tres formas: 1. la *intentio lectoris*: cuando el lector lee un texto tiene también una intención, y eso es lo que nosotros no terminamos de entender. Cuando Roland Barthes habla de ‘la muerte del autor’, lo que está diciendo es que muere el autor y nace el lector. Los lectores tienen intenciones, leer no es un acto pasivo. 2. La *intentio auctoris*: la intención del autor, que pareciera ser la única que importa, pero creo que hemos visto a lo largo de este texto que no es así, ni nunca ha sido así. Y 3. La *intentio operis*: los textos también tienen intenciones, y pueden tener intenciones que el autor no pensó, y que el lector descubre en ellos. O que el propio autor descubre después.

Los compositores deben estar conscientes de que pueden escribir algo que quizás se interprete de otra forma, les guste o no. Una cosa es el que crea el mensaje, otra el que lo recibe, y otra es el mensaje en sí mismo. Son tres instancias que no podemos dejar de considerar.

Una palabra o una música pueden tener miles de sentidos. Y si es así, tanto sentidos como intérpretes hay. Cuando un intérprete toca para un millón de personas, habrá un millón de interpretaciones. Pero, el problema es que eso no conduce a la conclusión de que no importa lo que yo interprete. Nos importa, porque la única interpretación válida no es aquella que apunta a encontrar la intención original del autor. Esta intención puede no estar clara y no es la única válida; también hay otras intenciones posibles. El intérprete no es el único que le da sentido al texto.

Tampoco es exclusivamente válido el texto en sí mismo, independiente del autor o del lector, como pensaba la musicología más tradicional con respecto a la partitura. A partir de esto, tenemos el derecho a decir que un mensaje puede significar cualquier cosa. De hecho, puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que serían ridículo sugerir. Esto es lo que nosotros llamamos los sentidos plausibles, un sentido que es sensato. Tomemos por ejemplo el *Concierto para arpa* Op. 25 de Alberto Ginastera.³⁶ Alberto Ginastera escribió la obra por encargo de la arpista de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia Edna Phillips (1907-2003), quien previamente le había encargado a Heitor Villa-Lobos el *Concierto para arpa y orquesta en la menor*. El concierto de Ginastera no lo estrenó esta arpista, porque tuvo problemas y cayó en manos de Nicanor Zabaleta (1907-1993), quien se dio cuenta que había partes que no se podían tocar en el arpa, por lo cual las cambió y corrigió. El criterio de Zabaleta fue el de un maravilloso intérprete.

³⁶ Alberto Ginastera. *Harp Concert* Op. 25 (Londres: Boosey & Hawkes).

Esto aparece en un estudio de Ana de Rogatis sobre el trabajo que hizo Nicanor Zabaleta con el concierto.³⁷ Zabaleta cambió cosas del concierto y de la parte del arpa en toda la obra. El estudio de De Rogatis consistió en evidenciar las intervenciones de Zabaleta en el texto de Ginastera. Pero lo más importante es que el editor publicó la versión de Zabaleta, ¡pero no lo dice! La parte de arpa es de Zabaleta, no de Ginastera. Es un concierto de Ginastera-Zabaleta. Zabaleta estaba actuando de editor de la parte de arpa. ¿Por qué? Porque el arpa es un instrumento tan delicado que solo un arpista sabrá escribir para arpa. Por más extraordinario que sea un compositor, si no toca arpa y no se asesora con un intérprete, los arpistas adaptarán el escrito.

Es probable que Ginastera no se asesorara, escribió y mandó la obra al editor, y cuando se publicó, Ginastera no dijo nada y dejó que eso quedara así, simplemente porque funciona, cosa que no pasó con Heitor Villa-Lobos. Zabaleta hizo lo mismo con la composición del brasileiro, quien se puso muy molesto, y cuando fueron a publicar la obra, él dijo: «este concierto no es de Zabaleta, es de Villa-Lobos». No aceptó. Yo creo que no fue una actitud muy inteligente. El concierto se sigue tocando como lo hacía Zabaleta, pero leyendo la parte original del compositor. Aquí la historia de la edición se vuelve complicada.

Umberto Eco, en un maravilloso libro donde discute precisamente los límites de la interpretación,³⁸ dice que hay una diferencia entre una interpretación sana y una interpretación paranoica. La interpretación paranoica es aquella en la que hay sobreinterpretaciones de los hechos de la realidad. Por ejemplo, viene la vacuna. Hay gente que considera que es una conspiración mundial para dominar al mundo, que inyectarán

37 Anna de Rogatis. “Estudio comparativo de las fuentes autógrafas y editadas de la parte solista del *Concierto para Arpa* Op. 25 de Ginastera” (Caracas: Universidad Simón Bolívar. Tesis de maestría en música, 2018).

38 Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación* (Madrid: Akal, 2013).

un chip que va al cerebro para dominar el pensamiento, etc. Eso es una interpretación posible de las vacunas, pero hay una interpretación sana: te inyectas y te curas del COVID. Umberto Eco llama a quienes hacen interpretaciones paranoicas «los adeptos del velo»: una secta que ve los protocolos de los sabios de Sion detrás de cualquier cosa.

Esto también ocurre en la interpretación musical, donde siempre se puede interpretar mucho más allá de lo que el compositor y el texto dejan ver. Dice Eco que lo ideal es que haya una medida de relación entre lo que se va a interpretar y lo que está escrito.³⁹ No es posible deducir lo máximo de algo pequeño. Se deducen cosas grandes de elementos grandes. Desde luego que se pueden deducir cosas locas de cualquier texto, pero si no es sensato, no funciona. No existe un método único para editar. Lo que hay son consejos, modelos y aproximaciones.

Cohetes al cielo: el editor en la selección, edición, imprenta y circulación de la partitura

¿Cómo llega un editor a las fuentes? A veces caen literalmente del cielo. El musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) viajó por toda América Latina en la década de 1930 buscando música latinoamericana. Él veía en las ciudades del continente la misma magnificencia y antigüedad que tienen las grandes ciudades europeas. Iba a México, Bogotá, Quito, Lima o Cuzco, veía la arquitectura y se decía: «aquí tiene que haber una música de la misma categoría que esta arquitectura, ¿dónde está?». Como nadie la había investigado —en esa época no había musicólogos en América Latina—, la gente pensaba que no existía música colonial.

En el período colonial, Caracas era una ciudad pobre, no se podía comparar con las ciudades virreinales de Bogo-

³⁹ Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*.

tá, Cuzco o México. Sin embargo, provenientes de la catedral de Caracas, se había encontrado varias cajas con partituras importantes, un fondo que Curt Lange mismo no dudó en catalogarlo como 'el milagro musical de la colonia'. Según él, ¿cómo podía ser que, en una ciudad alejada de los grandes centros virreinales, fronteriza y salvaje, hubiese una música de esa calidad en el siglo XVIII? ¡Es que no se habían descubierto aún los demás archivos!

En su anhelo por buscar música, Curt Lange terminó en las maravillosas ciudades barrocas de Minas Gerais, Brasil. Llegó en una Semana Santa, y en América Latina se celebraba el Domingo de Resurrección a lo grande, con cohetes al cielo. Cuando explotan los cohetes en el aire, comenzó a caer el papelillo que era el residuo de los cohetes al estallar. De pronto, Curt Lange descubrió que los cohetes estaban fabricados con papel de música notada del siglo XVIII. Optó por ir a la fábrica de cohetes y descubrió que, tanto la catedral, las iglesias y los conventos de Minas Gerais, habían vendido toda la música que tenían a la fábrica de cohetes como materia prima, como papel para hacer cohetes. ¿Qué hizo el musicólogo? Compró todo el papel. Por eso la música colonial brasileira era propiedad de Francisco Curt Lange.⁴⁰

Ahora, nuestro tiempo es otro, pero a la vez parecido. ¿Existen tiendas que vendan partituras? En Venezuela existían. En Caracas había por lo menos dos importantes: Musical Magnus y Musikalia, dos tiendas maravillosas en las cuales se podía comprar desde la *Secuencia* de Berio para flauta hasta *Las cuatro estaciones* de Vivaldi.

La industria editorial de música funciona en el primer mundo. En América Latina no tenemos editoras musicales. Algunas universidades eventualmente editan alguna obra, pero no se pueden considerar como editoras porque no es su negocio. Las universidades no ven la edición como algo ren-

40 Cfr. Régis Duprat. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. 3 Vols. (Belo Horizonte, Brazil: Editora UFMG, 2002).

table. No son como *Cambridge University Press* u *Oxford University Press*, que son empresas que se lucran con ediciones académicas.

En las editoriales universitarias de América Latina editar y publicar es casi un favor que se le hace a los profesores. Para empezar, son endógenas: solo editan a sus docentes e investigadores. Eso en Estados Unidos o en Inglaterra es mal visto porque, obviamente, tú tienes ahí amigos. El deber ser es que te edite otra universidad.

Todo ha ido cambiando. Ahora existen atriles electrónicos que cambian las páginas con tan solo pisar un pedal. En este momento son cosas que están en plena transformación. El negocio editorial tiene otros portales como International Music Score Library Project (IMSLP) o páginas gratuitas de música. A las editoriales musicales les debe resultar cada vez más difícil vender. Si un coro en Estados Unidos o Inglaterra tiene cincuenta coralistas, serán cincuenta volúmenes que costó cada uno entre noventa o cien dólares. Esto es mucho dinero. Pero en América Latina, creo que ningún coro canta con partes originales editadas. Todos sacan fotocopias, e igual pasa con las orquestas.⁴¹ Esto es un negocio, y en América Latina no lo hemos visto así. La empresa de editar música está cambiando, la música es editada de la mejor manera posible, pero la ganancia de la edición no está ligada a la venta de la partitura, sino a la grabación o la ejecución.

En América Latina, muchas personas hemos querido hacer editoriales, pero hay una serie de circunstancias que van más allá del problema de la música: ¿cómo hacer una empresa editorial en países con problemas de internet, control cambiario, problemas de correo postal? Hay países en donde el correo postal es un nombre institucional y no existen en la práctica. ¿Cómo comprar y vender partituras en físico o di-

⁴¹ Nota del editor: un musicólogo comentó en una ocasión, a modo de chiste, que El Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela existía gracias a la fotocopidora.

gital con semejantes inconvenientes? El problema está en la edición como modelo de negocio.

A raíz de este problema, nadie en América Latina ha pensado en la edición como algo comercial, porque no hay la infraestructura mínima para que fluya. Hay infraestructura en libros y modelos exitosos en pleno siglo XXI: Norma en Colombia, Monte Ávila Editores en Venezuela fue exitosa comercialmente, en Argentina hay buenas editoriales de libros; pero de música no. Nos hemos acostumbrado a que la fotocopia es el soporte normal en cualquier conservatorio latinoamericano. El uso de partituras originales es excepcional.

En Europa y Estados Unidos no funciona así, porque si pongo la partitura en el atril, inmediatamente llega el sindicato para conocer la edición, y no pueden ser fotocopias. Hay ediciones famosas porque son malas, están llenas de errores y de problemas que se perpetúan porque nunca se corrigen, porque hicieron mal las planchas, y no lo van a corregir nunca porque tendrían que hacer otra plancha. Siguen imprimiendo eso porque obras clásicas del repertorio se siguen comprando, la sinfonía de Beethoven, los conciertos de Vivaldi, ese tipo de cosas.

Actualmente, tenemos la ventaja de que existe la notación musical por computadora, y se pueden hacer trabajos de primera calidad. Pero también hay un lado negativo: se ha vuelto tradición que los archiveros de las orquestas —que no son editores y que la mayor parte del tiempo solo están a la espera de qué material se fotocopiará para el ensayo— combinen el trabajo de copia con el de atrilero. Muchos directivos de las orquestas en América Latina han obligado a sus atrileros a que copien música con resultados horribles y lamentables. Lo peor es que, dicho por muchos músicos que han tocado estas versiones, antes leían en el manuscrito del compositor, ahora les ponen una versión en notación musical con errores. Nadie se da cuenta y a nadie le importa. Las nuevas generaciones no conocen cómo so-

naba la obra y perpetúan el error. De hecho, una de las cosas que se aprecia de las ediciones por computadora realizada por aficionados es lo mal presentadas que están. No es solo copiar, hay una manera de organizar el texto para que sea legible para el músico. Es decir, se ve que son gente que no maneja esto. Existen normas. El programa no hace todo, y el editor debe conocer las reglas, porque de lo contrario se pierde el esfuerzo. Por ejemplo, Cayambis Music Press o la Peters, cada una usa un tipo de letra, un tipo de formato. No es rígido, pero si la obra es para solista o ensamble, hay un formato que cada editorial ha determinado. Programas como Finale o Sibelius tienen plantillas que funcionan bien.

La música no es vocación, es un negocio. Se pueden hacer buenas ediciones dentro de la academia, pero deberían hacerse pensando en el comercio y la competencia, que son cosas buenas y necesarias. En todas partes ha sido así. Si no hay empleador, el músico muere de hambre; debe buscar la manera de vivir. El compositor debe vender su música a alguien. Son los editores los que conocen el negocio, saben cómo distribuir, dónde vender, pero como nosotros en América Latina no tenemos eso, tenemos que recurrir a editores fuera del continente.

Cadencia rota

En la actualidad estoy trabajando en un repositorio de música latinoamericana para piano. Trato de ver si es posible hacer un repositorio gratuito pero que respete los derechos autorales y llegar a acuerdos con los autores. La razón es que he tratado de vender a distintas casas editoriales de Europa y Estados Unidos ediciones de música latinoamericana. No están interesadas, porque para ellos es muy caro publicar un libro de cien páginas de un autor de un país que se llama Venezuela y que no circulará más allá de quince a veinte personas en el mejor de los casos. No les intere-

sa. En el proyecto del repositorio se espera sacar la mayor cantidad de música de forma legal, que la gente la pueda descargar, pero que tenga derechos de *Creative Commons*. Si se toca en concierto o se graba con fines comerciales debe pagar los derechos, pero descargar, estudiar y programar un recital no generaría pago de derechos.

Cada editorial tiene sus procesos. Hay editoriales que tienen un *staff* de editores ‘negros’. Así como existen escritores ‘negros’, que son escritores y que no aparecen en los créditos, también pasa con las partituras. Un *ghost writer*. En lo personal, considero que si hay una intervención importante debería reconocerse, como en el caso de Zabaleta; también eso fue en los años sesenta. Hoy en día quizás eso no sería tan admisible, muchas cosas han cambiado.⁴² También el tipo de música. Hay muchas cosas que hoy en día no son iguales.

⁴² Nota del editor: véase “Confesiones de un *ghost writer*” en la Introducción del libro de actas.



Universidad de las Artes
Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes
Maestría en composición musical y artes sonoras



Moderado por Luis Pérez Valero

2.º SIMPOSIO

Composición e investigación
musical latinoamericana

**Las artes como comprensión
de nuestro mundo**

► **María Granillo**

Universidad Nacional
Autónoma de México

10 de abril, 1 p.m.

Composición musical y pedagogía

Conferencia
10 de abril de 2021

María Granillo

Universidad Nacional Autónoma de México
gragoma@hotmail.com

Voy a hablar sobre mi historia dentro de la música y mi relación con la composición y la docencia, cómo ha sido en mi caso. Mis estudios de música los inicié desde niña y para mí fue natural dedicarme a la composición. Nunca fue algo que me cuestionara o dudara; simplemente, hice música desde la infancia y continué el resto de mi vida. Hice estudios de guitarra clásica cuando tenía ocho años. Posteriormente, en los años setenta, estaba de moda la música folclórica y la música de protesta. Eran los tiempos de las dictaduras en América Latina. Había un movimiento musical muy fuerte de canción de protesta rela-

cionado con la música folclórica en Chile, Argentina y Cuba. En México, yo dejé la guitarra clásica y me dediqué a estudiar la música folclórica con un grupo llamado *Los Folkloristas*. Estuve ahí mis años de adolescencia.

Continué luego con la formación tradicional dentro de una pequeña escuela privada que se llama Centro de Investigación y Estudios Musicales, el CIEM (todavía sigue funcionando esa escuela que fundó la maestra María Antonieta Lozano). Después de eso, continué la licenciatura en composición en la Universidad Nacional Autónoma de México.¹ Ahí hice mi licenciatura como becaria del taller del profesor Federico Ibarra. En mi época de formación la enseñanza de la composición en México se hacía en talleres. Había ciertos maestros que eran los compositores mexicanos más relevantes que tenían talleres con poquitos alumnos —cinco o seis alumnos— y la formación dentro del taller era muy concentrada. Había mucha participación, no era solo el profesor que dictaba la clase, sino que todos en el taller trabajábamos como un colectivo, dando nuestra opinión y puntos de vista.

Entre los dieciocho y veinticinco años, más o menos, yo hacía mi carrera y comencé a trabajar porque mi maestra de piano, Silvia Ortega de Tort, me invitó a dar clases. Ella era esposa de César Tort (1925–2015), quien fue un pedagogo musical mexicano que creó un método de musicalización para niños en el que se utilizan los instrumentos autóctonos de México. Creó un cuerpo de música para ser interpretado por niños, con ejercicios, por ejemplo, para estudiar el ritmo. Las canciones del método Tort están acompañadas de orquesta de percusiones y también creó un instrumental pedagógico basado en los instrumentos autóctonos de México, como las marimbas, toda clase de percusiones y el arpa. Comencé a trabajar dando clases a niños de música con el método de Tort. Estudiaba en las mañanas y en las tardes daba clases a niños. Así terminé toda mi formación de licenciatura.

¹ En ese entonces se llamaba Escuela Nacional de Música, ahora es la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Posteriormente, gracias a una beca de la UNAM, me fui a estudiar una maestría a Inglaterra. En ese viaje a Europa pude tener una visión más amplia y una perspectiva distinta de mi país. Era la primera vez que yo salía de México y me cuestioné muchas cosas. En aquella época no había estudios de posgrado en música en México y solo llegábamos hasta la licenciatura. En el tiempo que estuve en Inglaterra me definí como compositora, pensando alrededor de la creación. Me hice preguntas importantes: ¿me iba a dedicar a esto? ¿Era realmente compositora? Ese fue el momento en donde finalmente me convencí de ser compositora y lo asumí como una autodefinición existencial.

Estuve dos años en Inglaterra, el primer año en Londres, en el Guildhall School of Music and Drama; y luego, el segundo año en la University of York. En Londres hice un diplomado en Composición, y tuve las primeras experiencias componiendo música para cine y danza. Tuvimos interacción con artistas de otras disciplinas, por lo cual fue muy interesante vivir la interdisciplinariedad. En York hice la maestría en Tecnología musical. Los alumnos éramos tres compositores y el resto eran ingenieros en computación y creadores de programas. En aquel entonces —les estoy hablando de los años noventa— todo el mundo de la tecnología estaba en un estado aún precario. Apenas se estaba inventando el correo electrónico. Después de mi experiencia en Inglaterra, regresé a dar clases a la UNAM, pero ya no a niños, sino a jóvenes. Yo era bastante joven en aquel momento.

La docencia como vocación

Yo había descubierto mi vocación para la docencia a través de mi experiencia con niños en la escuela de César Tort. Me parecía satisfactorio trabajar dando clases. Pero cuando entré como docente a la UNAM y tenía que dar clases en la licenciatura, me topé con una sensación muy curiosa: no sabía nada.

Tenía yo que dar las materias de composición, análisis, una cosa llamada ‘técnicas estructurales del siglo XX’, de instrumentación, de orquestación. El hecho de tener que impartir esas materias me obligó a reaprenderlas, porque no es lo mismo ser estudiante y tomar estas clases, que ser el instructor y organizar el aprendizaje. Haber estudiado antes estas materias, no necesariamente nos hace capaces de enseñar lo que sabemos. No es hasta que uno enseña algo que lo aprende realmente. No se sabe aquello que no se pueda explicar.

Fue un proceso personal muy interesante convertirme en maestra de composición, de alguna manera tuve que reaprender todo lo que iba a enseñar. Al igual que la composición y la música, la docencia es algo que no se aprende y queda allí. Uno permanece aprendiendo y reaprendiendo todo el tiempo, es un proceso que no termina nunca. Sobre todo, si nos interesa desarrollar nuestro potencial. A mí me encanta ser estudiante y también me encanta enseñar, compartir. Yo creo que es de las profesiones más nobles, la de docente. En la UNAM no solo me estaba iniciando en una búsqueda personal dentro de la composición, encontrando las cosas que me eran importantes como compositora, sino también, iba encontrando las maneras de enseñar. Y, como les digo, fue un proceso muy enriquecedor desde el punto de vista personal y del desarrollo de la composición.

La experiencia de Inglaterra fue importante para mí, porque cuando regresé tenía el interés y la convicción de que la música debía ser para mí algo emocional, expresivo, que comunicara. Yo me eduqué en las décadas de los años setenta y ochenta, una época relevante de las vanguardias del siglo XX. En aquel entonces, había una gran variedad de directrices estéticas ligadas a las escuelas europeas de la posguerra, una música con un fuerte contenido racional, donde en muchos casos era más importante la explicación de la obra que la obra misma. Eso era mi percepción como joven compositora.² Para

² Nota del editor: Vale la pena recordar que la misma impresión tuvo el compositor venezolano Emilio Mendoza en los talleres de Darmstadt a inicio de los años ochenta. Cfr. Luis Pérez Valero (ed.). *Simposio en composición e investigación musical latinoamericana* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020).

mí comenzó a ser importante la expresión en la música, encontrar las maneras de expresar lo que fuera. Desde entonces, no tengo una filiación por ninguna metodología o estética prefabricada. Nunca me asumiría como serialista o espectralista, por ejemplo.

Hacia una poética de creación

Cada proyecto que hago tiene sus marcas, sus propias condiciones. Ciertas premisas que me formé en esos años tienen que ver con la idea de que el método y la técnica han de ser dictados por la idea musical que el compositor tiene en la mente. ¿Cómo explico eso? Por ejemplo, voy a hablar de una de una de mis obras que hice en Vancouver: *Breathing Music* (2006).³ Es música respirante o música para respirar. Partí de la idea de la respiración o de la imagen sonora de la respiración gracias a una experiencia personal con el yoga. Me parecía muy interesante el hecho de que, por ejemplo, en un grupo de yoga empiezan todas las personas a respirar de manera distinta e irregular y poco a poco se va unificando la respiración.

Esta idea de la respiración funcionó como una poética para generar una obra en la cual la respiración funciona como gesto sonoro y concepto creativo. Me puse a pensar, entonces, ¿cómo es la respiración? La respiración es cíclica. Tiene una inhalación y una exhalación que no es regular y maquinal, sino que son diferentes. Si estás en un estado de ánimo, tu respiración va a ser diferente a si estás en otro estado de ánimo. Es decir, las emociones afectan la respiración. Todas esas ideas me funcionaron como detonadores para generar esta obra, para pensar en su estructura, en el tipo de ritmo y de armonía. Armé mi técnica para generar la obra, que no es

³ Disponible en Soundcloud: *Breathing Music*. Orquesta Filarmónica de Ciudad de México. Dirigido por Gabriela Díaz Alatríste [<https://soundcloud.com/maria-granillo/breathing-music>].

un método que me haya encontrado por ahí. El método surge de la idea musical.

Cuando estuve en Londres, mi maestro me pidió que hiciera una gramática musical, una serie de reglas para crear a partir de ahí. Yo me ponía a jugar, hacía mis reglas, pero no podía crear, mi gramática era independiente de cualquier cosa, eran instrucciones, pero estaban divorciadas de cualquier poética. Ese año fue de pelea con el maestro hasta que encontré un camino de salida al problema.

La solución fue generar una poética inicial sobre la obra, una imagen sonora o algún detonador para la imaginación y, desde ahí, generar la gramática. Es decir, diseñar el cómo lo haré. Hay una película muy bonita sobre Camille Claudel (1864-1943), donde la escultora francesa va a un lugar, ve una roca triangular y la escoge entre un grupo de piedras. Y, varias escenas después, el espectador ve que sacó un pie de la roca que tomó. Me gusta mucho la idea de que ella vio el pie en la roca y por eso escogió esa piedra y no otra. No se la inventó, no llegó al pie improvisando, sino que escogió la roca que necesitaba para hacer el pie porque lo vio allí.⁴

Haber llegado a esa conclusión personal, de que necesitaba imaginar la música o la obra que quería hacer, me funcionaba. De alguna manera, esta imagen de la obra que quiero hacer dicta el cómo, me dice qué necesito. Pero, si no hay ninguna idea antes y se generan reglas, pasos, series o numeritos, etc., esas técnicas están vacías de intención musical y artística. Al menos, a mí no me funcionaron. Quizás era también una actitud rebelde por mi parte.

Detonando la creatividad

Para enseñar composición leo libros donde se explican técnicas diversas de la armonía, del ritmo, de estilo, etc. Uso estos textos incluso para hacer ejercicios, pero no necesariamente

⁴ *Camille Claudel* (Francia: Metro-Goldwyn-Mayer, 1988. 175 min.); *Camille Claudel 1915* (Francia: 3B Productions et al., 2013. 97 min.).

en proyectos de creación. Son ejercicios como los que hace un jugador de fútbol, que tiene que hacer abdominales o correr. O los ejercicios que hace un pintor, por ejemplo, que va a la escuela de pintura y le enseñan a trabajar con crayolas, con carboncillos, con óleo, con pastel, con acuarelas; aprendes una serie de técnicas que, a lo mejor, amplían tu vocabulario y tu caja de herramientas. Este aspecto del oficio de la composición me parece fundamental en la enseñanza. Todas estas ideas, que yo estaba descubriendo en mi propia música, las llevé a la enseñanza.

¿Se puede enseñar a componer? ¿Qué enseño en las clases de composición? La verdad, no creo que sea algo posible enseñar a componer a alguien. Es como pretender enseñar a alguien a soñar o imaginar. No se enseña. A partir de esto, ¿qué es lo que sí se puede enseñar? Se puede aguzar el oído, se puede enseñar a analizar lo que se ha hecho, a sacarle el jugo a una idea musical, a expandirla, a hacerla más de lo que es. Se pueden dar ciertas ideas para que se detone la creatividad y la imaginación.

En mis clases hacemos ejercicios destinados a robustecer el oficio, a que sea más fácil poner las manos en la masa sobre la forma, sobre el lenguaje en distintas técnicas y recursos musicales. A veces, estos ejercicios son dedicados al análisis de obras de otros compositores. Ese es un aspecto de mis clases. Y otro aspecto es el proyecto personal. El proyecto personal es libre. Es un espacio de libertad que confronta al compositor en el cual el alumno define qué quiere decir, qué quiere hacer y cómo lo va a hacer.

Aquí hay dos aspectos a considerar: el del oficio y el del proyecto personal. El proyecto personal es el espacio de libertad y hay proyectos personales desde el inicio. La formación del oficio va a la par con la responsabilidad, porque hay todo tipo de estudiantes. Hay estudiantes que solo necesitan un pretexto para ponerse a crear y se les hace fácil y espontáneo, son naturalmente compositores. Hay mucha intuición y vocación. Entonces, cuando entramos a discutir los proyectos personales, los discutimos a la manera de seminarios. Es de-

cir, el estudiante presenta su pieza —o lo que lleve hecho— y nos aproximamos a partir de los comentarios de la clase.

Esto lo aprendí de mi experiencia como estudiante en talleres de composición. Mi maestro, Federico Ibarra, obligaba a todos sus estudiantes a decir algo de una obra, sin previo aviso. Poco a poco, el estudiante aprende a escuchar y se va formando un criterio para analizar la obra de quien sea. Primero, hay una ronda de comentarios. El comentario ha de ser constructivo y respetuoso. Es muy interesante esta parte de los comentarios. Por ejemplo, ayer tuve clases y un chico presentó una obra en la que tenía dos ideas muy claras que se estaban contraponiendo. Lo primero que me interesa es conocer si él estaba consciente del material que ahí tenía, luego, comienzo con las preguntas: «¿cómo analizas lo que llevas hasta ahora? ¿Cómo lo hiciste? ¿Qué hay ahí? ¿A dónde lo vas a llevar? ¿Cuánto tiempo va a durar la pieza?» Y de las preguntas que voy haciendo, a veces detecto que hay una intención en la idea del alumno y que, a lo mejor, él no se ha dado cuenta de esa intención. Si no está claro, difícilmente funcionará el material. Quizás hay materiales que no están suficientemente explorados o con los que se podría experimentar más. Ese espacio de libertad es subjetivo y son ideas que genera el propio material.

Como docente de composición procuro apoyar y ser un oído para los creadores. Es como el director de tesis, ¿para qué sirve? Pues, ¡para leer la tesis! Corrige, hace observaciones y dice: «vas bien», «vas mal», «quítale esto y ponle esto». En el seminario de composición es la misma dinámica. Somos oyentes. Considero que lo fundamental durante el trabajo de licenciatura es acrecentar los oídos, que los estudiantes sean capaces de escuchar más cosas. Un ejemplo relacionado con la cocina: si tienes un paladar poco educado, pues te vas a conformar con cualquier cosa. Pero, conforme se sofisticaba el gusto, se detectan otras cosas, nos volvemos más exigentes y encontraremos mayor

riqueza y diversidad en un plato. Otra de las cosas es que la música va dirigida a la percepción auditiva. Entonces, lo esencial es acrecentar la capacidad de percepción. No solo en la propia música sino en todas las demás. Hay que ser autoexigente con el propio trabajo creativo y no quedar contento con cualquier cosa. Al menos ese es mi caso.

De los estudios de posgrado: Ph. D. / D.M.A.

El sistema anglosajón ha resuelto un problema que tenemos en Latinoamérica, en donde seguimos el modelo europeo para los nombres de los grados. Por ejemplo, el doctorado se llama Ph. D., que es la abreviatura de Doctor of Philosophy (doctor en filosofía). Es un grado que está lleno de contenido, habilidades y destrezas en investigación. En México, se nos empezó a requerir esta cuestión de la investigación para que los músicos ejercieran la docencia en la educación de posgrado y para darle un impulso a la investigación musical. Digo que los anglosajones han resuelto este problema porque ellos tienen dos sistemas y grados diferentes: Ph. D., dedicado a la investigación y que toman los musicólogos; y tienen el D.M.A., que es el Doctor of Musical Arts (doctor en artes musicales), y que pretende la profesionalización en el ámbito de la ejecución y la creación.

Para los compositores e intérpretes el D.M.A. es el sistema ideal porque el Ph. D. es dedicación exclusiva a la investigación y casi nada de *performance* o composición. En Canadá hice mi D.M.A. en la University of British Columbia, en Vancouver. El trabajo fue intenso porque es la profesionalización en todos los sentidos, no solo había que componer un portafolio fuerte e interesante en composición durante los cuatro años que dura, sino también tuve que cursar una serie de seminarios de libre elección. El estudiante escoge según los intereses personales, y yo esco-

gí seminarios de análisis y de dirección. Luego, había que hacer unos exámenes muy difíciles de teoría e historia de la música, allí los profesores ponían los temas de investigación. Eran dieciocho preguntas que el alumno tenía que estudiar, de las cuales, a la hora del examen, solo iban seis de las dieciocho. Recuerdo una que fue muy importante: «¿cuál fue la influencia de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en el desarrollo de la sinfonía?». Entonces, para responder a esa pregunta, no solo había que tener analizada la Novena Sinfonía, sino todas las sinfonías que se habían hecho antes y después. A cada pregunta, le correspondía una respuesta a la manera de un ensayo.

El examen tardaba seis meses en prepararse, porque daban las preguntas y, luego de ese tiempo, el estudiante se encontraba con el tribunal de evaluación para responder seis de las dieciocho. Eran preguntas de investigación, no era para contestar lo que viniera a la cabeza, había que estudiar cada pregunta, revisar bibliografía, partituras y grabaciones. Un doctorado en artes musicales es así. Exámenes difíciles, composición, seminarios. Los profesores eran muy exigentes con sus seminarios y mandaban trabajos como si fuera lo único que había que hacer en la vida. Además de todo esto, faltaba la tesis. Había que escribir una disertación sobre alguna obra. Justamente, *Breathing Music* fue mi obra de tesis. Hice la obra y escribí un análisis detallado de toda la composición. Eso fue un doctorado de cuatro intensos años.

Investigación y creación musical en la UNAM

En la maestría en música de la UNAM nos hemos centrado en el ámbito de la profesionalización. Es decir, el estudiante tiene que hacer un portafolio de composiciones y una tesis o tesina. Nos hemos encontrado que, por lo general, hay tres tipos de proyectos: 1) el proyecto de investigación que utili-

za la composición como punto de partida, pero el peso está en la investigación y se puede relacionar con la investigación para las artes, cuando el estudiante hace propuestas técnicas o herramientas que servirán para la composición; 2) proyectos que descansan en la creación, en donde la tesis es un documento analítico y el estudiante habla sobre la cuestión de la composición y; 3) en donde los aspectos de composición e investigación son más equitativos. En las maestrías se quiere la profesionalización, pero en el doctorado es importante hacer una tesis con todas las de la ley.

En el caso del doctorado, hay personas que tienen muy claro qué quieren estudiar, algunos estudiantes piensan en algún tutor específico y lo sugieren. A veces, sugieren tutores que no son de la UNAM, pero son maestros en otras universidades. También están los que no saben quién pueda ser su tutor. En estos casos, yo recomiendo que investiguen a los profesores porque es importante saber quiénes serán sus maestros y, cuando no definen con quién, la comisión del doctorado asigna el proyecto a un tutor idóneo en la maestría. En el doctorado es un comité tutor. Tienes un tutor principal, pero también hay un comité tutor formado por tres tutores académicos que el estudiante puede consultar.

Sobre los proyectos hay temas respecto a las técnicas, métodos, sistemas, herramientas, filosofías, estéticas, etc.; hay estudiantes que se centran en aspectos de improvisación y creación, e incluso de la relación entre filosofía y composición. Desde la composición en sí, hay compositores bastante sólidos que se preguntan sobre sus propios procedimientos y métodos. Varios de estos compositores son maestros, por lo cual investigan sobre sí mismos. Hay un prejuicio de la investigación en las ciencias, en las que generalmente no se habla en primera persona. Y en las artes — si eres compositor—, pues no hay manera de hablar de tu obra que no sea en primera persona. Necesitas hablar de ti y se hace la autorreferencia. Aquí ha habido pleitos entre los tutores compositores

y los tutores musicólogos que quieren borrar la autorreferencia de la primera persona, y nosotros preguntamos: «pero, ¿cómo? ¿Cómo voy a hablar de mí en tercera persona?». Muchos proyectos de investigación son sobre compositores o sobre la composición de ahora, del pasado, del futuro, etc. Entonces, la composición misma, la obra de los compositores, es una fuente de temas de investigación. ¿Por qué no hacerlo para los propios compositores?⁵

En el ámbito docente ha sido otro el dilema. La UNAM pide a los docentes productos de investigación y, en la Facultad de Música en los años noventa nadie reportaba nada porque solo hacíamos conciertos y obras, no investigación. Ahora ya se hace investigación, pero también está toda la parte musical y el hecho de que los intérpretes y compositores quieren acceder a los estudios de posgrado. No hay manera de hacer eso si no se reconoce como equivalente el trabajo de composición con la investigación. En la actualidad se reportan trabajos de investigación, creación, creación e investigación o trabajos de interpretación.

Hay docentes que solo informan sobre sus composiciones y es perfectamente lícito. De hecho, es un problema en universidades que no se permita esto porque es la única manera de integrar a las artes. ¿Qué espera la sociedad de los artistas? Obras. Si queremos que haya cineastas, artistas visuales, bailarines, actores; ¿qué interesa que un actor presente un artículo? ¿Qué se espera del compositor? ¿Un artículo o una

5 Nota del editor: en los últimos años ha cobrado especial interés el método de la autoetnografía para la elaboración de trabajos vinculados con la composición musical y el proceso de creación y autopercepción. Véase al respecto: Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas* (Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y Esmuc, 2014); Carolyn Ellis, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner "Autoethnography: An overview" (*Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12, 2011); Deborah Reed-Danahay, "Autobiography, intimacy and ethnography". En *Handbook of ethnography*. Paul Atkinson et al. (eds.). 407–425. Los Angeles: SAGE, 2001); Heewon Chang. *Autoethnography as method* (Walnut Creek, CA: Left Coast, 2008); Stacy Holman Jones, Tony E. Adams, and Carolyn Ellis, eds. *Handbook of autoethnography* (Walnut Creek, CA: Left Coast, 2013).

obra? Esa discusión está acá. Poco a poco, hemos logrado que se abra y que por lo menos estemos en el mismo nivel.

Lo que se busca es el equilibrio entre la función y la especialidad del docente. Es decir, si soy docente compositor, evidentemente, que haya un equilibrio en el ámbito de las artes. Lo que yo veo —que ya no es una cuestión interna de nuestras universidades— es cuando hay que justificar la partida de dinero en la investigación y en el ámbito de la creación.

Coda

Yo pertenezco a una generación muy grande de compositores, todos activos e importantes dentro de la música mexicana.⁶ Antes de irme a Inglaterra había cuatro maestros y estudiabas con uno u otro, eran: Mario Lavista, Federico Ibarra, Julio Estrada y Daniel Catan. Ellos hicieron un taller en donde nos encontramos casi todos los compositores de mi generación, en donde cada uno daba distintas materias. Pero cada maestro tenía su grupo de alumnos y el escenario fue que casi todos los estudiantes salimos a estudiar en distintos países. Pero, coincidió que todos regresamos al mismo tiempo. En un período de unos cinco años estábamos todos de vuelta a México y nos tocó ser maestros.

El escenario musical en México es muy diverso. Hasta antes de la pandemia convivían generaciones de nuestros

⁶ Nota del editor: sobre música y compositores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX pueden consultarse: María Ángeles González y Leonora Saavedra. *Música mexicana contemporánea* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982); Clara Meierovich. *Mujeres en la creación musical de México* (Ciudad de México: CONACULTA, 2001); Yolanda Moreno Rivas. *La composición en México en el siglo XX* (Ciudad de México: CONACULTA, 1994); Julio Estrada (ed.). *La música de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986); Eduardo Soto Millán (comp.). *Diccionario de compositores de música de concierto*. 2 vols. (Ciudad de México: Sociedad de Autores y Compositores de México y Fondo de Cultura Económica, 1998).

maestros que todavía andan trabajando y están activos. Los compositores de mi generación o de un poquito más arriba o más abajo, están todos activos, dan clases y conciertos, se organizan en las instituciones musicales que hay. Todos estamos trabajando. Los distintos festivales de música contemporánea son bastante concurridos y exitosos. Cada tipo de música tiene su público y es muy activo. Esta pandemia nos paró en seco a todos.

La universidad no se ha detenido, seguimos trabajando, estamos dando clases por Zoom. Incluso, creo que estamos trabajando más que antes. En cuanto a la composición, tengo un par de encargos. Ahora estoy trabajando un encargo de la Orquesta Sinfónica del Estado de México sobre Leona Vicario (1789-1842), personaje histórico de la independencia de México de 1810. Entre todos los héroes patrios hay un par de mujeres, y una es Leona Vicario, que fue insurgente en la época de la independencia de México. Me he encontrado con que tenía un poco de terror a esto de los héroes patrios, no son temas de mi mayor interés.⁷ Pero, investigando, el personaje me entusiasmó. Estoy haciendo una especie de cantata que tiene un poquito de relación con la ópera para solistas, coro y orquesta. Se debe interpretar en diciembre, pero no sabemos. Todavía estamos sin vacunar y no sé cómo vaya avanzando eso de la vacuna.

7 Nota del editor: casualmente, la conferencia de la maestra María Graciano se hizo el 10 de abril, día del nacimiento de Leona Vicario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antokoletz, Elliot y Paolo Susanni. *Béla Bartók: A Research and Information Guide*. 3° ed. Nueva York: Routledge, 2011.
- Astor, Miguel. *Contrapunto para hoy*. Caracas: Universidad Nacional Experimental de las Artes, 2013.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.
- Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Madrid: Gedisa, 1984.
- Chailley, Jacques. *Compendio de musicología*. Madrid: Alianza, 1991 [1958].
- Chang, Heewon. *Autoethnography as method*. Walnut Creek, CA: Left Coast, 2008.
- Chiantore, Luca. *Beethoven al piano: improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Bilbao: Norte-sur, 2010.
- Cook, Richard. *Richard Cook's Jazz Encyclopedia*. Nueva York: Penguin, 2005.
- Duprat, Régis. *Acervo de manuscritos musicias: Coleção Francisco Curt Lange*. 3 Vols. Belo Horizonte, Brazil: Editora UFMG, 2002.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Akal, 2013.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner "Autoethnography: An overview". *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research* 12, 2011.

- Estrada, Julio (ed.). *La música de México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Grier, James. *La edición crítica de la música*. Madrid: Akal, 2008 [1996].
- González, María Ángeles y Leonora Saavedra. *Música mexicana contemporánea*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Jones, Stacy Holman, Tony E. Adams, and Carolyn Ellis (eds.). *Handbook of autoethnography*. Walnut Creek, CA: Left Coast, 2013.
- Kernfeld, Barry (ed.). *The New Grove Dictionary of Jazz*. Londres: Macmillan, 2002.
- Kotska, Stephan y Matthew Santa. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5º ed. Nueva York: Routledge, 2018.
- Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1989.
- López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y Esmuc, 2014.
- Meierovich, Clara. *Mujeres en la creación musical de México*. Ciudad de México: CONACULTA, 2001.
- Merino Thomas, Andrés. “Los panteones reales del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Muerte, sistemas sepulcrales y construcción de imagen dinástica (1563-1833)”. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Tesis doctoral, 2016.
- Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. Ciudad de México: CONACULTA, 1994.
- Pérez Valero, Luis (ed.). *Simposio en composición e investigación musical latinoamericana*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020.
- Reed-Danahay, Deborah. “Autobiography, intimacy and ethnography”. En *Handbook of ethnography*. Paul Atkinson et al. (eds.). Los Angeles: SAGE, 2001, 407-425.

- Rogatis, Anna de. “Estudio comparativo de las fuentes autógrafas y editadas de la parte solista del *Concierto para Arpa* Op. 25 de Ginastera”. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Tesis de maestría en música, 2018.
- Varela, Miguel. “Edición autorizada de las obras para piano de Gerardo Gerulewicz”. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Tesis de licenciatura en Artes, 2017.
- Said, Edward W. *Elaboraciones musicales: ensayos sobre música clásica*. Madrid: Debate, 2007.
- Saussure, Ferdinand de. *Tratado de lingüística general*. Madrid: Losada, 2006).
- Somfai, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Soto Millán, Eduardo (comp.). *Diccionario de compositores de música de concierto*. 2 vols. Ciudad de México: Sociedad de Autores y Compositores de México y Fondo de Cultura Económica, 1998.

FUENTES AUDIOVISUALES

- Camille Claudel*. Francia: Metro-Goldwyn-Mayer, 1988. 175 min.
- Camille Claudel 1915*. Francia: 3B Productions et al., 2013. 97 min.
- Copying Beethoven*. Estados Unidos y Alemania: Metro-Goldwyn-Mayer, 2006. 104 min.
- Fantasia*. Estados Unidos: Walt Disney, 1940. 125 min.

FUENTES FONOGRAFICAS

- Marisela González. *Canto aborígen*. Caracas: Equinoccio, 1996, CD.
- Omar Acosta y Juan Francisco Sans. *La revuelta*. Caracas: Intersonido, 1997, CD.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Breathing Music. Orquesta Filarmónica de Ciudad de México. Dirigido por Gabriela Díaz Alatríste [<https://soundcloud.com/maria-granillo/breathing-music>].

PARTITURAS

Adriana Verdié. *Cheryl Songs*. Virginia: Cayambis Music Press, 2014.

_____. *Confluencia*. Virginia: Cayambis Music Press, 2015.

_____. *Flute 3.2.4*. Virginia: Cayambis Music Press, 2015.

_____. *Jira (Yira) Che (‘K) Tango*. Virginia: Cayambis Music Press, 2015.

_____. *Tangoescente*. Virginia: Cayambis Music Press, 2014.

Alberto Ginastera. *Harp Concert Op. 25*. Londres: Boosey & Hawkes.

Alfredo del Mónaco. *Lyrika*. Virginia: Cayambis Music Press, 2017.

_____. *Chants*. Virginia: Cayambis Music Press, 2017.

Antonio Estévez. *17 piezas infantiles para piano*. Caracas: P. Antolín C., 1982.

Hítalo Coello. *Estudio 1*. Manuscrito del compositor, 2020.

_____. *Estudio de los Conjuntos de Grados Cromáticos*. Manuscrito del compositor, 2020.

_____. *Monopolio*. Manuscrito del compositor, 2020.

Luis Pérez Valero. *Certain Limits*. Manuscrito del compositor, 2008.

María Granillo. *Breathing Music*. Manuscrito de la compositora, 2006.

Juan Francisco Sans (ed.). *Ramón Delgado Palacios. Obras completas para piano*. Clásicos de la Literatura Pianística Vol. 5. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, Yamaha Musical de Venezuela y Fundación Vicente Emilio Sojo, 2003.

- _____. *Luisa Elena Paesano. Obras para piano. Clásicos de la Literatura Pianística Vol. 11.* Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, AVINPRO y Fundación Vicente Emilio Sojo, 2011.
- Juan Vicente Lecuna. *Sonatas de Alta Gracia.* Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1967.
- Mariantonia Palacios (ed.). *Gonzalo Castellanos Yumar. Opera omnia para piano.* Caracas: Fondo editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2019.
- Oswaldo Briceño y Eduardo Lecuna (eds.). *Juan Vicente Lecuna: obras completas para piano.* Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000.
- Teresa Carreño. *Serenade for Strings.* Juan Francisco Sans y Laura Pita (eds). Virginia: Cayambis Music Press, 2017.
- Terry Riley. *In C. Celestial Harmony,* 1964.

Clásicos de la literatura pianística venezolana¹

Curadores: Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios

Publican: Fondo Editorial de Humanidades y Educación UCV,
Yamaha Musical de Venezuela y Fundación Vicente
Emilio Sojo

- Vol. 1. *Música original para piano a cuatro manos*. Editores: Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans (2001).
- Vol. 2. *Modesta Bor: obras completas para piano*. Editor: Khristien Maelzner (2002).
- Vol. 3. *Juan Bautista Plaza: obras completas para piano*. Editoras: Claudia Aponte y Catherine Cohén (2004).
- Vol. 4. *Gerry Weill: obras completas para piano*. Editora: Alicia Dávila (2004).
- Vol. 5. *Ramón Delgado Palacios: obras completas para piano*. Editores: Juan Francisco Sans y Héctor Pérez Marchelli (2004).
- Vol. 6. *Juan Vicente Lecuna: obras completas para piano*.

¹ Nota del editor: para la fecha de la presente publicación no es un secreto el estado de abandono e indiferencia histórica en el continente cuando de edición musical se trata. Por ello, hemos querido incluir la presente lista de publicaciones para tener en una sola página la información de la colección. Agradezco al Dr. Juan Francisco Sans, quien nos la hizo llegar y autorizó publicarla.

- Editores: Oswaldo Briceño y Eduardo Lecuna (2005).
- Vol. 7. *Repertorio Nacionalista para dos pianos*. Editora: Mariantonia Palacios (2005).
- Vol. 8. *Teresa Carreño: obras completas para piano*. Editores: Juan Francisco Sans y Laura Pita (2006).
- Vol. 9. *Federico Vollmer: obras completas para piano*. Editor: Eduardo Lecuna (2008).
- Vol. 10. *Inocente Carreño: obras completas para piano*. Editora: Mariantonia Palacios (2009).
- Vol. 11. *Luisa Elena Paesano: obras completas para piano*. Editor: Juan Francisco Sans (2011).
- Vol. 12. *Gonzalo Castellanos: obras completas para piano*. Editora: Mariantonia Palacios (2019).

SOBRE LOS AUTORES

Adriana Verdié (Mendoza, 1958)

Doctora en Composición musical (Ph.D.) de la Universidad de California en Berkeley. Magíster en Composición musical por la Universidad del Estado de California Long Beach, donde enseña composición desde el 2003. Licenciada en Dirección coral por la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, Argentina. Ha escrito música para solista, de cámara y orquestal. Entre los años 2013 y 2019 fue seleccionada docente especialista de Fullbright. Dentro de sus intereses como investigadora y creadora destaca su interés por la música contemporánea, la música latinoamericana, la relación música y literatura, música y feminismo, así como la colaboración con libretistas y poetas femeninas. Sus músicas coral e instrumental han sido premiadas y se incluyen con frecuencia en conciertos de América Latina, Europa, y Estados Unidos. Es compositora asociada de Cayambis Music Press.

Hítalo Coello (Loja, 1984)

Doctorando en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Estudió composición musical en la Universidad Nacional de las Artes en Argentina, y Música Popular en la Escuela de Música de Buenos Aires. Realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música “Salvador Bustamante Céli” de la ciudad

de Loja. Ha recibido reconocimientos nacionales e internacionales como ganador del Fondo Fonográfico en 2012 en la categoría de Nueva Música Ecuatoriana y Cubadisco en 2013, el Festival Mariano 2019, entre otros. Como intérprete de jazz se ha presentado en diversos festivales internacionales entre los que destacan el Festival Internacional de Jazz de La Plata, el Buenos Aires Jazz, The Belize International Jazz Festival, Festival Internacional de Artes Vivas de Loja, etc. Su música comprende una mezcla de estilos como el jazz, la música académica y contemporánea, el folklore latinoamericano, el pop, por mencionar algunos.

Juan Francisco Sans (Caracas, 1960)

Doctor en Humanidades (Ph. D.), magíster en Musicología Latinoamericana y licenciado en Artes de la Universidad Central de Venezuela; maestro compositor del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, y profesor ejecutante de Piano de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares. Ha publicado más de cincuenta artículos especializados en musicología, cuatro libros, treinta ediciones críticas, trece discos compactos, y dado innumerables recitales como compositor e intérprete. Ha recibido Subvención Internacional para la Preservación e Investigación de la Música Latina de la Latin Grammy Cultural Foundation para su trabajo *Arias Antiguas del Nuevo Mundo* (2017), y menciones honoríficas en The Otto Mayer-Serra Award for Music Research (2016), Premio de Musicología Samuel Claro Valdés (dos ocasiones), Premio de Musicología Casa de las Américas (en dos ocasiones). Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela, actualmente se desempeña como profesor del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

María Granillo (Ciudad de México, 1962)

Compositora y catedrática mexicana. Doctora en composición (DMA) por la University of British Columbia (Canadá).

Posgrado en Composición en el Guildhall School of Music and Drama en Londres y maestría en la University of York, Inglaterra. Licenciada en Composición por la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Catedrática de la facultad de música de la UNAM desde 1993. Cuenta con un amplio catálogo de composiciones para las dotaciones más diversas, y su música se ha presentado en 4 continentes por músicos prestigiados, siendo objeto de múltiples distinciones. Su música, de carácter lírico y expresivo, incorpora el interés deliberado por construir una relación integral entre la poética y la técnica musical.

Luis Pérez-Valero, editor (Barquisimeto, 1977)

Doctorando en música por la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”; máster universitario en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid, 2012); magíster en Música (Universidad Simón Bolívar, 2009); licenciado en Música mención Composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE, 2005). Realizó residencias artísticas en el Centro Nacional de las Artes y Escuela Superior de Música (México) y en la Asociación Francesa de Acción Artística de Ciudad de las Artes (París). Ha publicado artículos académicos en revistas indexadas y los libros: *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (2018) y *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (2020). Su música es publicada Estados Unidos por Cayambis Music Press. Actualmente es docente e investigador de la Carrera de Producción Musical en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN S/Z

PRODUCCIÓN MUSICAL E INVESTIGACIÓN EN ARTES

A partir de la creación de Grupos y Semilleros de investigación creados en 2021 por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado en Arte de la UArtes, el grupo S/Z —nombre homónimo al libro de Roland Barthes— parte de dos primicias fundamentales: la primera, los estudios de producción musical en el ámbito de la musicología están en alza en los últimos años, por lo cual es indispensable la consolidación de los mismos en el Ecuador. Segunda, el objeto-fonograma puede y debe ser considerado un elemento desarrollado a partir de las prácticas de la investigación en artes dentro de la producción musical y la creación. Son objetivos del grupo: promover la investigación musical en el ámbito de la producción musical y la investigación artística, tanto desde una perspectiva teórica como de creación. Establecer vínculos académicos y artísticos con individuos y colectivos de investigación con los mismos intereses y desarrollar actividades de difusión en torno a la investigación en producción musical e investigación en artes.

Una publicación digital de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones
Guayaquil, noviembre de 2021.

Familias tipográficas: Merryweather Serif, San Serif y Unisans

El 2.º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana, titulado en esta ocasión *Las artes como comprensión de nuestro mundo*, se desarrolló en el marco del programa de maestría en Composición Musical y Artes Sonoras de la Universidad de las Artes, específicamente durante el módulo Taller de Titulación I conducido por el docente Dr. (c). Luis Pérez-Valero. Este posgrado, único de su tipo en el Ecuador, facilitó condiciones idóneas para que los conferencistas invitados, provenientes de diferentes latitudes de Iberoamérica, y maestrandos, nueva generación de compositores ecuatorianos, establecieran un espacio de reflexión y debate sobre la investigación en artes, específicamente en el área de la composición y la creación sonora latinoamericanas. La Escuela de Posgrado y la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador ya están preparando la primera titulación del programa, y esta segunda exitosa edición del simposio contribuyó desde la multi e interdisciplina a la preparación integral (teórico-práctica) de los maestrandos, no solo se encara como ejercicio hacia la defensa final, sino que continúa edificando el rico y maravilloso patrimonio musical ecuatoriano.

Dr. Rafael Guzmán
Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras
Coordinador

