UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA

Análisis de la obra *Signals* (1973) de León Schidlowsky, escrita con notación gráfica.

Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en arte, tecnología y gestión musical y al título profesional de Músico con mención en ejecución instrumental

FRANCISCO JAVIER HERRERA HENRÍQUEZ

Profesor Guía: Cristián López

Valparaíso, Chile

2018

Agradecimientos

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi familia por su esfuerzo, comprensión y cariño incondicional en todo momento y lugar. A mis maestros, por guiarme y enseñarme a amar la música en sus múltiples expresiones; por confiar en mí, e incluso, en algunos casos, regalarme su amistad. A mis amigues universitarios (y otros no tanto), por compartir experiencias y buen humor a lo largo de estos años. Las palabras de aliento día a día, a pesar de las dificultades, mantienen vivo el espíritu y el arte. Mención honrosa para todos esos súper-héroes de internet que fomentan el conocimiento libre y distribuyen, de manera desinteresada, material que muchas veces es inasequible de otra forma.

Agradecer especialmente a Daniela Fugellie, Álvaro Gallegos, Fernanda Ortega y Nicolás Moreno, personas a las que entrevisté durante los años 2016 y 2017, quienes fueron fundamentales en la elaboración de este proyecto entregando su tiempo, conocimiento y experiencia desinteresadamente, en favor de la música.

Resumen

En esta investigación se presenta el análisis de la obra de notación gráfica *Signals* de León Schidlowsky, donde se aborda la problemática de la conexión entre la representación gráfica y el sonido. Se desarrolló durante los años 2016 y 2017, donde se entrevistó a cuatro especialistas chilenos en el ámbito musicológico e interpretativo de música contemporánea. Posteriormente se analizó la obra en base a la metodología propuesta por el musicólogo Hans Mersmann, considerando las opiniones de los intérpretes especialistas, dando como resultado un texto que explica en detalle los parámetros musicales estudiados, a partir de lo cual se concluye que hay múltiples factores que se conjugan para la manifestación sonora de una obra musical gráfica, sin embargo, estos son menos subjetivos de lo que parecen y están muy bien pensados por el compositor.

Contenido

Agradecimientos 2

Resumen 3

Introducción 6

1. Origen de las vanguardias 8

1.1 El Siglo XX 10

1.1.1 Futurismo Italiano 12

2. Grafismo 17

2.1 Experimentación y consolidación gráfica 18

3. Análisis de Música Contemporánea 23

3.1 Tipología del análisis musical 26

3.1.1 Armonía y sonoridad 28

3.1.2 Melodía 29

3.1.3 Métrica – rítmica 30

3.1.4 Polifonía 31

3.1.5 Forma 32

3.1.6 Estructura 33

3.1.7 Color 34

3.1.8 Estilo 35

3.1.9 Clasificación Histórica 36

3.2 Semiótica musical 37

3.2.1 El significado musical 39

4. Análisis de la obra *Signals* 42

4.1 León Schidlowsky 45

4.2 Elementos de la obra 48

Conclusiones..... 56

Apreciaciones personales..... 59

Bibliografía..... 60

Introducción

Este proyecto de título presenta el análisis musical de la obra *Signals*, para celesta, vibráfono, órgano, marimba, dos pianos y glockenspiel, escrita por el compositor chileno León Schidlowsky utilizando notación gráfica el año 1973. El objetivo del análisis es dilucidar la problemática que se presenta en el ámbito de la interpretación musical de este tipo de obra: ¿cómo se conecta la representación gráfica con el sonido? El resultado de la investigación surge a través de entrevistas de tipo abierta a cuatro especialistas chilenos tanto en el compositor, en el caso de la musicóloga Daniela Fugellie y del periodista Álvaro Gallegos; como en interpretación de música contemporánea, en el caso de la pianista Fernanda Ortega y el percusionista Nicolás Moreno. El análisis de la obra se expone en forma de texto narrativo considerando los elementos musicales propuestos por el musicólogo alemán Hans Mersmann en su *Método para el análisis de música contemporánea* (1963).

León Schidlowsky es ganador del Premio Nacional de Artes Musicales año 2014 y mantuvo una prolífica etapa de experimentación con notación gráfica desde 1969 hasta 1984, por lo que según Daniela Fugellie, logró el desarrollo de un "lenguaje" gráfico propio, lo cual para efecto de esta investigación, resulta muy pertinente el análisis de una de sus obras. En el caso de esta investigación fue elegida la obra *Signals* por sobre otras del compositor porque es la vigésima escrita con notación exclusivamente gráfica y refleja una etapa de madurez en su lenguaje, además de responder a un interés personal por la interpretación de instrumentos de percusión, teclado y la improvisación a través de recursos gráficos. A raíz de esto, la investigación circula en torno a las preguntas: ¿Cuál es el aporte de León Schidlowsky a la música de notación gráfica? ¿Qué caracteriza su lenguaje? Además, según menciona Fernanda Ortega, para el intérprete de partituras gráficas, se presentan una serie de cuestionamientos en torno a los signos que las conforman y como estos se relacionan entre sí, como por ejemplo ¿Qué metodología utilizar para el análisis de la partitura? ¿Cuál es la idea o concepto del compositor? ¿Qué información puede rescatar el intérprete de otras obras escritas por el compositor? ¿Cómo leer las grafías? ¿Cuáles son los posibles resultados sonoros de la obra? ¿Cuál es el rol del intérprete? Para responder estas interrogantes, en el desarrollo de esta investigación se exponen las opiniones de los cuatro especialistas entrevistados, complementadas con algunos textos como el de María Ester Grebe *León Schidlowsky, síntesis de su trayectoria creativa*. (1968) y el catálogo de León Schidlowsky, *Gráfica musical* (2012). Se presenta en

detalle el análisis de los parámetros musicales armonía, melodía, rítmica, polifonía, forma, estructura, color, estilo y clasificación histórica de la obra *Signals*.

La estructura del proyecto consta de cuatro capítulos, donde en primera instancia se alude al nacimiento de las vanguardias musicales y experimentales, haciendo hincapié sobre el rol trascendental del Futurismo Italiano en el quiebre más radical del paradigma musical clásico-romántico y su influencia en las múltiples 'derivas' que surgen a mediados del siglo XX. En el segundo capítulo, se aborda el 'grafismo' (forma de llamar al período donde se experimentó con notación gráfica) y su evolución histórica, implicancias artísticas y características estéticas. A partir de este punto y en un tercer capítulo, se aborda el concepto de análisis musical de música contemporánea a partir de los textos Enrique Igoa, *Fundamentos para el análisis musical* (1999) y el de Hans Mersmann mencionado anteriormente. Luego, se realiza una aproximación general a la semiótica musical y el problema del significado en la música, enfocado a la implicancia en el análisis de notación gráfica, planteado por Rubén López-Cano. En el cuarto capítulo, se presenta el análisis a la obra *Signals* en detalle, indicando las características del compositor y la obra en base a las entrevistas realizadas a los cuatro especialistas. Para finalizar, se exponen las conclusiones de esta investigación.

Este proyecto se fundamenta a en base a las experiencias musicales de las asignaturas de Práctica de Dirección I, Práctica de Interpretación, Taller de Creación y como oyente e intérprete del Taller de Música Contemporánea, además de la participación en diversas charlas, talleres e investigaciones con profesores de la Carrera de Música de la Universidad de Valparaíso y maestros invitados, cuyas temáticas abarcaban la exploración de las técnicas extendidas en la ejecución de instrumentos musicales, la improvisación dirigida y la notación musical no tradicional, entre otras. Isaac García Fernández en su artículo *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos* (2007), menciona una idea que despierta el interés personal por el estudio de la notación gráfica:

> Tampoco creemos apropiado que las creaciones visuales tengan que quedar relegadas a un segundo plano frente a las músicas en un sentido tradicional, como si se tratase de pequeñas e inocentes excursiones que hacen algunos compositores a otros lenguajes con una finalidad complementaria (2007, p. 11)

Para la comprensión acabada de las interrogantes planteadas anteriormente, se invita a la lectura del contenido de este proyecto de título, partiendo por el origen de las vanguardias.

1. Origen de las vanguardias

Para hablar de música de notación gráfica (o también llamada 'grafismo') es necesario mencionar que éste es el resultado de la evolución de las inquietudes musicales que nacieron de los compositores románticos tardíos, quienes hacia finales del siglo XIX, en búsqueda de sonoridades de alta complejidad, expandieron las posibilidades de la música tonal llegando a tal punto de generar un colapso. Esto sumado a los contextos socio-culturales en Europa a comienzos del siglo XX, creando el escenario ideal para una ruptura radical de la tradición musical desarrollada principalmente entre los siglos XVI y XIX, dando origen a una serie de etapas entre 1905 y 1960 que engloban distintos tipos de estilos e ideologías musicales vanguardistas que preceden a la música de notación exclusivamente gráfica.

Esta área de la investigación, pretende contextualizar ligeramente al lector dentro de los parámetros que permitieron establecer los paradigmas de la música contemporánea.

Como dice Robert P. Morgan "Durante todo el siglo XIX hubo deseos de llevar a cabo un despertar progresivo de las fuerzas constructivas, […] dentro de su estética composicional." (1985, p.17). La búsqueda de la expresión y el "sello" personal por parte de los compositores del período Romántico, cimentó un camino en el cual se establecieron nuevas "normas" composicionales (por ej. modulaciones "lejanas" al eje tonal) las cuales, utilizaban a las disonancias como vía de escape a la herencia musical del clasicismo. El compositor Richard Wagner, por ejemplo, utilizaba frecuentemente diferentes centros tonales según su implicación en la obra, por lo que el "reposo" no siempre ocurría, por lo tanto se generaba una "inestabilidad" tonal y la forma musical era más difusa.

Según el profesor Rodolfo Acosta, el precursor de este pensamiento vanguardista es el pianista y compositor húngaro: Franz Liszt. Su extremo virtuosismo en el piano, lo llevó tempranamente a la fama y el reconocimiento en gran parte de Europa, durante una época en la que el concepto de 'nacionalismo' tomaba fuerza y la figura del 'genio' (según Kant) se destacaba de manera innata por sobre los demás contemporáneos.

Durante su etapa de "preocupación por el nacionalismo", Liszt exploró las músicas populares de Hungría y creó las 19 *Rapsodias húngaras* para piano, con ello "cambió la mirada evolutiva heredada del clasicismo". Para Bartok, el trabajo realizado en estas piezas para piano, convierte al compositor en el primer "etno-musicólogo".

La “Sinfonía Fausto” es un tríptico sinfónico basado en la caracterización de tres personajes de la obra del dramaturgo alemán Goethe. Lo particular de la obra es que es la “primera obra musical que no es acerca de la música en sí”, ya que cada uno de los movimientos son (o buscan ser) retratos psicológicos de Fausto, Margarita y Mefistófeles, y es mediante esta “necesidad de expresión” del autor que el sistema tonal entra en crisis: la multiplicidad de temas hace muy difícil reconocer un eje tonal. Además de este aporte, Liszt fue el primero en plantear el sistema “Omnitónico”, en el cual se utilizan todos los tonos posibles dentro de una obra, siendo esto lo más cercano a la superposición de disonancias y la primera aproximación al paradigma del ruido.

1.1 El Siglo XX

Resulta imposible determinar cuándo comenzó exactamente el siglo XX, pero según Acosta Restrepo, el hito más relevante a finales del siglo XIX y que realmente hacen un aporte significante e innovador a la música docta, es la publicación de *Preludio de la siesta de un fauno* (1894) de Claude Debussy. En la obra se perciben nuevas sonoridades y la aparición de un estilo "impresionista".

El estilo impresionista aparece, se alza como el "arte de la sugerencia", según el Profesor Acosta Restrepo, lo cual, es evidente, por ejemplo, en la pintura de los maestros del siglo XIX, donde "no hay delimitaciones claras de los objetos" y el autor solo busca retratar la luz. Esta forma de hacer arte se considera como "arte objetivo" donde el autor se enfoca en el color y las múltiples facetas de la luz, más que en el modelo, paisaje o retrato que se está pintando. Un ejemplo que menciona Acosta Restrepo es que la acción que realiza el pintor impresionista es análoga a la diferencia entre oír y escuchar: mientras escuchar es enfocarse en el estímulo sonoro, concentrando la atención en él; oír es la acción que realiza el sentido de la audición, donde no se juzgan los estímulos y se recibe objetivamente cada uno de los elementos constituyentes del sonido.

La inclusión de los "recursos impresionistas" y especialmente del 'color' (sonidos formados por instrumentos de distinto timbre) dentro de la música de Debussy junto a su mirada a la música de otras culturas (sobretodo orientales), que para él son "igual de válidas" como las músicas de tradición occidental, contribuyeron al "proceso gradual de transformación" de la herencia evolutiva de la música académica, según Acosta Restrepo.

Durante el nacimiento de las vanguardias, uno de los aspectos que sufrió cambios más importantes fue la relación auditor – obra. Según el musicólogo Hans Mersmann, durante los siglos anteriores (XVI a XIX), la obra musical se construía mediante una armonía que generara una estrecha tensión interna, en búsqueda de una motivación psicológica en el oyente. Como por ejemplo, a través de la antítesis de los temas, desarrollo y coda en la forma sonata tradicional. Para Mersmann, en el pasado las obras musicales "crecen en cierto modo hacia el interior, buscando la percepción, y a través de ella la plenitud de los fenómenos musicales" (1963, p. 38). En la música contemporánea del siglo XX lo anterior queda disuelto, debido a que existe otra concepción musical. Así como en el impresionismo existe una valoración por el colorido, más adelante se le da importancia a los elementos musicales de una obra como valores absolutos (que son independientes de otros elementos y tienen valor estético en sí mismos).

Según Mersmann, el hecho decisivo que marca esa época, es el abandono del principio evolutivo en el cual estaba construida la música de compositores como Bach, Haydn, y Mozart. Y por evolutivo entiéndase el "transcurrir de una continuidad de tiempo en un orden lógico, conseguido a través de asociaciones orgánicas o causales, las que aparecen en la forma de un movimiento ondulatorio creciente o decreciente", y que se subordina al Tema como "portador" de dicho principio. Es decir, rechazar el Tema como eje fundamental y reemplazarlo por un "continuo musical, deducido del crecimiento directo de los elementos" característico de la música del siglo XX. (1963, p. 39)

Para la música contemporánea, el contexto sociológico es determinante en la creación de obras y búsqueda de ese "medio" o lugar al cual pertenecer. Hans Mersmann lo define como el "espacio vital" o "lugar de existencia espiritual" y determinarlo corresponde a las consideraciones o motivos de la obra a nivel psicológico, pero sobretodo sonoro. Por ejemplo, para el dodecafonismo o serialismo, las otras manifestaciones artísticas de la época como la pintura abstracta o la lírica brindan correspondencia creativa (1963, p. 39).

El musicólogo alemán, en su *Metodo para el análisis de música contemporánea* establece tres etapas para la comprensión del progreso de la misma. La primera, la sitúa desde el año 1905 al 1925, donde si bien existe una herencia del siglo pasado, "surgen los primeros valores peculiares de una nueva forma de expresión tonal", principalmente el dodecafonismo impulsado por Arnold Schönberg. La siguiente ocurre entre 1925 y 1945, caracterizada por una afirmación y objetivación de este cambio paradigmático donde se sobrepasa la etapa experimental y se consolidan los nuevos estilos musicales desarrollados. Finalmente, entre 1945 y 1960 tiene lugar el cambio más abrupto. Debido al rechazo de las obras de las dos generaciones anteriores, se crea una tendencia hacia una renovación del material sonoro, encaminándose hacia lo absoluto, hacia la abstracción (1963, p. 42). Este proceso de cambio de paradigma artístico se enmarca dentro de la época conocida como Revolución Industrial. Durante este período, ocurrieron una serie de hechos sociales, culturales, políticos y económicos que tuvieron importantísimas repercusiones a nivel global y por ende, artísticas.

A gran escala, este es el panorama evolutivo y los motivos que dieron origen a las vanguardias de mediados de siglo XX. A continuación, introducimos al lector a una de las inclinaciones artísticas más radicales surgidas a partir del paradigma moderno y que más influenciaron en la experimentación musical y la modificación de la notación tradicional: el Futurismo Italiano.

1.1.1 Futurismo Italiano

Para introducirnos en el tema, recurrimos al artículo *Cien años de futurismo italiano* (2008) escrito por Rosalía Torrent, el cual describe ampliamente los ámbitos que permitieron el surgimiento de esta corriente y los aportes que realizó, sobretodo, en el mundo del arte. El futurismo italiano surge como la primera vanguardia totalmente rupturista en contra de los cánones de la tradición clásico-romántica europea y abarcó una multiplicidad de facetas.

Como escribe Rosalía Torrent, el movimiento futurista nace a partir de la publicación del *manifiesto futurista*, en el diario francés *Le Figaro*, escrito por el poeta italiano, Filipo Tomaso Marinetti el 20 de Febrero de 1909. Todo comenzó como un discurso literario que luego se amplió a la pintura, escultura, proyectos arquitectónicos, diseño, cocina, moda y música, hasta alcanzar una profundidad ideológica que llevó a los futuristas a formar un partido político (2008, p. 27).

El primer manifiesto futurista se considera la primera obra futurista como tal, a partir del cual, se desencadenó una serie de proclamas que dieron vida a la era futurista. La sensación que genera este manifiesto, según Torrent, es la de un grupo de hombres (principalmente artistas) que se dirige a la muerte por falta de estímulos del mundo (2008, p. 28), como lo que se lee, por ejemplo, en este texto escrito por Marinetti:

> Y nosotros corríamos aplastando frente a las cosas los perros guardianes que se enrollaban sobre sí mismos bajo nuestros neumáticos abrazadores, como cuellos de camisa bajo la plancha. La muerte, domesticada, me superaba en cada vuelta, para darme graciosamente la pata, y de cuando en cuando se tiraba por tierra con un rumor de huesos estridentes, enviándome, desde cada charco cenagoso, miradas sedosas y acariciadoras. (2008, p. 28).

El manifiesto se compone de una serie de puntos que denotan una violencia característica del movimiento, por lo tanto, se puede decir que esos puntos fueron 'arrojados' al mundo para definir el futurismo. Algunos de los más representativos son:

- "no hay belleza si no es en la lucha".
- "Queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer".
- "Erguidos sobre la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro desafío a las estrellas".

Además, se hace un llamado a la destrucción de los museos, academias y bibliotecas, como entes encargados de resguardar las tradiciones.

El pensamiento del futurista se opone radicalmente al pensamiento evolutivo lineal con el que carga la historia hasta principios del siglo XX. Es una ideología que postula y promulga el ultra-racionalismo, el sentido de la raza, el desprecio por la democracia representativa y formal, constituyendo en base a ellas, inclusive, un Partido Político. Marinetti, dentro de su publicación *Los Indomables*, destaca el instinto por la sangre que tienen los futuristas (2008, p. 30).

La violencia comienza a tener un rol estético dentro de las variaciones artísticas de la época, sobre todo, en la literatura. La estética violenta no fue completamente trasversal entre los artistas futuristas, y técnicamente se tradujo en la representación del movimiento, dinamismo, ímpetu y velocidad, mediante el uso, por ejemplo, de líneas curvas en la pintura y la escultura en primer lugar. Las formas o modelos que se buscan representar responden al nuevo mundo tecno-céntrico, donde la belleza está en los atributos de la máquina (Torrent, 2008, p. 31):

> Se ha podido constatar en la gran huelga de los ferroviarios franceses, que los organizadores del sabotaje no consiguieron inducir a un solo maquinista a sabotear su locomotora. Esto me parece absolutamente normal: ¿Cómo hubiese podido uno de los hombres herir o matar a su gran amiga devota, de corazón ardiente y dispuesto, a su bella máquina de acero que tantas veces había brillado de voluptuosidad bajo su caricia lubricante (Marinetti, *L'uomomoltiplicato e ilRegnodellamacchina*, 1910) (Torrent, 2008, p. 31).

A esto se añade lo que ocurrió con la arquitectura futurista, cuyo principal referente fue Antonio Sant'Elia. Se escribió un manifiesto (sello característico del futurismo), que instaba a construir basándose en líneas elípticas y oblicuas, debido a que representan un dinamismo, tienen una potencia emotiva y son superiores a las horizontales y perpendiculares; consideraba el abolir la absurda decoración tradicional y que principalmente la máquina ocupe un lugar principal en el diseño y construcción.

La música futurista, enmarcada dentro de la estética futurista al igual que las demás artes, sufrió cambios radicales tanto en los recursos sonoros que se emplean como en sus formas de escritura, realizando aportes trascendentales al desarrollo de las vanguardias posteriores.

Luigi Russolo fue un pintor y músico italiano, vinculado activamente con el futurismo italiano. Redactó uno de los manifiestos de la música futurista titulado *L'arte de rumori* (el arte de los ruidos) (1913), inspirándose en un concierto de una 'orquesta futurista' interpretado por el compositor Francesco Balilla Pratella, a quien dirigió el escrito.

Comienza el manifiesto hablando de manera crítica acerca del silencio existente en la naturaleza en el que habitaba el 'hombre antiguo' y las limitaciones propias de la ignorancia de este personaje en su vinculación con el sonido. Comenta peyorativamente, que el sonido puro ha dejado de suscitar emoción, así como la inmensidad de la orquesta y sus "pobres" resultados. Los grandes cambios que han permitido la evolución musical, siempre han buscado excitar y exaltar al oyente mediante diversas innovaciones, tales como: melódicas, armónicas y formales. Esto, condujo gradualmente, a través de los miles de años, a través de los caminos hacia la mayor complejidad sonora, que sin embargo, tienen una piedra de tope generalizada según Russolo: el timbre. El compositor menciona que la evolución musical ha permitido una educación del oído del hombre, pero a su vez, ha generado una sensación de saciedad de la antigüedad, por lo que ya es tiempo de dar el siguiente paso y relacionarse con otros recursos tímbricos y sobre todo, con el universo sonoro de las máquinas: "hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos" (1913, p. 9).

El ruido "no es únicamente fuerte y desagradable para el oído" (1913, p. 10). Aquí, el autor comenta que hay una amplia gama de ruidos placenteros e invita a "atravesar la capital moderna" e instalarse a escuchar la naturaleza propia de la ciudad. Inclusive, cita la carta que le envió Marinetti durante su servicio en la primera guerra mundial, para mencionar la experiencia de los 'oídos futuristas' de su amigo frente a la "orquesta de guerra" (sonidos de balas, tanques, explosiones, gritos, etc.).

La intervención del ruido será el siguiente paso para Russolo: el *intonarumori* o entonador de ruidos. Manifiesta: "Nosotros queremos entonar y regular armónica y rítmicamente estos variadísimos ruidos", lo cual consigue mediante la creación de este instrumento que dentro de una caja, genera, a través del giro de una placa de metal o madera, la vibración de una cuerda o tripa, amplificada a través de altoparlantes de metal o cartón, diferentes tipos de ruidos, donde "cada ruido tiene un tono, a veces también un acorde que predomina en el conjunto de las vibraciones irregulares" este tono era regulable mediante una palanca que disminuía o aumentaba la tensión del elemento vibrador (1913, p. 12).

Ante estas innovaciones, Russolo deja entrever en su manifiesto que el músico futurista pretende escoger, coordinar y dominar todos los ruidos, clarificando: "El arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa" (1913, p. 12). Para ello, describe una tabla de ruidos por familias, de la orquesta futurista (1913, p. 13):

1	2	3	4	5	6
				Ruidos percutidos sobre:	Voces de animales y hombres:
Estruendos	Silbidos	Susurros	Estridencias	Metales	Gritos
Truenos	Pitidos	Murmullos	Chirridos	Maderas	Chillidos
Explosiones	Bufidos	Refunfuños	Crujidos	Pieles	Alaridos
Borboteos		Rumores	Zumbidos	Piedras	Aullidos
Baques		Gorgoteos	Crepitaciones	etc.	Risotadas
Bramidos			Fricaciones		Estertores

En efecto, a mediados de 1916, la orquesta futurista ya se subdividía en Gorgogliatori (burbujeadores), Crepitatori (crepitadores, chisporroteadores), Ululatori (aulladores), Scoppiatori (detonadores, explosionadores), Ronzatori (zumbadores), Stropicciatori (arrugadores, frotadores), Sibillatori (silbadores), Scrosciatori (rugidores) y Rombatori (bramadores); complementados por unos timbales, unas

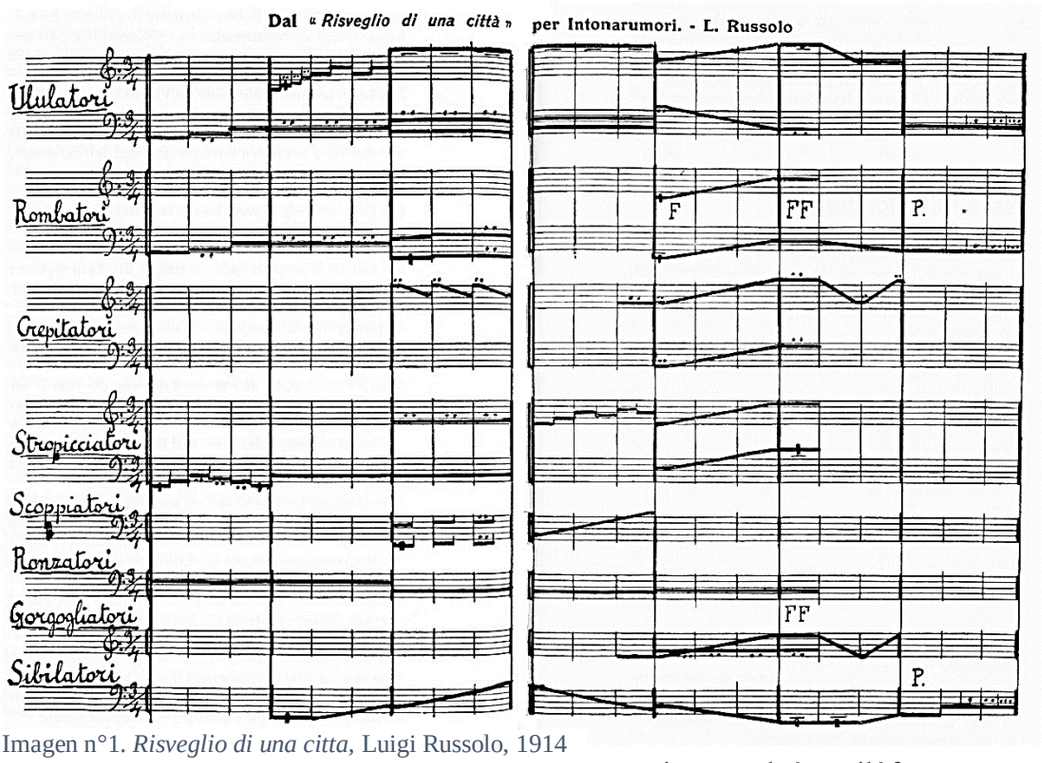


Imagen n°1. *Risveglio di una citta,* Luigi Russolo, 1914

sonajas y algún xilófono u otro instrumento de percusión no convencional (Ortiz Morales, 2007, p. 13).

Otro aporte fundamental de Russolo es la creación de una notación gráfica para la escritura de sus entonadores de ruido. Por ejemplo, en la obra *Risveglio per una citta* (1914), se observa la aplicación de líneas horizontales y diagonales sobre el pentagrama, las cuales indican la altura (frecuencia) que debe tener el instrumento. El autor también menciona:

En el capítulo que desarrolla la grafía, podremos comprobar que se preocupa de que en su sistema (al igual que los intonarumori) puedan moverse las alturas por cuartos de tono (señalados con uno, dos o tres puntos, según sean cuartos, dos cuartos o tres cuartos de tono) y que marca las líneas adicionales de manera perpendicular, única forma de poder ver la situación trabajando con "líneas-nota" continuas:

Imagen n°2. Análisis de la gráfica escrita por Luigi Russolo, planteada por Ortiz Morales (2007)

Según Ortiz Morales, Russolo expone sus ideas en un artículo titulado *Grafia enarmonica per gli intonarumori futuristi* (notación enarmónica para el *Intonarumori* futurista) publicado por la revista *Lacerba* (1914) y la desarrolla en su libro de 1916 *L'Arte dei rumori* (el arte de los ruidos), una extensión y ampliación de los principios expuestos en el breve manifiesto del mismo nombre, tres años antes" (2007, p. 11). La influencia del futurismo italiano, y de Russolo en particular, es realmente considerable sobre las vanguardias del siglo XX. La 'nueva' forma de escuchar que tiene el oído futurista, se instala de manera permanente y crea una vía de constante desarrollo creativo y experimentación.

2. Grafismo

A continuación, se presenta información acerca del desarrollo histórico de la notación musical gráfica o 'grafismo', explicada por García Fernández en su artículo *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos* (2007).

Los sistemas de notación musical surgidos a partir de estas 'nuevas' formas de tratar la música y el sonido durante las vanguardias del siglo XX, nacen a partir de la necesidad de plasmar en el papel realidades sonoras que no responden a los cánones de la tradición clásico-romántica y que se desarrollaron principalmente hacia la mitad del siglo XX. Según García Fernández, esto vino acompañado de la creación desmesurada de nuevos signos e inéditas formas de representación gráfica. A partir de allí, los compositores desarrollaron una notación musical que aplica o se construye a partir de grafismos, la cual, en algunos casos, fue mucho más cercana a las artes plásticas que a la notación musical tradicional. Para el mismo autor, esta época evolutiva se define como grafismo: "convencionalmente se utiliza el término grafismo para referirse a los profundos cambios sufridos en el sistema de notación musical desde, finales de la década de los cincuenta, en el ámbito de la vanguardia musical occidental" (2007, p. 1).

García Fernández describe una serie de problemáticas que nacieron a partir de las innovaciones gráficas. Entre ellas, destaca la falta de sistematización en la creación de signos, debido a que cada compositor creaba sus propias grafías en respuesta a sus propias inquietudes de escritura y destaca que gracias a algunos teóricos como Erhasd Karkochka y Jesús Villa-Rojo, este problema se "suavizó" a través del tiempo. También comenta que muchos de los estudios sobre grafismo se limitan, la mayoría a enumerar y describir grafías, asumiendo una falta de reflexión acerca de las implicancias estéticas e históricas, donde el carácter positivista prevalece.

2.1 Experimentación y consolidación gráfica

Durante el siglo XX, la búsqueda de un nuevo universo sonoro trajo consigo el desarrollo de nuevas técnicas instrumentales y de nuevos instrumentos musicales en base a las nuevas tecnologías que se desarrollaron en la época. En consecuencia de esto, aparecieron modos de representación distintos y específicos, los cuales serán descritos en los siguientes párrafos.

A pesar de las innovaciones armónicas, tímbricas, formales y rítmicas aplicadas en las músicas de comienzos del siglo XX, el sistema tradicional de notación no sufrió grandes cambios. Compositores destacados como Edgar Varèse, quien realizó considerables aportes a la tímbrica y la rítmica; y Luigi Russolo, quién creó una nueva simbología para la escritura de su *intonarumori*; estaban conscientes de las limitaciones de las grafías convencionales y continuaron sin renunciar al pentagrama y las líneas divisorias de compás, como escribe García Fernández.

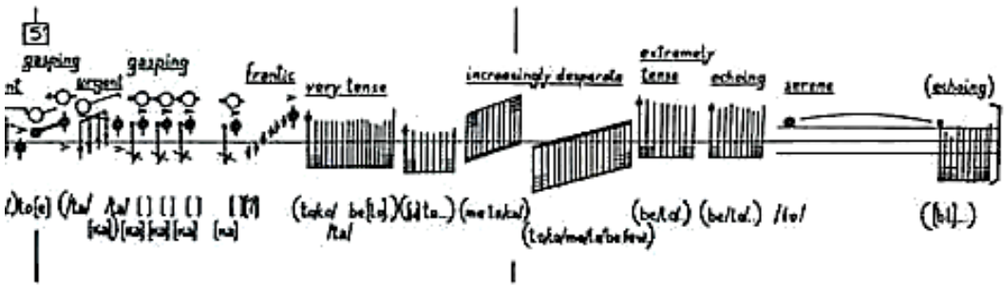


Imagen n°3. *Sequenza III,* Luciano Berio, 1966. Fragmento

El cambio realmente significativo fue a partir de la década del ’50, donde hubo un proceso de experimentación e investigación respecto a las nuevas posibilidades de interpretación de los instrumentos, demandando la necesidad de nuevos signos de representación. Las *Sequenzas* de Luciano Berio (escritas a partir de 1958), por ejemplo, incorporan nuevas grafías para la indicación específica de técnicas extendidas de los instrumentos a partir de necesidades expresivas.

En el ámbito de la Música Electroacústica, la simbología musical tradicional no parece válida para representar las posibilidades sonoras de las nuevas tecnologías, y según el autor García Fernández: “la función de la partitura deja de tener sentido ya que no hay intérpretes ‘humanos’” (2007, p. 1).

La Música Concreta presenta inicialmente un “principio de inmutabilidad” donde: “una vez excluida la intervención humana en la ejecución y trabajando únicamente mediante grabadoras en el laboratorio, se garantiza una versión única de la obra sin que se dé la posibilidad de obtener otras” o en otras palabras “la obra registrada es la obra” (García F, 2007, p. 2).

Uno de los compositores pioneros de la Música Electrónica fue el alemán Karlheinz Stockhausen quién en su obra *Studie II* (1954), intentó representar simbólicamente los aspectos sonoros aportados por la electrónica. Lamentablemente la partitura sólo cumplía un papel nemotécnico, debido a la dificultad para representar algunos aspectos sonoros y donde la "información expuesta no era suficiente para una interpretación o realización posterior" (García F., 2007, p. 2).

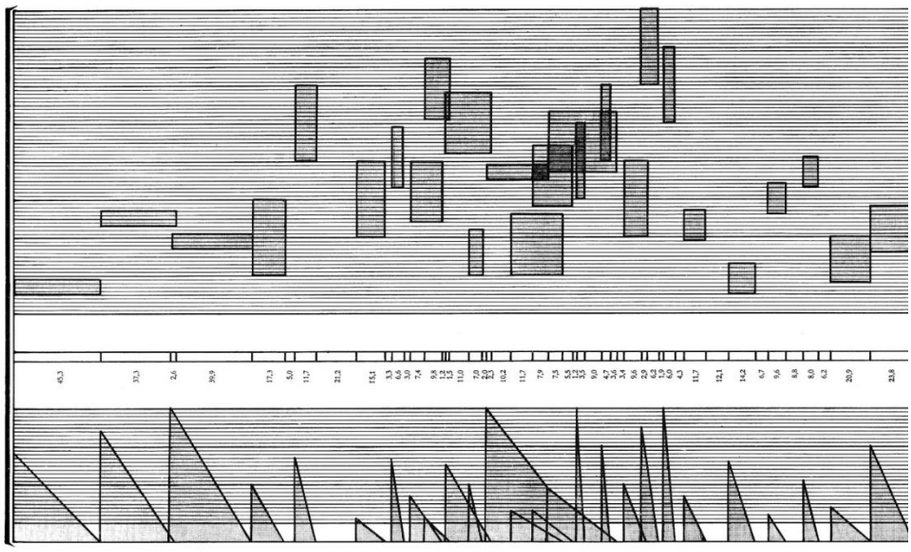


Imagen n°4. *Studio II* Karlheinz Stockhausen, 1954. Fragmento

Según describe Isaac García F. entre los compositores electro-acústicos existía una "conformidad con registrar la obra en cinta magnética" y por lo tanto, "no hubo intento real por alcanzar un código válido para todos". "Las partituras presentadas tan solo aportaban soluciones personales" y en consecuencia, los "esfuerzos por transcribir no son válidos para una interpretación posterior" (2007, p. 2) El compositor Jesús Villa-Rojo es citado en el texto de García F. y dice: "este tipo de partituras puede denominarse como partituras "a posteriori", las cuales entregan una explicación de cómo escuchar la obra, no de cómo ejecutarla". En otras palabras "una guía de audición". (García F., 2007, p. 2). Un ejemplo destacado en éste ámbito es la obra *Artikulation* (1958) de Gÿorgy Ligety, para la cual el compositor desarrolló una notación gráfica donde pretendía encontrar una correspondencia entre el material gráfico previo (borradores) y el resultado sonoro final. Según García F., esto "no soluciona el problema de fondo", porque "sigue sin existir un código unívoco que permita su uso para futuras composiciones" (2007, p. 2).

Paralelamente, aparecen las primeras obras mixtas: mezcla de instrumentos musicales convencionales y cintas magnetofónicas. Dichas obras se vieron 'obligadas' a desarrollar ciertos tipos de notación musical gráfica para permitir futuras interpretaciones. Un ejemplo de este tipo, es *Kontakte* de Stockhausen (1959/60), donde el compositor transcribe la parte sonora de la cinta magnética, con el fin de "establecer con mayor precisión posible la relación de ésta con el resto del

instrumento", lo cual, a pesar de todo, "mantenía cierta imprecisión respecto a los instrumentos convencionales." (2007, p. 2), según escribe Isaac García F.

El autor anteriormente citado describe asertivamente lo ocurrido posteriormente a la primera etapa de las obras mixtas:

> Se ha optado de manera generalizada por una representación gráfica menos minuciosa que la de Stockhausen para el contenido musical de la cinta magnética, pues se ha perdido la aspiración a representar cada uno de sus elementos constitutivos en favor de una notación de tipo esquemático y referencial. De esta forma, esta notación no sirve para hacer una interpretación a partir de ella, ya que está previamente grabada, sino tan solo como guía que determina la relación sonora entre cinta magnética e instrumentos durante la ejecución de la obra. (2007, p. 2).

La aparición de la electrónica en vivo o *live electronic*, permitió un re-planteamiento de soluciones gráficas debido a sus características técnicas: "puede reproducir el sonido, y además grabarlo y transformarlo simultáneamente en tiempo real" (García F., 2007, p. 3). Junto a ello, se añade su aplicación a instrumentos convencionales donde "la interacción entre estos es infinitamente más rica" (García F., 2007, p. 3). Considerando estos puntos, para García F., "se ha optado por un estilo de notación de carácter técnico", con una estética visual "más próximo a la ingeniería y las ciencias". (2007, p. 3).

Isaac García Fernández concluye: "la imposibilidad de representar simbólicamente todos los diferentes aspectos de los sonidos creados y manipulados en el laboratorio, ha sido fundamental a la hora de frustrar cualquier intento de sistematización." (2007, p. 3). Hace hincapié también en que la generación de aportaciones gráficas a mediados de siglo XX es numerosa y variada, pero sigue siendo extremadamente personal y, por lo tanto, no busca un consenso dentro de la comunidad musical, inclusive en el caso de la notación electroacústica donde la "función es netamente técnica o representativa" (2007, p. 3).

Según el autor, la era de oro del grafismo se fundó sobre el trabajo un personaje esencial: John Cage. La figura del compositor fue de gran relevancia, debido a la incorporación progresiva de grafías a partir de sus investigaciones en el terreno del azar en los años '40. Los resultados de estas investigaciones fructificaron de distintas maneras: "en primer lugar, a nivel constructivo de partituras convencionales", posteriormente, "la inclusión del azar en el proceso de ejecución de la obra" (García F., 2007, p. 3), lo que llevó a Cage a emplear nuevos "códigos de escritura visual", como plasmó en sus obras: 50 ½" (1953) y 22'11.499" (1955).

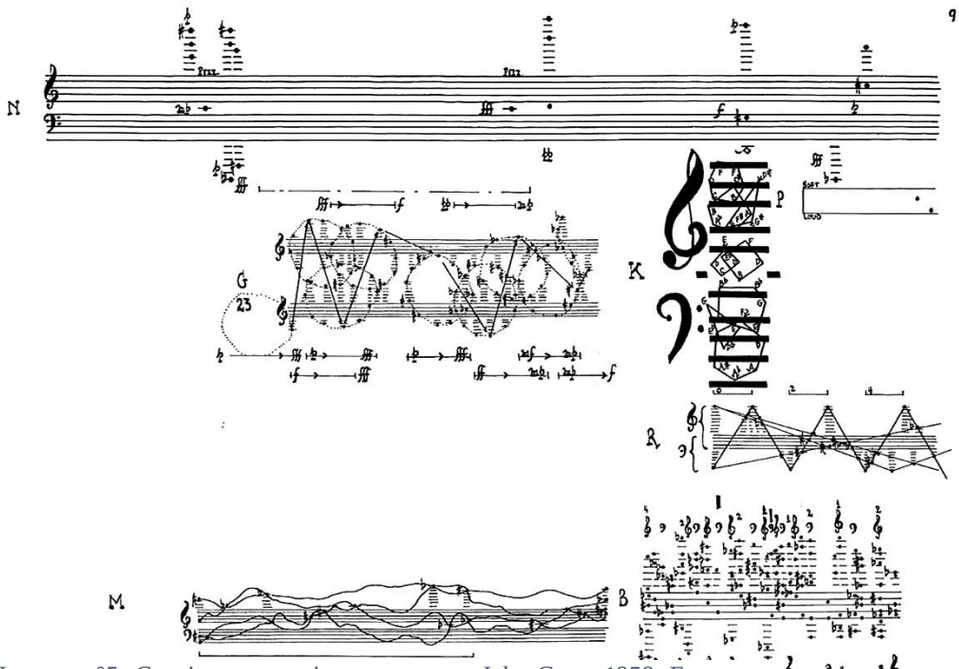


Imagen n°5. *Concierto para piano y orquesta* John Cage, 1958. Fragmento

Para García F., el hecho que da comienzo a la consolidación del grafismo, es el *concierto para piano y orquesta* (1957/58) de John Cage, donde el compositor "utiliza 84 tipos de escritura para la parte del piano: algunas perfectamente codificadas y precisas, otras sencillamente estimulantes. Y otras idealistas y difícilmente realizables" (2007, p. 3). A lo que comenta:

> Todo ello con un enorme poder visual que nos muestra el ingenio del estilo gráfico de Cage y nos ofrece uno de los primeros ejemplos de grafismo en el que el interés plástico de la partitura es independiente –y plenamente suficiente– del sonoro. (2007, p. 3).

Este "enorme poder visual" que menciona el autor, permitió la introducción no solo de independencia plástica de la obra, sino también la indeterminación como método compositivo tanto en la vanguardia norteamericana como europea, lo cual fue "detonante de una fiebre de músicas aleatorias móviles e indeterminadas", con "consecuencias irreversibles sobre el sistema de notación" (García F., 2007, p. 3).

Dentro de la vanguardia norteamericana que más influencia ejerció sobre la consolidación de las músicas gráficas, destacan dos compositores que debido a la importancia y desarrollo del arte abstracto en la década de los '50, deciden "tomar las artes plásticas como referentes, no la música europea" (García F., 2007, p. 3): Morton Feldman y Earle Brown.

Durante la época post-guerra, estos compositores buscan desligarse de las influencias musicales europeas y "renuncian a la carga histórica -e historicista- que sí determina y casi asfixia" (García F., 2007, p. 3) a los artistas de dicho continente y de

paso, “buscan en otras culturas (especialmente la oriental) una salida al estancamiento” (García F., 2007, p. 3) en el que se ve envuelta la cultura occidental.

La experimentación con notación gráfica y su posterior consolidación permitió a los compositores ejercer y plasmar con total libertad creativa las formas de expresión musical más abstractas, en las cuales el compositor deja de tener el control absoluto sobre el orden de los eventos y el intérprete pasa a tener un rol fundamental en la culminación de la obra.

El panorama histórico y el camino evolutivo hacia la notación gráfica mencionada en los capítulos anteriores, pretenden haber contextualizado adecuadamente al lector para una comprensión acabada del contexto artístico que enmarcaba a León Schidlowsky y a la obra escrita con notación gráfica *Signals* (1973), en los cuales se ahonda más adelante. A continuación se argumenta sobre la elección de la metodología de análisis utilizada en este proyecto.

3. Análisis de Música Contemporánea

La relación entre la escritura musical gráfica y sus posibilidades de interpretación implican una forma particular de análisis musical, la cual en este proyecto se determina en base a referencias conceptuales del trabajo *Fundamentos del análisis musical* (1999) de Enrique Igoa, profesor de análisis musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y que forma parte de su *Material para el curso de análisis musical I*, y el texto *Método de Análisis de Música Contemporánea* (1963) escrito por el musicólogo alemán Hans Mersmann, donde se propone una metodología de análisis en base a la comparación de las características de los elementos musicales tradicionales como armonía, ritmo, forma, entre otros.

En primer lugar, el profesor Enrique Igoa afirma que existen diversas acepciones para el concepto de 'análisis musical' según la época y procedencia académica del autor (filosofía, estética, musicología, composición, pedagogía, etc.). Puede tener una conceptualización más simple como la que menciona de Bent: "resolución de la estructura musical en elementos constituyentes relativamente más simples" (1999, p. 26); o una más completa cómo la cita de T.W. Adorno:

> Conocer algo íntimamente significa en realidad analizarlo, esto es, indagar en las relaciones internas de la obra, y en lo que esencialmente está contenido en una composición. Así pues, el análisis se preocupa de la estructura, de los problemas estructurales, y también de la audición estructural. Y por estructura no entiendo aquí la mera agrupación de la música por parte de acuerdos formales tradicionales, sino más bien lo que realmente acontece por detrás de dichos esquemas. (1999, p. 26)

Además, el autor rescata un objetivo planteado por Adorno para el análisis musical y deja entrever algo de su propia visión al respecto: "La tarea que se nos presenta, por tanto, es la comprensión de la compleja relación entre el esquema y sus desviaciones, no sólo la comprensión aislada en ambos; el análisis, así pues, es esencialmente investigación de esta relación." (1999, p. 26)

Según Igoa, algunos estructuralistas como Meyer, La Rue y Schenker, debido al estudio de distintas experiencias en la música, éstos condujeron a nuevos métodos analíticos cómo el análisis motívico, que es una "búsqueda de patrones temáticos a pequeña y gran escala", o el schenkeriano que está "basado en la experiencia de la continuidad y finalidad tonales a gran escala", concebido para analizar obras del repertorio tonal más estricto (Bach, Bramhs) (1999, p. 26). Hans Mersmann menciona que en este tipo de análisis, se estudian los elementos 'primarios' de la música (melodía,

armonía y ritmo) en un contexto de la forma musical, dichos elementos se consideran "fuente generadora de la obra musical" entre los diferentes valores estructurales que la construyen. (1963, p. 37)

Igoa, presenta una crítica realizada por Nicholas Cook en la cual en análisis musical debiese ir en "apoyo a la experiencia de la música" pero que según él, estos análisis estructuralistas mencionados anteriormente la explican de forma "esencialmente científica" (1999, p. 26) Para Cook, estos tipos de análisis pueden influenciar negativamente en la valoración estética de algunas obras, si es que estas no se ajustan a los moldes analíticos convencionales (1999, p. 26). La "importancia de una 'experiencia analítica' de la música", según Cook, va más allá del análisis netamente esquemático, ya que mediante ellos se perciben hechos y conexiones que antes pasaban desapercibidos pero "se dejan de lado otros elementos cuya importancia palidece ante la contemplación" (p. 26)

Para el profesor Enrique Igoa el objetivo del análisis musical de una obra aúna estos criterios:

> El verdadero sentido del análisis musical de una obra, que consiste, por una parte, en la obtención de los elementos temáticos, armónicos, rítmicos, tímbricos y formales, y por otra, en el estudio de las relaciones entre ellos y de su contribución forma a la coherencia de la estructura musical." (1999, p. 27)

Además, el sentido del análisis musical adquiere total relevancia cuando hay una retroalimentación con la experiencia musical y se genera un "viaje de ida y vuelta a la obra musical" el cual genera "observación analítica, cuya mirada se vuelve de nuevo hacia la obra misma, coloreada ahora como la luz a través de un prisma", asegura el profesor. (Igoa, 1999, p. 26).

El musicólogo Hans Mersmann, coincide en que el método de análisis musical planteado anteriormente nace a través de una investigación a la obra de arte donde se separan las relaciones "técnico-formales" y lo "subjetivo-asociativo" puro, pero no es pertinente o efectivo para el análisis de música contemporánea, aludiendo a que si no fuese "más que una renovación estilística, algo así como la continuación de los períodos clásico y romántico, entonces no sería necesaria una nueva metodología" (1963, p. 37). Además, históricamente cuando se transita de un período a otro en la música, existen "diferencias fundamentales que llegan hasta la raíz misma del lenguaje sonoro" (1963, p. 37); mientras que los cambios experimentados desde el s. XVI al s. XIX obedecen a una misma línea evolutiva, en el s. XX estos cambios fueron radicales, por lo que el análisis también se ve afectado.

Entonces, los tipos o modelos del análisis de música contemporánea son relativos a la obra en sí misma, por lo que hay que deducir uno que considere su organización material, la forma y las relaciones estilísticas de manera satisfactoria (Mersmann, 1963, p. 38). Pero, ¿qué aspectos debe considerar el análisis musical de una obra contemporánea? En el siguiente capítulo, se exponen los puntos de vista de diversos autores y se comparan con el método de análisis propuesto por Hans Mersmann.

3.1 Tipología del análisis musical

El estudio de los tipos o modelos de análisis musical también tiene diferentes nociones. Enrique Igoa, selecciona y expone algunas de ellas claramente en su texto. En primer lugar cita a Bent, quien propone que el análisis musical debe abordarse desde las siguientes aristas:

a) Aproximación a la substancia musical: La pieza musical es considerada como una estructura o sucesión de estructuras, un campo de datos, un proceso lineal o una serie de símbolos y valores o una serie de símbolos o valores emocionales.
b) Métodos operativos: Técnicas de reducción, comparación de elementos, segmentación en unidades estructurales, búsqueda de reglas de sintáxis, recuento estadístico de rasgos distintivos y la interpretación de los elementos expresivos y simbólicos.
c) Medios de presentación: Partitura con anotaciones y/o línea continua de análisis, partitura fragmentada en sus elementos comunes, lista o léxico de unidades musicales y su sintaxis, gráficos con reducciones mostrando relaciones estructurales escondidas, descripción verbal usando terminología formal estricta, hasta metáforas poéticas (Igoa, 1999, p. 30)

Luego, el autor menciona la tipología planteada por Hermann Erpf, que describe tres modelos a considerar:

a) Análisis motívico-formal: Segmentación temática, base melódico-rítmica de los motivos, función armónica y métrica y relaciones entre los elementos
b) Análisis psicológico: descripción del transcurso y desarrollo de la tensión, consonancia y disonancia, secuencia modulatoria, combinaciones contrapuntísticas, construcción temática, etc.
c) Análisis expresivo: carácter expresivo, significado, idea poética (Igoa, 1999, p. 30).

Finalmente, el profesor a modo de síntesis respecto a las diferentes tipologías de análisis parafrasea a Diether de la Motte (1990), quien llega a la siguiente conclusión:

> Es posible aplicar cualquier tipo de análisis a cualquier obra, cada creación musical puede requerir una técnica analítica concreta que permita sacar a la luz los procedimientos más significativos empleados en la misma, aquellos que realmente son característicos de cada autor (Igoa, 1999, p.30).

Entonces, respecto al análisis de la música contemporánea ¿cuál es la clasificación tipológica (o tipo de análisis) que se adapta mejor?

Hay que considerar que en el siglo XX generalmente dentro de la evolución personal de un mismo compositor podemos encontrar importantes quiebres. En algunos de ellos existe una tendencia a generar series de obras de carácter similar, lo que implica una tipología similar de análisis, pero por diversos motivos estas pueden ser reemplazadas por otra serie de obras de distinta región estilística, lo que puede conllevar una modificación o una nueva metodología de estudio. En otros casos, los compositores no poseen una gran cantidad de obras así que el análisis de una de ellas tiene mayor relevancia, por lo que "cada obra de arte posee un grado distinto de trascendencia" y eso tiene valor tanto para la obra completa de un compositor como para una fase de la música contemporánea (Mersmann, 1963, p. 38).

En conclusión, la tipología del análisis de música contemporánea estará siempre determinada en un primer nivel por la obra en sí misma; en un segundo nivel, por la evolución histórica del compositor en comparación de su propio catálogo obras; y finalmente en un tercer nivel por el contexto de la época y su comparación con épocas anteriores, buscando clasificar elementos, materiales, formas y estructuras, también particularidades estilísticas e históricas. Dichos elementos se describen a continuación por el musicólogo alemán Hans Mersmann, quién en su *Método para el análisis de música contemporánea*, propone la catalogación de nueve parámetros para ser estudiados y plasmados en un análisis musical, los cuales son: armonía y sonoridad, melodía, métrica – rítmica, polifonía, forma, estructura, color, estilo y clasificación histórica. Cada uno de ellos tiene una razón específica y un desarrollo particular dentro de las tres etapas históricas (1905-1925, 1925-1945,1945-1960) mencionadas anteriormente en el capítulo sobre el siglo XX. A continuación, se detalla cada uno de ellos.

3.1.1 Armonía y sonoridad

En primer lugar, se aborda el concepto de 'armonía y sonoridad', el cual, según el autor es donde se realizaron los cambios estilísticos fundamentales y más evidentes y que sólo después se hicieron evidentes en ámbito de la melodía.

Esto data del siglo XIX, donde se "expande el elemento armónico hasta una hipertrófica diferenciación" y donde la melodía se ve incapaz de lograr un desarrollo independiente. Esta expansión del elemento armónico tuvo una consecuencia disolutiva en la tonalidad y fue desarrollado en un principio por Claude Debussy en Francia y por Arnold Schönberg en Alemania. Esta ruptura con la tonalidad evoluciono paulatinamente en una destrucción de las relaciones funcionales armónicas lo que llevo al "descubrimiento del valor intrínseco de la sonoridad" (concepto relativo, según Mersmann) (1963, p. 43).

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, los cambios conceptuales dieron origen a la atonalidad, donde el compositor busca encontrar esas ordenaciones sonoras que son internas en la obra y no resultado de una acción exterior. Esta búsqueda impulsó procedimientos compositivos poli-tonales, o más comúnmente, bi-tonales. Según Mersmann, estos procedimientos son primordialmente de tendencia constructiva y, en el fondo, polifónico, donde, muy a menudo se inicia de forma bi-funcional, liberando las funciones las unas de las otras, como ocurría, por ejemplo, en la *invención a 3 voces en mi menor* de J. S. Bach y en la construcción poli-tónica en la *Sinfonía de los salmos* de Igor Stravinsky (Mersmann, 1963, p. 44).

A partir aproximadamente de 1925, existe una nueva organización tonal, donde la función armónica no se restablece y la melodía es el determinante primario en las relaciones sonoras. Por ejemplo, para Stravinsky la función armónica se define como el "tono central en el que gravita el acontecer sonoro". Por otra parte, Mersmann menciona lo escrito por Paul Hindemith en su *Fundamentos de la composición*, donde dice que su estilo se basa en principios acústicos para una nueva organización armónica basada en la serie de los sonidos armónicos, abandonando definitivamente las antiguas tensiones tonales, dando total importancia al intervalo como valor absoluto.

El resultado de esta concepción revolucionaria de la armonía evolucionó durante la época de 1945 a 1960 en una descomposición del sonido como tal y abrió el camino a la experimentación con música electrónica y otras vanguardias (Mersmann, 1963, p. 44).

3.1.2 Melodía

El desarrollo melódico se mantuvo más o menos transversal a través de todas las etapas de la música contemporánea, el cambio más significativo se produjo en la ruptura de la tradición proveniente de los siglos anteriores. Durante la primera etapa del siglo XX, nace la melodía atonal, esta se basa en el abandono de la tríada como centro de gravedad tonal y busca otros intervalos como la cuarta, séptima, segunda y tritono, donde estos adquieren un valor independiente por sí mismos. La construcción melódica adquiere una mayor sencillez pero también un "mayor poder de diferenciación" (Mersmann, 1963, p. 45). El compositor Arnold Schönberg, por ejemplo, plantea su principio dodecafónico que consiste en la generación melódica a través de series donde los doce tonos tienen igual valor, independientes entre sí. El dodecafonismo emite una influencia decisiva como vehículo hacia un nuevo desarrollo melódico. Más adelante, el sonido es visto como un valor absoluto debido a la disolución de las relaciones anteriores que eran su noción como tono fundamental o como funcional en la posición de un acorde. La serie, como elemento melódico, se impone progresivamente a través de las épocas.

Existe, según Mersmann, existe una verdadera correspondencia de la melodía con la pintura abstracta, tanto en su orientación axial, ya sea horizontal o vertical; a través del concepto de profundidad; su organización más estática; y la generación de distintos estudios al respecto de su funcionamiento. (1963, p. 45)

3.1.3 Métrica – rítmica

En el auge de la atonalidad y a lo largo de todas las etapas de la música contemporánea, las leyes rítmicas cambian o derechamente desaparecen, dependiendo del compositor; nace, por ejemplo, la utilización de sucesiones polimétricas que se subdividen en breves unidades rítmicas e inclusive, a veces, en una notación sin métrica de la música (Mersmann, 1963, p. 46). La organización métrica y rítmica de la música se ve sometida a nuevas reglas donde se busca equilibrar este orden de material junto a los demás elementos musicales.

Uno de los procedimientos que surgieron a partir de esto fue la creación, utilización y repetición de series métricas, que según el autor, "engendran automáticamente una forma musical y al mismo tiempo reglas de organización matemática". Esto contrasta con otro gran aporte de la música del siglo XX, que fue la tendencia hacia la absoluta independencia del ritmo, lo cual se manifestó en el uso exclusivo de instrumentos de percusión en la creación musical, tanto como solistas, como combinaciones de instrumentos percutidos. (Mersmann, 1963, p. 46)

Otro aspecto importante en el elemento rítmico de la música contemporánea es la inclusión de la musicología comparada con elementos de la música medieval o músicas exóticas no tradicionales, que al igual que en el aspecto melódico, otorgaron a la pulsación rítmica un valor por sí mismo, lo que constituye una posición extrema respecto al carácter original del ritmo en las leyes tonales. Existe una tendencia también hacia la acentuación agógica, o sea, del tempo en la música, que esta vez en contraposición al aspecto melódico, se intensifica y complejiza en un nivel muy superior.

Esta asociación entre las series melódicas y las posteriores series rítmicas es lo que impulsó al músico contemporáneo "más allá del dodecafonismo" (Mersmann, 1963, p. 47).

3.1.4 Polifonía

Para Hans Mersmann, la polifonía constituye la "fórmula de apoyo para la obra de arte, tanto en arquitectura como en música", es decir, funciona como el eje para la determinación de la forma y la estructura de la obra.

Durante la primera etapa del siglo XX, el conocimiento técnico se basó en el planteado en la polifonía del siglo XVIII, luego, debido a la creciente independencia de las líneas melódicas mediante las series, la independencia tonal (o atonalidad en este caso), y la pérdida del vigor de las estructuras contrapuntísticas funcionales, se establecieron los caminos hacia una polifonía lineal. El último punto, podría llamarse también contrapunto neo-medieval porque, según lo mencionado anteriormente, la ruptura de las restricciones melódicas y rítmicas, y una afirmación del sonido como valor absoluto, se crea una heterofonía. Esto es parte de un pensamiento musical donde se concibe la polifonía mediante capas o estratificaciones, es decir la superposición de voces. Un ejemplo de esto es lo que sucede en *Les Noces* de Igor Stravinsky (Mersmann, 1963, p. 47).

Otro concepto polifónico, es el mencionado por Mersmann y que podría definirse como "polifonía arquitectónica específica". El cual principalmente no fluye linealmente así como también ocurre en el contrapunto del siglo XVI y que si bien, durante la primera mitad del siglo XX tiende hacia una construcción estratificada, se mantuvo dentro de las "estrictas reglas de construcción derivadas de la escritura antigua" (1963, p. 48).

3.1.5 Forma

Para Mersmann, este concepto es quizás el más contradictorio de la música contemporánea y el que experimentó cambios más radicales entre las distintas épocas de desarrollo. Por ejemplo, se escribieron sonatas, conciertos, formas-lied, forma-danza, pero éstas no quedan más que como etiquetas, porque no se rigen por las leyes de ese contenido musical (1963, p. 48).

Para empezar, hay que considerar que durante la primera parte del siglo XX, el lenguaje musical ha sido completamente renovado y este se confronta con un "mundo de la forma en el que toda relación con el siglo XIX ha sido rota", por lo que las obras nacidas en este período escapan de todo análisis. Se adoptan formas 'seccionadas' o variaciones libres de tipo sencillo o contrastado; nace la forma 'comprimida' que funciona en dirección contraria a la expansión de la forma que se venía gestando antiguamente; las técnicas seriales de composición se organizan como si fueran un mapa musical y representan, según la cita de Mersmann a Eimert, "el único elemento real que fue creado en la primera mitad del siglo XX" (1963, p. 50).

Según Mersmann, hacia la segunda etapa (1925-1945) de la primera mitad del siglo XX, existe una manifestación de las formas del siglo XVIII en la nueva música, lo que se ilustra a través de la construcción polifónica arquitectónica moderna. Esto instauró un debate entre la fórmula objetiva de la forma y sus subjetivas capacidades de expresión, por lo que cada compositor pudo llegar a distintos resultados estructurales de alguna de sus obras, dependiendo de la expresividad que quisiera plasmar en su composición. Por ejemplo, el *Primer trio para cuerdas* de Hindemith se construye basado en la forma toccata, y su estructura es dinámica; en cambio, el *Concierto para violín* de Stravinsky, también está basado en la forma toccata, pero su resultado estructural es más bien estático. Otro ejemplo, es lo que sucede con la fuga y su fusión con el lenguaje moderno del siglo XX, que da como resultado un medio sumamente expresivo a través de la heterogeneidad de las transformaciones que ocurren al interior (Mersmann, 1963, p. 49).

A partir de 1945 en adelante, el significado primitivo de la forma desaparece y nace un nuevo concepto estructural donde las formas pequeñas y repetidas de los elementos musicales no se cristalizan en ningún molde formal.

3.1.6 Estructura

Muchas veces, es común hablar de forma y estructura como un mismo concepto porque hacen referencia a la organización del material sonoro. En la música del período clásico-romántico, la forma estaba directamente relacionada con la estructuración de los motivos y temas. En el siglo XX, tras la valoración de cada sonido como absoluto, éstos se transformaron en fragmentos estructurales ajenos a la forma. La estratificación de los elementos musicales, llevo consigo la abolición del 'tema', una independencia motívica y una predilección por la sonoridad y el ritmo, como en la música de compositores como Stravisnky o Bartok (Mersmann, 1963, p. 50).

Entre 1925 y 1945, nace una música que se nutre de su propia sustancia, de su propio material. Esto significó una responsabilidad muy grande para los compositores como Schönberg o Bartok, quienes a través de la economía del material, generaron obras donde se plasmaban transformaciones continuas donde se podían identificar múltiples mutaciones, generalmente de mucha sutileza (Mersmann, 1963, p. 51).

Más adelante, entre el '45 y el '60, los recursos estructurales se volvieron a identificar con la serie y el concepto de valor absoluto del sonido. Hans Mersmann asegura que "el parentesco que antes ligaba los elementos entre sí, había desaparecido tan radicalmente que de pronto se tenía la impresión de que la continuidad del discurso musical sólo se basaba en el tiempo" y donde la ordenación final de dicho material se plasma como un montaje, como un collage (1963, p. 51).

3.1.7 Color

Una de los aspectos más importantes de la música del siglo XX, es que la agrupación instrumental de distintos timbres, conocido como color, ya no es un "accesorio" y se constituye como un elemento estructural fundamental a partir del impresionismo.

Durante la primera etapa de la música contemporánea, se le da mayor importancia a la individualidad de cada color instrumental, donde la percusión destaca como uno de los recursos con mayor desarrollo. Además, la exigencia de sonoridades jamás escuchadas antes, llevó a la exploración de técnicas nuevas o extendidas en la interpretación de los instrumentos musicales.

Hacia la segunda etapa de desarrollo, el ordenamiento de las voces en la obra musical se construye a favor de la sonoridad estructural del conjunto. Schönberg, por ejemplo, dividió partituras en voces principales y secundarias según su color, similar al caso del pintor Pablo Picasso, quien "dejó de usar el color como medio de expresión para usarlo como unificador del espacio". A partir de esto, el color o la distribución de la orquestación lograron una relevancia estructural, que llevó paulatinamente a la creación de pequeños conjuntos, distintas combinaciones de instrumentos en música de cámara, la valoración de la voz humana e instrumentos antiguos por su riqueza colorística (Mersmann, 1963, p. 52).

3.1.8 Estilo

El siglo XX comienza con una herencia marcada por el romanticismo y el impresionismo. Así como, Hindemith fue influenciado por la música de Brahms, a su vez Arnold Schönberg, se ve influenciado directamente por Richard Wagner y su acorde "Tristán". Mientras que el estilo impresionista de Debussy, influenció a Stravinsky, por ejemplo, en su obra *Petrushka*.

Según Mersmann, la creación musical adquiere un carácter más objetivista, es decir, que los contrastes que la conforman no constituyen una fuerza primaria en la expresión y los elementos musicales recobran independencia de las formas cerradas estlísticas. Es así como en algunos casos aparecen estilos que no pertenecen a la academia, como el folklore en Bartok o el jazz en la *Historia de un soldado* de Stravinsky. También ocurre una mirada en retrospectiva hacia estilos de los siglos anteriores, como el clasicismo o la ópera (1963, p. 53).

Es a partir de la mitad del siglo XX que este objetivismo alcanzado durante las décadas anteriores cae en el paradigma de la abstracción, donde "se aparta de todas aquellas condiciones que anteriormente prometían lograr un estilo independiente" y lo que queda no es más que una atmósfera pura, alejada de la vida, un vacío, que quizás un nuevo desarrollo llenará de formas vivas" (Mersmann, 1963, p. 53) Cabe destacar que este último párrafo fue escrito por el autor en pleno apogeo de las vanguardias mediados del siglo XX por lo que su visión acerca del estilo no resulta acabada, pero sí genera un pie para aplicar en el análisis de la obra *Signals*.

3.1.9 Clasificación Histórica

Según el musicólogo alemán, “cada época reacciona contra su pasado inmediato”, por ende, la música contemporánea ‘excluye’ al siglo XIX. Esto quiere decir que la conexión musical consciente no se llevó a cabo con el pasado inmediato, sino más bien con la antigüedad, lo cual, ocurrió principalmente durante la primera etapa del siglo XX, donde se estrechan los lazos con el siglo XVIII, e incluso siglos anteriores, como por ejemplo, la predilección de Stravinsky por el clasicismo italiano de Pergolesi o la mirada de Hindemith hacia compositores como Bach, Häendel, Rameau o Couperin, en búsqueda de conexión con la música polifónica del siglo XVI, en obras como *Matias el pintor*.

Más adelante, el panorama cambia un poco debido al intercambio entre nuevas y antiguas modalidades, donde cada compositor representa un universo muy distinto. Algo que se dio en común, es que la mayoría de los compositores tardaron mucho más en volver a mirar hacia el romanticismo que hacia cualquier otra época. Paulatinamente, esta evocación hacia el pasado fue desapareciendo y hacia la mitad del siglo XX, la incursión en campos antes inexplorados de la música como la electrónica y el azar, sentaron precedentes de una mirada hacia el futuro.

A modo de síntesis, los elementos musicales planteados por Mersmann son, en general, estudiados en cualquier tipo de análisis, independiente de la obra, compositor, estilo o época, por lo que su aplicación en la música contemporánea permite una objetivación de las ideas y que para efectos de este proyecto, se consideran en el análisis de la obra de notación gráfica *Signals*.

A raíz de los planteamientos de este capítulo surgen interrogantes que escapa a la noción analítica planteada por Mersmann: ¿Mediante qué tipo de análisis se puede plasmar la subjetividad de la música escrita exclusivamente con notación gráfica? ¿Cómo se interpretan estos signos? Según lo explicado por el profesor Enrique Igoa, la semiótica musical es quizás lo que puede otorgar objetividad al análisis de los signos presentes en la obra (1999, p. 40). El contenido de este tópico será explicado en el siguiente capítulo.

3.2 Semiótica musical

A continuación, se introduce al lector a una aproximación generalizada sobre la semiótica musical. Temática abordada en torno al problema de generación de significado presente en la música de notación gráfica, ya que la aplicación, comprensión e interpretación de las grafías están sujetas a múltiples subjetividades y, muchas veces, puede ser difícil llegar a consensos sobre ellas. A lo largo de este capítulo, se citará principalmente a Rubén López Cano, musicólogo e investigador de las ciencias cognitivas que ha hecho múltiples publicaciones, artículos y clases magistrales en torno a la semiótica general y especialmente musical. El autor, como forma de introducción, escribió el artículo: *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitiva-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario* (2007) (publicado en su sitio web), el cual, será utilizado como eje, ya que aborda de manera concisa y objetiva los tópicos relacionadas con el tema.

Comenzar con la pregunta: ¿qué es la semiótica musical?, parece la forma más lógica de aproximación a esta teoría; López Cano responde: "la semiótica de la música se ocupa del estudio de los procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien" (2007, p. 3) y destaca el hecho de que "la semiótica no se interesa por definir los significados de algo, sino por describir los procesos por medio de los cuales éstos son generados". Como conclusión temprana, para ayudar a la comprensión de esta definición, podemos acotar que cada vez que una persona se enfrenta a la escucha musical, a la lectura de una partitura y, sobre todo, a la lectura de notación gráfica, genera significados o apreciaciones inmensamente subjetivas relacionadas con los múltiples procesos cognitivos propios de ese individuo en particular; procesos que pueden ser analizados para explicar, de la manera más objetiva posible, el cómo y porqué esa música pueda significar lo que significa, valga la redundancia.

El estudio de la 'significación', nace a partir de la noción de 'signo'. López Cano considera al signo como objeto o "artefacto teórico", mediante el cual la semiótica (general y musical) "modela los procesos de significación" (2007, p. 4). En otras palabras: Un signo permite que exista significado, a partir del cual la semiótica genera un 'mapa' que facilita la comprensión del porqué ese es el significado del signo.

Para López Cano, "Los signos son "funciones" tangibles o intangibles, que "permiten comprender algo "más" a lo que es en sí mismo" y complementa al agregar: "El signo posibilita a partir de percepción o pensamiento efectivo, construir un estado mental o de comprensión más amplio". Para concluir su acotación respecto a este tópico

dice: “Gracias a los signos comprendemos las situaciones e interactuamos dentro de ellas” (2007, p. 4).

A partir de estas definiciones, se ahonda de manera leve en el intrincado campo del significado en la música aplicado principalmente a la notación gráfica, el cual, será abordado a continuación.

3.2.1 El significado musical

A lo largo de la historia, la noción de significado en la música ha presentado múltiples y profundas discusiones en diversos ámbitos, sobretodo, en el ámbito de la estética, donde los resultados, muchas veces, son complejos y llenos de polémicas. Rubén López Cano, escribe una breve definición que evidencia algún nivel de claridad y objetividad respecto a la cuestión:

> Por **significado musical** es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc., que construimos por y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como **signo** siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo.

Todo esto se enmarca dentro de lo que se conoce como experiencia musical y resulta "difícilmente aprehensible desde el lenguaje", ya que "activa competencias cognitivas que van más allá del pensamiento lógico-lineal" (López C., 2007, p. 5). Por lo tanto, lo que ocurre al participar de una experiencia musical, es que no solamente se escucha y se razona lo que se escucha, sino que se experimenta toda una gama de procesos que escapan de nuestras capacidades de entendimiento.

Uno de los procesos gracias al cual producimos cualquier tipo de significado durante la etapa de asimilación del conocimiento se llama semiosis y López Cano la define así: "(La semiosis) pone en situación de interacción las constricciones biológicas, fisiológicas neurológicas, psicológicas, antropológico-culturales y subjetivo-idiosincráticas de los individuos por medio de fenómenos emergentes en los que las fronteras de cada ámbito son tan tenues que confunden" (2007, p. 5). Y, según él, para que se produzca este fenómeno tiene que haber "algún mecanismo de interferencia (lógica o analógica) o la aplicación de un conocimiento del mundo, ya sea lógico o proposicional, cinético-corpóreo o emotivo, racional o intuitivo" (2007, p. 5) que puede ser descriptible, o no, a través de las palabras. La semiosis permite la creación de signos (de aprendizaje) a través de la relación entre el estímulo y la experiencia adquirida anterior o simultáneamente.

Uno de los postulados de la semiología musical basada en la semántica lingüística, menciona que "es posible establecer la estructura de la significación de una obra o fragmento musical", debido a que los significados ocupan un lugar en el mapa semántico: Los significados consensuados socialmente ocupan un lugar más cercano; los significados más limitados u ocasionales se encuentran cada vez más lejanos, en la periferia del entendimiento (López C., 2007, p. 5). Para López Cano, esta es una situación similar a la comparación entre el significado de denotación y connotación. El autor critica el estructuralismo lingüista, ya que para él no existe diccionario que pueda especificar el significado de una estructura musical, y agrega: "Definir o transcribir la estructura de una música ya es resultado de una producción de significado" (2007, p. 5). Esto por esto que la investigación de Rubén López Cano destaca lo siguiente:

> La música es asemántica (sin semántica) en el sentido que sus procesos de significación no se pueden comprender según los modelos semánticos, pero es semiótica, en el sentido que nos permite desplegar semiosis a partir de ella: de hecho no podríamos decir si un sonido o situación es música si no construimos redes sígnicas de algún tipo en torno a ella. (2007, p. 5).

Lo que no quiere decir que la música pueda tener cualquier significado en cualquier momento, a pesar de cuan variados sean, sino que resalta la complejidad de los procesos de significación, ya que escapan de una proposición lógico-lineal y, en cambio, el cuerpo y la emoción emergen con un papel sumamente determinante.

3.2.2 Semiótica en el análisis musical

El profesor Enrique Igoa, destaca la proposición de Bent respecto al rol de la semiótica en el análisis musical, considerando que para ello reconocen dos etapas de aplicación. En primer lugar, la "segmentación en la que la estructura musical es fragmentada en unidades formales no divisibles (´signos')", que en la música de notación gráfica podría aplicarse al reconocimiento cuantitativo de signos de toda índole cómo las distintas variables gráficas, el título, tabla de indicaciones, orquestación, etc. y en segundo lugar, el "examen de las relaciones entre dichas unidades". Esto puede estudiarse desde tres miradas o niveles distintos: en un nivel 'neutro' se analiza la obra en sí misma, sin condicionantes histórico-interpretativos; en un nivel 'poiético' se analiza la génesis de la obra, sus condiciones históricas, sociales, políticas y estilísticas; en un nivel 'estésico', se analiza la recepción de la obra, su juicio crítico. Para Bent, el análisis musical debiese constituir una "visión completa del lugar que ocupa la obra en el seno del mundo artístico" (Igoa, 1999, p. 41).

Para cerrar este capítulo, se concluye que la inclusión de conceptos semióticos permitirá establecer parámetros y consideraciones teóricas objetivas sobre los ámbitos que permiten generar significado en la música, en el caso de este proyecto, en torno a la obra escrita con notación gráfica, *Signals*. Ya sea en un nivel 'neutro', analizando la escritura de la obra, diferenciación de símbolos, tabla de indicaciones, instrucciones previas; y en un nivel 'poiético', investigando sobre el contexto socio-cultural del compositor, influencias, estilo, idea u objetivo de su obra y filosofía compositiva. El nivel 'estésico' no se considerará porque el análisis es hecho sobre un hipotético montaje de la misma, por lo que no habrá un resultado sonoro. Las consideraciones teóricas se organizarán mediante la comparación con los parámetros planteados por Hans Mersmann que fueron mencionados anteriormente: armonía-sonoridad, melodía, métrica-rítmica, polifonía, forma, estructura, color, estilo y clasificación histórica.

"(El significado) emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación" (López-Cano, 2007, p. 6).

4. Análisis de la obra *Signals*

El análisis tiene por objetivo identificar las características, influencias y particularidades del lenguaje compositivo de León Schidlowsky mediante entrevistas a Daniela Fugellie, musicóloga especialista en el compositor y Álvaro Gallegos, periodista que lo postuló al Premio Nacional de Música que obtuvo el año 2014; permitiendo generar soluciones para una hipotética interpretación de la obra escrita con notación gráfica *Signals* (1973), considerando principalmente las opiniones de dos especialistas en el ámbito de la música contemporánea, como son el percusionista Nicolás Moreno y la pianista Fernanda Ortega.

En primer lugar, para el análisis de música gráfica no existe un solo método, sino que uno tiene que hacerse un método para cada tipo de obra, porque existen distintos grados de notación. Hay obras que están más apegadas al lenguaje tradicional con ligeras intervenciones gráficas y otras que funcionan más como arte visual, casi como un cuadro, así como hay obras donde existe una simbología muy detallada y en otras no tanto. Sin embargo, algo que es relativamente transversal en el grafismo es la presencia de aleatoriedad en las composiciones aunque pese a ello, los parámetros están mucho más determinados de lo que uno creería, según Daniela Fugellie (2016, p. 3). Para Nicolás Moreno, el análisis de este tipo de música debe enfocarse en entender primeramente cada símbolo con tal de adquirir fluidez en la lectura, porque para él la continuidad en la interpretación de este tipo de obras es clave.

El carácter abierto de la música gráfica ofrece a la imaginación un universo sin límites, por lo tanto, a través de la propuesta interpretativa, se puede llevar la pieza a una complejidad extrema de especificar cada detalle o a la simplificación absoluta de la obra, lo cual puede depender desde donde uno va a hacer la presentación, para qué y el contacto que pueda tener con el compositor. En este sentido, las simbologías o tablas de indicaciones generalmente no contienen toda la información que aparece en las partituras y es ahí donde aparece la libertad que tiene el intérprete ante conceptos tan subjetivos como “tocar lo más rápido posible”, “repetir muchas veces” o “tocar en registro grave”, etc., sin entrar todavía en el terreno de la conexión entre símbolos gráficos (2017, p. 5). Para Fernanda Ortega, una de las desventajas en la interpretación de este tipo de obras es que generalmente hay que estar familiarizado con el ‘lenguaje contemporáneo’ sino se hace muy complejo acercarse al resultado sonoro más o menos esperado por el compositor, pero una vez superando esta dificultad, permite al instrumentista de formación docta alcanzar otras particularidades como por ejemplo, la

libertad interpretativa a través de la improvisación, sobre todo cuando se encuentra bien encausada por el compositor y tiene una idea de fondo (2016, p. 3).

Podemos considerar que el rol del intérprete siempre ha sido el mismo a través de la historia ya que según Daniela Fugellie, "la partitura nunca va a ser la obra musical, es siempre una propuesta en base a la que los intérpretes tienen que desarrollar su propuesta". Esto, se exacerba en la notación gráfica donde como se mencionaba anteriormente, se le otorga mucha libertad al intérprete, al contrario de lo que pasa en algunas obras contemporáneas serialistas, donde todo está tan acotado que, por ejemplo, se vuelve muy complejo diferenciar entre dinámicas **ppppp**, **pppp** o **ppp**, lo que provoca una suerte de 'indeterminación determinada'. A la larga, el resultado sonoro es muy similar entre ambas corrientes, pero representan diferentes desafíos para quien las interpreta y distintas reacciones de una misma época (2016, p. 12). Uno de los puntos clave que conlleva la libertad en la interpretación de música gráfica, es el hecho de tener que tomar decisiones respecto a parámetros como dinámicas, tipos de ataque, etc. Una buena forma de afrontarlo es elaborar un 'plano' previo, que evalúe posibles caminos entre los símbolos, la identificación de gestos musicales, el tiempo a considerar en cada 'estación' de la partitura y asignar significado a ciertos símbolos que no lo tengan especificado por el compositor, como por ejemplo asociarlo a diferentes tipos de técnicas extendidas; resultando en una especie de 'improvisación conducida' (Moreno, 2017, p. 6).

En el caso de *Signals* de León Schidlowsky, la pianista Fernanda Ortega propone una metodología en base a su experiencia en el montaje del concierto *el piano se toma la escena*, realizado el 21 de Julio del 2016, donde dirigió e interpretó varias obras gráficas de Schidlowsky como *Konstellation, Sound Poem* y la quinta parte de *Deutschland, ein Wintermärchen*. Para ella, hay que partir conociendo quien es el compositor, su idea, su estilo. Luego, estudiar detenidamente el párrafo de instrucciones que viene junto a la obra, el cual no da instrucciones precisas, pero que considera una apertura medio-poética hacia el imaginario de la obra, es como el impulso para el intérprete. En el párrafo, el compositor da pequeñas señas de las cosas que no quiere que sucedan, como por ejemplo dice: "que terminen juntos" o sea, quiere mantener el resultado dentro de ciertos márgenes. Para generar un panorama acabado, leyó todos los textos introductorios y marcó las partes que consideró relevantes, con el fin de explicar a los otros intérpretes los márgenes de la aleatoriedad sugerida por Schidlowsky. Luego, en el caso de la instrumentación, hizo un barrido por todas las obras que contengan piano y generó un glosario de símbolos, considerando las diferentes instrucciones y usos incluso de otros instrumentos, complementándolo con

su conocimiento sobre signos convencionales del repertorio contemporáneo, como los de intensidad, clúster o acciacaturas. Una vez, organizados esos parámetros y al igual que lo propuesto por Nicolás Moreno, planteó varios recorridos posibles en pequeña y gran envergadura, organizando por ejemplo, los tipos de ataque a través de técnica extendida y movimientos espaciales. La pianista destaca que siempre hay un largo trabajo previo a tocar este tipo de música, y en general en la música contemporánea, que implica ordenar el material, marcar cambios importantes, indicaciones, cambios de tempo; descifrar las rítmicas; visualizar los gestos musicales y sus conexiones; en otras palabras, resolver los problemas sin tocar, entender la idea de la obra (Ortega, 2016, p. 6).

Así como en los compositores románticos existía una soberanía de la frase como la idea de más larga elaboración, los gestos musicales son fundamentales en la construcción estructural de la música contemporánea, por lo que identificarlos puede ayudar enormemente a resolver problemas técnicos. Según Fernanda Ortega, el gesto musical es una idea musical con intención, que tiene un carácter definido e involucra cierto movimiento, es decir, tiene una conducción de un lado hacia otro y en ello se pueden utilizar todos los recursos musicales existentes como el timbre, la articulación, la intensidad, etc.; pueden ser expresivos como los de Stockhausen o más sonoros instrumentales como los de Boulez. El gesto debe identificarse y construir el relato sonoro en torno a él y siempre velar por que exista, porque si se pierde el gesto, se pierde la música (2016, p. 9).

En resumen, el rol del intérprete en la música gráfica pretende ser un canal para la música, donde pasa a participar de la composición de la misma, aportando su visión personal de la obra, tratando de entender la idea del compositor en una suerte de retroalimentación entre la idea general, los gestos musicales identificados y las decisiones tomadas por el instrumentista en base al análisis previo de la obra, lo cual incentiva una relación de escucha profunda y compenetrada entre la lectura de la obra y el o los intérpretes. He allí el gran desafío.

4.1 León Schidlowsky

León Schidlowsky Gaete nace en Santiago de Chile el 21 de Julio de 1931, y desde temprana edad demostró cualidades musicales. Estudió en el conservatorio de la Universidad de Chile y composición con Juan Allende-Bin y Fré Focke, Holandés quien fuera alumno directo de Anton Webern y del cual heredaría las técnicas de composición de música vanguardista de mediados de los años '50. Focke llegó a Chile invitado por otros grandes músicos chilenos en el extranjero y comenzó a dar clases de composición. Focke junto algunos músicos de la época como Eduardo Maturana, Esteban Eitler, Leni Alexander, entre otros; conformaron el grupo Tonus, uno de los pioneros de la música de vanguardia en Chile, del cual el propio León sería presidente el año 1958, después de volver de realizar estudios en Alemania. Según palabras de la propia Leni Alexander, la relevancia de la llegada de Focke a Chile cambió la mentalidad de los músicos que lo conocieron: "sentí que se abrían puertas, cuya existencia me era desconocida hasta ahora", además, menciona el sentimiento que implicaba conocer dicha música nueva: "detrás de aquellas puertas podría descubrir una música, una manera de pensar la música y escucharla, que desde ese momento fue una revelación para mí" (1997, p. 1). Focke, como alumno de Webern, enseñó a la mayoría de sus alumnos el serialismo integral, que muchas veces se le critica por ser demasiado restrictivo, pero en Schidlowsky, despertó esa forma minuciosa de componer que conlleva el trabajo de serializar todos los parámetros musicales, e incluso ir más allá en búsqueda de expresividad y dramatismo. El maestro de Schidlowsky fue fundamental en la absorción de estas nuevas formas de tratar la música y en la expansión del lenguaje musical, lo que condujo a una prolífica etapa de creación musical contemporánea de múltiples estilos, incluyendo la música de notación gráfica desde 1969 hasta 1984.

Para María Ester Grebe, uno de los problemas que surgieron en los compositores chilenos en ese entonces fue el "lograr conciliar las nuevas tendencias con la preservación o creación de una identidad local" (1968, p. 7). Álvaro Gallegos considera que este es un aspecto muy complejo, ya que en Chile siempre ha existido una mirada hacia lo que se hace en Europa, donde se ha incurrido en una especie de 'sacralización' de las metodologías de los compositores nacidos en ese continente, mirando un poco en menos lo que son nuestras propias raíces, como en el caso del chileno Domingo Santa Cruz y su permanente referencia al alemán Paul Hindemith. El concepto de 'identidad' no necesariamente es ir hacia las raíces en el sentido de hacer

una transposición directa de elementos, es un 'lugar' donde buscar inspiración como material para moldear artísticamente, así como hizo Ginastera en Argentina (Gallegos, 2017, p. 3). En el caso de Schidlowsky, el siente tanto la identidad judío-europea heredada de su padre y la chilena heredada de su madre, esta última se deja inspirar por los paisajes, la historia, la poesía y las artes visuales, rama que despertaba un interés especial en León porque el también pintaba.

Según Fernanda Ortega, la etapa de experimentación con notación gráfica "no hizo mayor mella" en la forma de componer de los compositores chilenos porque se utilizó más como un recurso novedoso de la época y son pocos los que desarrollaron y crearon un estilo de composición, cómo sí lo hizo Schidlowsky, quien mantuvo cierta distancia en la relación con sus contemporáneos, como Allende, Leng, Soro, Santa Cruz y Urrutia. Su influencia más cercana fue su relación con los vanguardistas de la época como Tomás Lefever y su amigo cercano Fernando García, con quien compartía una retroalimentación creativa similar a la que tuvo Mozart y Haydn (2016, p. 2). Para Álvaro Gallegos, el compositor es heredero del rupturismo artístico post segunda guerra mundial que imperaba en la época y se destaca de los demás compositores chilenos por su originalidad, desarrollando un estilo único, que se influencia por el dramatismo de Gustav Mahler; por Arnold Schönberg, quien fuera una de sus principales referencias, no tan solo por la expresividad de sus obras y su origen judío sino porque también era pintor; Edgar Varese y la tonalidad libre con un sentido musical lejos del azar; y Anton Webern, considerado uno de sus antecesores directos. Tanto en Schidlowsky como en García existe una profunda preocupación social, por los desposeídos, por el sufrimiento y por los caídos en alguna de las situaciones más críticas del siglo XX como el holocausto o el golpe militar de 1973 que tocó duramente a Fernando García en Chile y a Schidlowsky fuera del país. Para ambos compositores, la música es su propia terapia (2016, p. 7).

María Ester Grebe menciona que la obra de Schidlowsky "tiene un crecimiento cíclico reactivo", esto quiere decir que son "tendencias contrapuestas" que se van complementando, como un encadenamiento de recursos que ocupa para componer sus obras (1968, p. 4). El compositor actúa como una esponja de las nuevas tendencias musicales de mediados del siglo XX y que, según Daniela Fugellie, crea una síntesis muy coherente de los distintos elementos artísticos, lo que permite aunar también elementos de distintas procedencias culturales sin que estos se contradigan, los cuales son utilizados para crear una música que es muy expresiva y dramática. Por ejemplo, la mezcla de distintos idiomas en una partitura donde una voz se lee de izquierda a derecha, pero hay otra que se lee de derecha a izquierda, como en el hebreo. Su creación

tiene un importante trasfondo judío, que está mezclado con una marcada sensibilidad por los problemas en Latinoamérica y una predilección por la lírica alemana expresionista. Un aspecto que no puede quedar fuera, es vinculación del lenguaje del compositor con la visión artística del pintor Vasili Kandinsky, quien consideraba que el plano es como un organismo vivo y que dentro hay relaciones, como por ejemplo, la parte inferior izquierda es la que tiene más peso respecto a las otras. En este sentido, León también piensa sus obras como un organismo vivo donde los distintos elementos establecen relaciones entre sí, pero además del plano, piensa sus obras en un contexto tri o cuatro-dimensional y este sería uno de los principales aportes del lenguaje gráfico del compositor: la integración del color como iluminación, como proyección de escenario y como movimiento en escena, bajo la idea de obra de arte completa a través de la notación gráfica (Fugellie, 2016, p. 4).

María Ester Grebe menciona que existe una orientación ética en León Schidlowsky respecto al problema comunicativo existente en la humanidad (1968, p. 5). Según Álvaro Gallegos, a través de la música gráfica el compositor genera una instancia que propicia una participación diferente en la relación auditor-obra, debido a que este no llega 'desnudo' a enfrentarse a los sonidos, existe un apoyo en la teatralidad de la obra y la proyección de la partitura gráfica sobre el escenario. Por lo tanto, la partitura funciona como el mensaje de fondo, que el intérprete complementa a través de su improvisación y el público va conectando o relacionando los símbolos con el sonido resultante, lo que lo hace ser crítico o reflexivo (2016, p. 6).

En resumen, el lenguaje gráfico de León Schidlowsky se construye en base a sus orígenes e influencias multiculturales, y por la experimentación con distintas corrientes musicales de las cuales decanta en la creación de una manera muy particular de composición que reúne una gran variedad de elementos, pero su utilización siempre será en función de la expresividad.

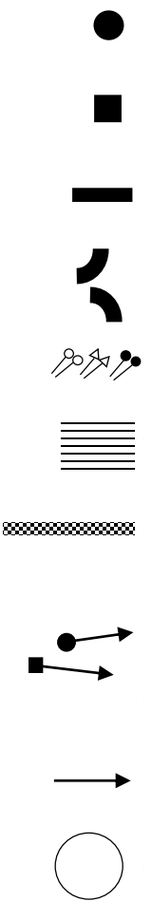
4.2 Elementos de la obra

Signals fue escrita por León Schidlowsky y publicada en diciembre del año 1973. La instrumentación incluye celesta, vibráfono, órgano, marimba, dos pianos y glockenspiel. Es la vigésima obra escrita con notación gráfica por el compositor, por lo que representa una etapa de madurez en su lenguaje compositivo. De tal modo, se estudiaron las diecinueve obras anteriores y otras posteriores para comprender cabalmente los signos y las indicaciones que allí aparecen.

La obra incluye un texto introductorio que aparece en el catálogo del libro *Gráfica musical* (2012, p. 158), donde el compositor entrega específicas indicaciones respecto a la interpretación, pero deja abiertas algunas ambigüedades: "El gráfico contiene siete círculos con los nombres de cada instrumento. Los ejecutantes deben tocar solamente lo que se encuentra en sus círculos. La única excepción es el círculo determinado para dos instrumentos." ¿Cómo se distribuyen los signos presentes en ese círculo compartido?; "La obra se puede ejecutar en las cuatro dinámicas principales (p, ppp, f, fff). Estas se deben lograr con la utilización de diferentes baquetas como está indicado en la gráfica)" ¿Cuál es el criterio para la aplicación de estas dinámicas?; "El nombre de la pieza ya sugiere que cada instrumento debe dar impulsos que deberán ser respondidos por los otros instrumentos. Esto significa que cada instrumentista puede comenzar un diálogo con uno o más instrumentos, según sus deseos." ¿Qué quiere decir (sonoramente) el compositor cuando se refiere a "diálogo"? ¿Cuánto tiempo duran esos diálogos?; "En la gráfica están descritas las distintas acciones a través de diferentes signos." ¿Qué tipo de acciones?; "La duración de estas acciones está determinada por la dimensión de los círculos en el espacio." ¿Cómo se estructura la obra en base a la construcción dimensional propuesta en la gráfica?; "Después que el ejecutante haya elegido su material, puede repetirlo o concluirlo según sus deseos" ¿Cuáles son las características del material?; "Cada instrumento tiene sus signos específicos que son proporcionales a la altura de tono, la duración, ataque o dinámica" ¿Cuáles son esos signos en el caso de cada instrumento?; "Cada intérprete puede producir desarrollos armónicos o melódicos" ¿En qué contexto se sitúan estos conceptos?; "Diferentes resultados se producen con la combinación de signos ya que cada instrumentista, para lograr diferentes armonías puede utilizar dos baquetas paralelas. El ejecutante puede en esta obra tocar tonos cortos y largos, como también utilizar el registro agudo, medio y bajo", ¿Cuándo y en qué lugar de la partitura elegir cada concepto? "Clúster se pueden lograr a través de recursos ornamentales o tonos ejecutados simultáneamente.

La única excepción se encuentra en el círculo del piano, que en el gráfico se muestra con un gran número de líneas, que significa que todo material debe ser ejecutado en las cuerdas del instrumento.” ¿Cómo lograr el efecto cluster y cluster ornamental en cada instrumento?; “Cada intérprete puede tocar su instrumento con las manos para lograr efectos percutidos. La obra comienza con un instrumento, que da la primera señal que será respondida por los otros.” ¿Qué se entiende por señal? “Todos los instrumentos llegan al centro de la gráfica, donde dejan de tocar uno después del otro, pero nunca simultáneamente.” ¿Cuál es el centro de la gráfica?; “La duración total no está definida.” Quizás la última frase sea la menos ambigua de todas, ya que alude inmediatamente a la forma abierta de la obra.

Para comenzar es recomendado por los intérpretes entrevistados, hacer un catastro de la gráfica del compositor con el fin de conocer las grafías y entender la indicación que éstas sugieren. En primer lugar, se identificaron algunas que son comunes en casi todos los círculos estructurales que corresponden a distintos instrumentos musicales y se le asignó el significado más común en comparación con las obras anteriores de Schidlowsky (aunque algunos difieren entre obra y obra):



Notas o tonos independientes

Percutir el cuerpo del instrumento con la mano (o partes de la mano)

Clúster cromático

Clúster con movimiento ascendente o descendente, según la gráfica

Cambio de baquetas (macetas duras, blandas, punta de plástico, etc.)

Tocar en las cuerdas del instrumento (o donde se produce el sonido)

Ornamento sonoro (sonido similar al clúster, pero con la textura obtenida de la aplicación de técnicas extendidas)

Sonido que se prolonga en el tiempo (dirección de la flecha puede conducir hacia otro signo)

Dirección del material gráfico

Contiene el material gráfico correspondiente a cada instrumento

A los anteriores signos se le agregan los que sólo aparecen en uno o dos círculos estructurales; en su mayoría son compuestos de otros signos y corresponden a técnicas extendidas de interpretación:

Sugerencia rítmica (en base a distancias proporcionales)

Notas sueltas tocadas con algún objeto como plectro

Trémolos irregulares cortos sobre sonidos ornamentales

Acordes con notas al azar

Motivo rítmico-melódico

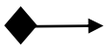
Sonido que se prolonga con variaciones leves

Rasgar cuerda con la uña

Golpe con el mango de la baqueta

Melodía de notas rápidas

Clúster abierto (notas levemente separadas en el tiempo)


Evento aislado poco repetido en la partitura, puede utilizarse como señal de transición entre zonas donde se entrelazan los círculos estructurales

Golpe de martillo en campanas tubulares

Clúster en ‘decrescendo’

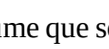
Movimiento con una baqueta. Acelerando y luego ‘rallentando’, ir y volver sobre la misma nota (invertir el orden si el símbolo está al revés)

Pasar mango de baqueta por el borde de las teclas

Golpe con el mango de las macetas

Ahora, conociendo el panorama general de las grafías, podemos adentrarnos en el análisis de los elementos musicales propuestos por Hans Mersmann. En primer lugar, en un ámbito armónico, la obra se enmarca dentro del paradigma de la aleatoriedad, es decir, el resultado sonoro se construye en función principalmente del color instrumental y no busca lograr relaciones armónicas formales o tradicionales, sin prohibir, en todo caso, que éstas sucedan en algunos pasajes del transcurso de la obra. Al tratarse de una obra más bien rítmica, dichos pasajes que puedan surgir armónicamente, lo harán aisladamente. Esta característica es muy común en las obras gráficas del compositor y coherente con el período de experimentación en el cual se sitúa; no parece ser un punto de interés a desarrollar en este tipo de obra.

En el contexto melódico, podemos identificar una tendencia de Schidlowsky en generar interacciones sonoras entre los intérpretes, generando movimientos melódicos en distintos niveles, tanto personal como grupal. Dichos movimientos transitan entre las distintas técnicas instrumentales aplicadas. En cuanto al registro de los sonidos, estos se determinan en las grafías según su ubicación dentro del círculo donde están insertos: mientras más abajo, más grave; más arriba, más agudo; hay que considerar siempre que cada instrumento tiene un rango de frecuencias y posibilidades distintas, por lo tanto, el compositor resuelve que cada círculo engloba todas las posibilidades de cada instrumento en particular. En obras pasadas (1969 – 1972) el compositor suele asignar un símbolo para especificar que la altura se lee de esta manera, pero en las obras de 1973 en adelante se puede asumir como parte de su lenguaje gráfico. En el ámbito de la intensidad de los sonidos, éstos se determinan por el tamaño de los símbolos entre sí, mientras más grande, más fuerte; a esto se agrega la aplicación de las dinámicas indicadas en la partitura **ppp**, **p**, **f**, **ff**. A partir de esto hay múltiples maneras de combinar estas informaciones, por ejemplo, ya sea aplicando aleatoriamente cada dinámica a cada signo, o eligiendo un signo y siempre que éste sea ejecutado, aplicar la misma dinámica, o 'serializar' los signos aplicando cada una de las dinámicas cada vez que se repita, etc.; lo más importante es nunca perder de vista que la idea del compositor va en búsqueda de la expresividad y de un diálogo entre los intérpretes, por lo que todos los parámetros en la creación de melodías debiesen responder a lo que está pasando alrededor, no a la improvisación individual.

Las características métricas y rítmicas escapan de la herencia de la primera mitad del siglo XX y adquieren un carácter mucho más libre en las primeras obras gráficas de Schidlowsky. La duración de los sonidos no está definida en ninguna de sus obras anteriores, sólo está sugerida esta duración en base a las distancias proporcionales entre cada uno de los signos, siendo que los que están más juntos, se ejecuta uno tras otro más rápido y los que están más distantes, tienen mayor temporalidad entre sí. En general, estas características tienen una aplicación bastante relativa a los signos que las indican, como por ejemplo, para signos como , o se asume que su duración es más bien corta, por su disposición dentro del círculo que la contiene; en cambio para signos como  , o , se asume que son de duración más prolongada. Si bien, cada signo puede sugerir una duración aleatoria, existe en el lenguaje desarrollado en obras anteriores a *Signals* una tendencia del compositor hacia a la alta complejidad rítmica, como en *Szene for neun* (1969) o *Monodrama* (1971), donde se evidencia claramente el desarrollo de distintas texturas poli-rítmicas en instrumentos tanto de percusión como en algunos de otro tipo, integrando simbología para la ejecución percutida de estos. Desde el título de la obra, se puede inferir también cierto

comportamiento rítmico continuo, ya que las "señales" en general se suceden una tras otra, o en algunos casos simultáneamente. El símbolo más explícito en el ámbito rítmico es , que sugiere cierta organización temporal entre los signos ubicados en los extremos de las líneas verticales, quizás en un intento de 'serialización' rítmica de los signos en caso de que se repitiese.

En otro ámbito, las texturas polifónicas resultantes dentro de la obra son de carácter contrapuntístico y son construidas con énfasis en la interacción entre colores instrumentales, lo que es común en las obras gráficas para instrumentos de percusión escritas por León Schidlowsky. Esta particularidad no es tan común en las obras anteriores del compositor, tanto gráficas como no gráficas, porque en general hay una construcción polifónica en base a capas sonoras entre las cuales, en muchos casos, se reconoce: una capa delantera, que funciona como 'protagonista', otra intermedia que funciona como 'acompañamiento' y otra incidental, que construye una especie de 'contexto sonoro'; esto ocurre, sobre todo en las obras vocales del compositor, donde la teatralidad a la que apela se ve beneficiada con este último tipo de construcción polifónica. En el caso de *Signals*, la expresividad está en función de la identificación de 'mensajes' enviados de un instrumento a otro, lo que puede dar como resultado texturas polifónicas más cercanas al estilo contrapuntista, construidas en base a la imitación, desarrollo o contraste de elementos sonoros.

El compositor especifica en toda su obra gráfica que la duración no está establecida, además las estructuras que la componen son indeterminadas por sí mismas, por lo tanto, la forma tiene una arquitectura abierta, donde el intérprete entra a jugar un rol determinante: definir cuándo terminar la obra; esto corresponde netamente a las vanguardias aleatorias de mitad del siglo XX. En el caso de *Signals*, el compositor sugiere que en algún momento luego del desarrollo de todos los elementos propuestos (o la mayoría), los ejecutantes finalicen su intervención con el material que está al centro de cada gráfica enmarcada en círculos, uno tras otro, pero nunca al mismo tiempo. Esta indicación, sugiere una construcción en base a un 'continuo sonoro', es decir, la obra comienza con un gesto musical y no se detiene o interviene hasta el final de la misma mediante otro gesto. En algunas obras, el final es totalmente libre en cuanto a las repeticiones.

Estructuralmente, es posible identificar niveles mediante los cuales se construye el relato o 'continuo' sonoro. En un primer nivel, está la ubicación de los instrumentos en el escenario sugerida en la partitura *Signals*, esto repercute enormemente en el resultado sonoro ya que la percepción de los sonidos es distinta tanto para los intérpretes como para la audiencia. Por ejemplo, en la imagen, podemos apreciar una propuesta espacial de distribución de los instrumentos de la obra *Signals* considerando al órgano como el instrumento con nula capacidad de movimiento, por lo tanto, los demás se ubican proporcionalmente según su distribución en la gráfica.

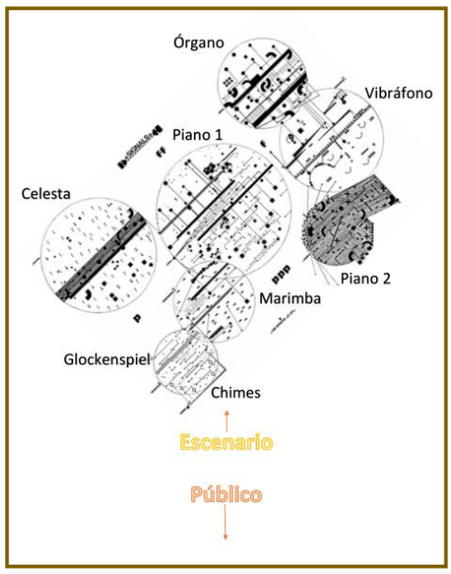


Imagen n°3. Plano espacial de la obra *Signals*, vista superior

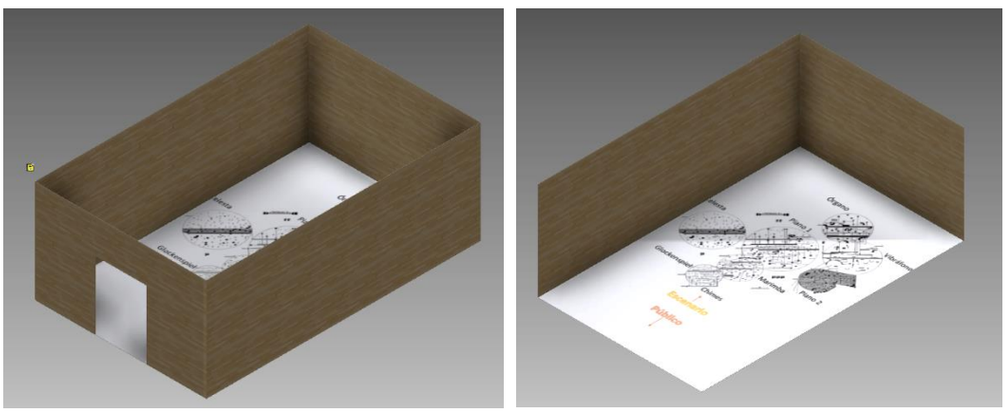


Imagen n°4 y n°5. Plano espacial de la obra *Signals*, vista tridimensional

Según la distribución propuesta en las imágenes n°3, n°4 y n°5, los instrumentos más cerca del público serían el glockenspiel (o metalófono) y el chimes (campanas tubulares), por lo que actuarían como una 'cortina' sonora y enmascararían algunos de los sonidos más tenues de instrumentos más lejanos como el vibráfono o el piano 2. En el caso de los intérpretes quizás, sea más fácil interactuar entre instrumentos que estén más cerca entre sí, por el mismo efecto de 'cortina' que produce la ubicación espacial. Bajo este mismo efecto, el piano 1 actuaría como intermediario entre las señales que se

envíen instrumentos de ubicación más lejana. Para efectos prácticos quizás, sea mejor utilizar un solo piano para la lectura de los símbolos en los círculos de piano 1 (en el teclado) y de piano 2 (en las cuerdas).

En otro nivel de estructuración del relato sonoro, el compositor indica una diferencia en la duración de cada círculo, donde se presenta gráficamente el material sonoro a utilizar por cada uno de los instrumentos. Esto implica, una construcción relativa en la temporalidad de cada círculo, ya que los pequeños duran menos que los más grandes, según su proporcionalidad. Este aspecto es muy común en la obra gráfica de León Schidlowsky y en esta obra es fundamental para el resultado sonoro de la misma. Hay que considerar que cuando se habla de proporcionalidad, según Álvaro Gallegos, habla en realidad de la generación de ciertos equilibrios en base a algunos conceptos como dinámica, rítmica, o duración; y que mediante los signos gráficos se sugiere. A modo de síntesis, la estructura sonora de la obra se construye en base a la distribución espacial del sonido y del cómo los intérpretes se escuchan entre sí, considerando que todos tienen tiempos distintos para la exposición de sus mensajes sonoros, sin influir que estos mensajes puedan ser intervenidos o interpelados por mensajes de otros instrumentos, que en este caso no se ve afectado por el movimiento de los intérpretes en el escenario, como sí ocurre en otras gráficas del compositor como *Sound Poem* (1977) o *Acting* (1972).

El color instrumental presente en la obra se basa en instrumentos que generan el sonido en base a movimientos percutidos, ya sea en el caso de las campanas tubulares a través del golpe de martillo; el glockenspiel, la marimba y el vibráfono a través del golpe de sus placas (de metal o de madera) mediante baquetas con puntas de diferentes materiales; en el caso del piano un mecanismo accionado a través de un teclado que golpea cuerdas y que en caso de la celesta, golpea placas de metal similares a las del glockenspiel. Caso aparte es el color del órgano, que a través de un teclado deja pasar aire por los tubos de diferentes longitudes para generar distintas frecuencias y que generalmente tienen un rango dinámico mucho más acotado. Por lo tanto, la aplicación de técnicas extendidas es sugerida en mayor medida mediante más variaciones gráficas para los instrumentos que tienen más posibilidades de ejecución, como por ejemplo el vibráfono, en el cual, pueden obtenerse nuevos colores mediante la utilización de distintos tipos de baquetas, golpes fuera de las teclas, velocidad del motor, etc.; no así las campanas tubulares o el órgano, que si bien tiene una variedad rica de timbres y combinaciones, no son tan homologables a técnicas extendidas. A través de toda la construcción sonora, los colores instrumentales se van mezclado y entrelazando, imitando y contrarrestando; permitiendo descubrir múltiples hibridaciones sonoras.

Las posibilidades del resultado sonoro en base a todo el lenguaje gráfico planteado por León Schidlowsky, dan cuenta de un estilo único de composición, que sintetiza muy bien elementos de distinta naturaleza como armonías no tonales, técnicas extendidas en la interpretación de instrumentos musicales, interacción entre los intérpretes e incluso, movimiento en escena e iluminación en otros casos. El estilo nacido a partir de su etapa de composición con notación gráfica es una amalgama entre abstracción, aleatoriedad y expresionismo. En el caso de la obra *Signals*, el aspecto expresionista es un poco más leve o más difícil de percibir comparado a obras gráficas anteriores, ya que no posee esa teatralidad vocal que permite identificar fácilmente los rasgos expresivos. Sin embargo, creo que las dinámicas altamente contrastantes (**ppp, ff)**, y las complejidades contrapuntísticas otorgan este rasgo expresivo, pero desde un punto de vista mucho más instrumental; como si fueran los instrumentos los que 'hablan' a través de los intérpretes y no los intérpretes 'hablando' a través de los instrumentos.

En el lenguaje gráfico de León Schidlowsky, existe un abandono del compositor a su pasado inmediato en torno al serialismo integral y éste se reemplaza por una incursión las nuevas vanguardias gráficas de mitad del siglo XX en adelante. En su primera etapa gráfica (entre 1969 y 1972) experimentó con grafías y estableció ciertos signos comunes para la mayoría de sus obras en adelante. En una segunda etapa (1973 a 1979), cuando fue compuesta la obra *Signals*, se evidencia una madurez en torno a la utilización de recursos gráficos, los cuales demarcan muy bien los resultados sonoros que espera el compositor. Hacía el final de su período más prolífico de escritura con notación gráfica, el compositor empezó a agregar en sus grafías elementos como color de iluminación, escenografía y vestuario.

A modo de síntesis, la obra *Signals* de León Schidlowsky, cuenta con un texto introductorio que aproxima al intérprete de manera práctica al resultado sonoro que desea el compositor, pero no responde cabalmente todas las interrogantes se abren para la interpretación, por lo que el análisis mediante los puntos planteados por Hans Mersmann otorga un panorama mucho más acabado de los elementos de la obra y contextualiza de manera objetiva al intérprete en los parámetros musicales de armonía, melodía, ritmo, polifonía, forma, estructura, color, estilo y clasificación histórica.

Conclusiones

Para finalizar, se presentan las conclusiones obtenidas a partir de esta investigación, donde se presentó en primer lugar el origen de las vanguardias musicales, haciendo énfasis en el aporte del futurismo italiano, dando un salto después hacia el desarrollo del grafismo. Luego, se expuso las consideraciones generales para el análisis musical y específicamente el de música contemporánea y los cuestionamientos acerca del problema del significado en la música en general. En última instancia, se aplicaron estas consideraciones sobre el análisis de las características del compositor chileno León Schidlowsky y las de la obra para instrumentos de percusión y teclado *Signals* de 1973, complementado con la opinión de los especialistas en el área Daniela Fugellie, Álvaro Gallegos, Fernanda Ortega y Nicolás Moreno.

La metodología para el análisis de obras de notación gráfica, siempre será distinto en cada caso y dependerá de factores como: quién es el compositor, la época cuando se compuso e incluso, el país o ciudad de residencia. No obstante, se puede reconocer que los parámetros planteados por Hans Mersmann permiten generar un panorama amplio, detallado y objetivo de la obra, lo cual debe ser complementado con una investigación profunda del catálogo del compositor, su historia personal y filosofía artística, para entender el espacio que ocupa la obra en el seno del mundo artístico. En el caso de *Signals*, la metodología aplicada permitió establecer con claridad las consideraciones para una posible interpretación de la obra e incluso de otras de la misma naturaleza.

Los recursos gráficos utilizados por León Schidlowsky dan cuenta de una experticia en la experimentación y una conciencia del potencial de éstos, dando pie a la creación de un ‘lenguaje’ o ‘estilo’ que se caracteriza por ser abstracto y muy variado, con gran colorido instrumental pero siempre en función de la expresividad y la teatralidad. Contiene una gran cantidad de elementos visuales distintos pero construidos en base a grafías comunes que aparecen en todas sus obras, lo que permite entender la gran mayoría de ellas estudiando otras obras del compositor. Además, algo que sin duda caracteriza su sello personal, es la multi-dimensionalidad artística que está presente en sus composiciones; se presenta información visual que puede leerse en múltiples aspectos y todos significan cosas distintas, tanto en dinámicas, técnica de ataque de la nota, duración, estructura, movimiento en escena e incluso iluminación y

escenografía, conformando así una confluencia integral de las artes musicales, visuales y escénicas que se conectan a través de la improvisación.

Signals es una obra que representa un período muy importante de madurez del compositor, tanto a nivel compositivo como a nivel personal. León Schidlowsky desde siempre mostró una vocación hacia una conciencia social y una profunda sensibilidad hacia el sufrimiento, hacia los desposeídos. En la obra, podemos identificar con cierta claridad que el compositor busca que los intérpretes se sumerjan en la partitura en búsqueda de la comprensión total de los elementos presentes, lo cual en el momento de la ejecución implica una concentración total y absoluta, psíquica, corporal y grupalmente. Lo que detona en una relación sumamente íntima entre la partitura, los intérpretes y el auditor, quien mediante la proyección de la partitura participa del entendimiento colectivo, creando una atmósfera única de sincronía entre las partes.

En base al análisis de *Signals*, se pueden inferir procedimientos para la lectura de otras obras gráficas enfocados a los intérpretes, los cuales, deben abordarse mediante niveles porque a simple vista la partitura entrega demasiada información visual. En primer lugar identificar todas las variantes anotadas por el compositor a través de signos, en caso de que existiese, identificar las de otras obras también, para generar un glosario completo de signos, luego, anotar su correspondiente indicación. En el caso que no existiese indicación es posible establecer un criterio en base a la visualidad del gesto gráfico, por ejemplo, si es una línea gruesa con múltiples puntos en su interior con una flecha ascendente, se puede inferir una textura más bien puntillista del sonido, que se ejecuta en el registro agudo. Una vez identificado el panorama grafico independiente se establecen ciertos caminos o recorridos que puede seguir la improvisación. Allí entran en juego los puntos climáticos del relato, las interacciones con otros intérpretes, los cambios de recursos técnicos, desplazamiento por el escenario, la cantidad de tiempo que se puede ejecutar cada signo o estructura de signos, dinámicas, etc., o sea, múltiples alternativas de interpretación siempre en un contexto práctico y en favor de la continuidad de la interpretación. Los resultados sonoros de la obra dependerán netamente de los intérpretes: su relación con los signos gráficos y de la interacción entre sí, porque determinan el material a trabajar, la conexión y estructuración de estos materiales en tiempo real y otorgan su visión personal de la obra, constituyéndose como compositores no de la notación, sino del sonido. Por lo tanto, el análisis previo es clave para lograr un resultado sonoro acorde al estilo y espíritu del compositor.

En resumen, la representación gráfica se conecta al sonido mediante diversos procesos cognitivos en los intérpretes, que comienzan desde el primer encuentro con la

partitura gráfica y que implican una inmersión total en la obra para una comprensión acaba del estilo, con el fin de conseguir un resultado que corresponda al espíritu del compositor, al igual que en la notación tradicional, pero con la particularidad de que esto se obtiene a través de una improvisación guiada por los símbolos gráficos.

Apreciaciones personales

La figura de León Schidlowsky aparece en la música nacional como un compositor innovador muy prolífico y ecléctico, con una conciencia social mucho más marcada que algunos de sus contemporáneos. Ante esto, rescato enormemente el compromiso de León con las problemáticas vividas en Chile durante la época de la dictadura militar de 1973, sin abandonar su inquietud musical con las corrientes vanguardistas del siglo XX, buscando siempre la integración de elementos de distinta naturaleza (a veces, hasta contradictorios), pero que con su talento artístico logró vincular de manera muy coherente. La notación gráfica que desarrolló, logró un grado de perfeccionamiento muy acabado, mediante la cual, se puede ejecutar una improvisación conducida con un grado de aleatoriedad bastante sutil comparado a otros compositores de música gráfica. La obra *Signals*, por ejemplo, tiene un resultado sonoro bastante acotado, que si bien, es impredecible; es imaginable, por cómo se plantea la ejecución de la obra y por cómo evolucionó el estilo tradicional y gráfico del compositor.

También, rescato enormemente el valor de la improvisación musical conducida o dirigida que se experimenta en obras de notación gráfica, ya que permite una conexión en múltiples aspectos artísticos: con la puesta en escena, ya que implica cierto grado de teatralidad improvisada en la interpretación; con los otros intérpretes, ya que implica un grado de complicidad muy profundo, como una composición colectiva; con la imaginación musical, 'jugar' (de alguna forma) a predecir el relato sonoro, a nivel individual y grupal; y por sobretodo, con el sonido, porque implica una escucha periférica muy atenta, como si todos los participantes fueran, a su vez, directores.

Espero que esta investigación aporte al reconocimiento de la importancia que tienen las vanguardias en la historia de la música chilena, ya que constituyen un patrimonio artístico invaluable, que muchas veces es desechado porque a primera vista parece algo muy complejo o difícil de digerir, pero que constituye un imaginario sonoro y creativo inigualable. ¿Por qué, a pesar de lo que implica la experiencia musical gráfica, el resultado sonoro sigue careciendo de popularidad entre el público y entre los músicos? ¿Será posible aunar distintos idiomas de improvisación a músicas más tradicionales para compensar eso? León Schidlowsky dio un paso importante en este sentido, y su legado es evidente.

Bibliografía

Alexander, L. (1997). Recordando a Fré Focke. *Revista Musical Chilena, 51*(187), 1. Obtenido de http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018700011

Fugellie, D. (15 de Julio de 2015). Conceptos generales sobre León Schidlowsky y música gráfica. 12. (F. Herrera, Entrevistador) Valparaíso, Chile.

Gallegos, Á. (04 de Agosto de 2016). Entrevista abierta sobre León Schidlowsky en base al texto de María Ester Grebe León Schidlowsky, síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968). 8. (F. Herrera, Entrevistador) Santiago, Chile.

García Fernández, I. D. (2007). El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos. *Sinfonía Virtual*(5).

Grebe, M. E. (Abril-Diciembre de 1968). León Schidlowsky, síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968). *Revista Musical Chilena, 22*(104-1), 7-59. Obtenido de http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14006/14306

Igoa, E. (1999). Fundamentos del análisis musical. En E. Igoa, *Análisis musical I, materiales para el curso* (pág. 59). Madrid: Real Conservatorio de Musica de Madrid.

López Cano, R. (Junio de 2007). Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario. España: Escola Superior de Música de Catalunya. Obtenido de http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html

Mandolini, R. (2005). *Adorn o la discusión que nunca se produjo, por una estética aplicada a la improvisación vocal/instrumental y a la música electroacústica.* Lille, Francia: Universidad Charles-de-Gaulle.

Mersmann, H. (01 de Enero de 1963). Método para el análisis de música contemporánea. *Revista musical chilena, 17*(83), 37-54. Recuperado el 2017, de http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/2545

Moreno, N. (04 de Mayo de 2017). Interpretación de música gráfica en el ámbito de la percusión. 6. (F. Herrera, Entrevistador) Valparaíso, Chile.

Morgan, R. (1994). *La Música del Siglo XX*. AKAL.

Ortega, F. (12 de Septiembre de 2016). Interpretación de música gráfica en el ámbito del piano. 9. (F. Herrera, Entrevistador) Santiago, Chile.

Ortiz Morales, J. M. (2007). Los intonarumori de Luigi Russolo. *L'arte dei rumori y su centenario (100 años de arte sonoro)*, (pág. 21). Málaga. Obtenido de http://ortizmorales.info/Publicaciones/LosIntonarumorideRussolo.pdf

Restrepo, R. A. (28 de Julio de 2012). Cuestionamiento (primera mitad siglo XX)/ Sesion 5. *Ciclo de conferencias: Historia de la música académica occidental*. (B. L. Arango, Ed.) Bogotá, Colombia.

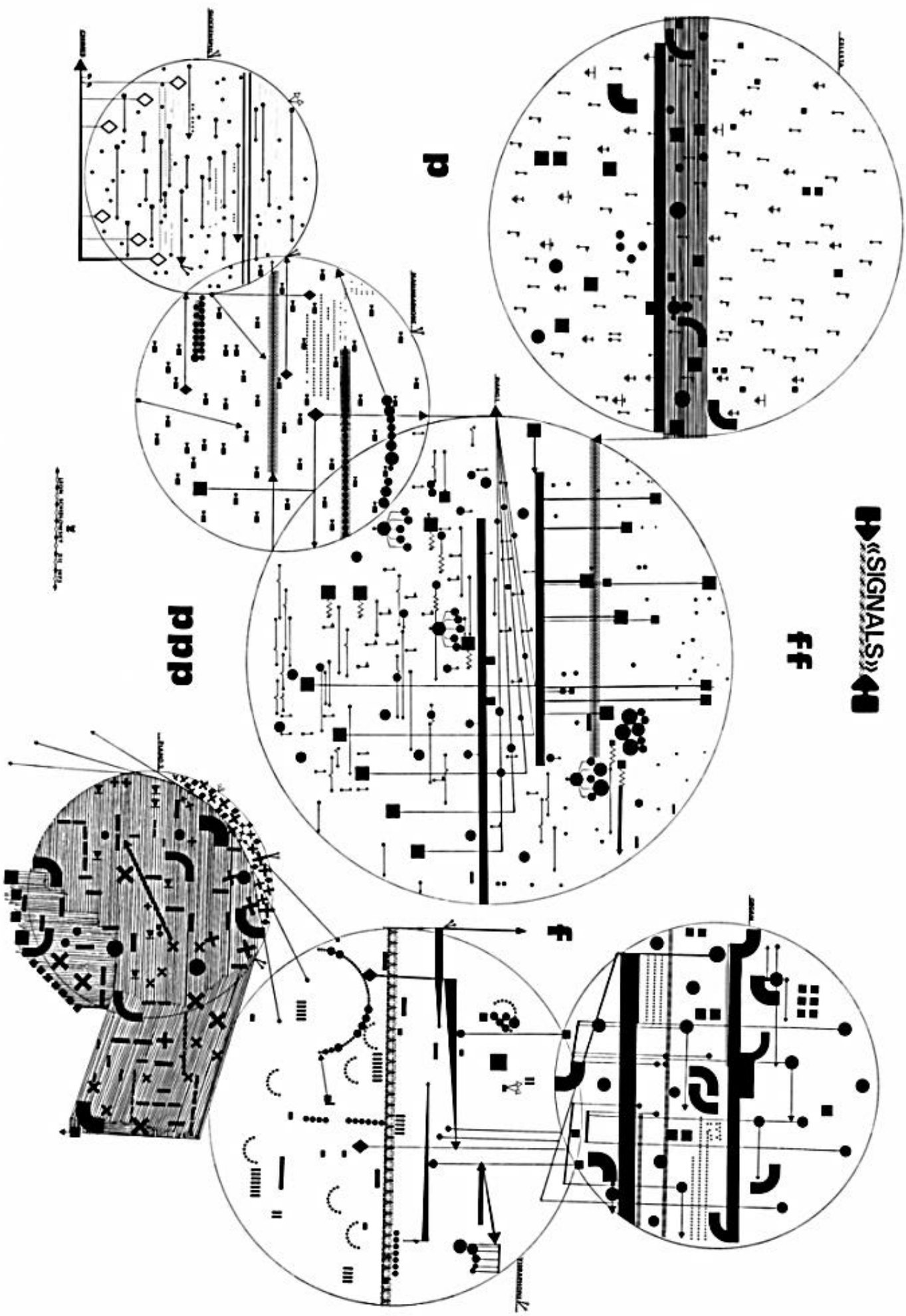
Russolo, L. (11 de Marzo de 1913). El arte de los ruidos, Manifiesto Futurista. *Revista sin título*(N°3), 8-14.

Russolo, L. (1914). Risveglio di una citta. *Luigi Russolo, intonarumori.* Die Kunst der Geräusche, Mainz. Obtenido de http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/images/2/

Schidlowsky, L. (2012). *Gráfica Musical* (Primera ed.). (D. Schidlowsky, Ed.) Santiago, Chile: RIL.

Torrent, R. (2008). Cien años de futurismo italiano. *CBN: revista de estética y arte contemporáneo*(N°1), 26-35.

Anexo N°1



Anexo N°2

Conceptos generales sobre León Schidlowsky y música gráfica

Entrevista a Daniela Fugellie 15 de Julio de 2016, Valparaíso, Chile.

Entrevistador: Francisco Herrera Henríquez

Preguntas

1.- ¿Cuál es la relevancia de la notación gráfica en la historia de la música? (Opinión personal) (pág. 2)

2.- Dentro de este mundo musical gráfico que se fue desarrollando a mediados del siglo XX: ¿cuál sería el principal aporte de León Schidlowsky en la música de notación gráfica? (pág. 2)

3(a).- Ahora, respecto al análisis de su obra, me gustaría que habláramos sobre: ¿qué parámetros consideras fundamentales en el análisis de la música de notación gráfica? Por ej. La relación de los signos, el contexto histórico. Cuál de estos parámetros tú definirías como por el que empezar, o por una jerarquía a la hora de analizar la obra. (pág. 3)

3(b).- ¿Cómo eran las características del lenguaje desarrollado por Schidlowsky en esta obra (Signals)? (pág. 7)

4.- ¿Cuál es el rol del intérprete en la música de notación gráfica y sobretodo en la música de León Schidlowsky? (versus el rol del compositor) (pág. 10)

Introducción

Francisco: Me gustaría que comenzáramos con una presentación tuya, que me dijieras acotadamente a qué te dedicas y cuál es tu conexión con las partituras gráficas y León Schidlowsky

Daniela: Bueno, mi nombre es Daniela Fugellie, soy musicóloga y vivo en Alemania hace ya más de 10 años. Yo me he especializado en la música del siglo XX-XXI, mi doctorado lo hice e realidad sobre la música de vanguardia en los años ‘40-’50 en Chile, Argentina, Brasil. Investigando este caso, me di cuenta que eran muy importantes los lazos interculturales, en el sentido en que, por la segunda guerra mundial, llegaron muchos músicos exiliados a América Latina y trabajaron con latino americanos juntos, entonces, en ese sentido yo empecé a ver lo importante que es como viajan las cosas culturales de un lugar a otro y como seguir haciendo una transformación creativa.

Yo llegué a Schidlowsky, porque Schidlowsky era uno de los miembros del grupo que yo estudié en Chile, que se llamaba ‘Tonus’, que es un grupo que se creó a fines de los años ’40 y Schidlowsky fue alumno de Fré Focke, que era uno de los principales animadores de ‘Tonus’. Después él se fue a estudiar a Alemania y regresó, y bueno, participó de este grupo. Ahora, yo me interesé mucho por las partituras gráficas de Schidlowsky, porque yo también estudié historia del arte y me interesa mucho el tema interdisciplinario, de cómo se relacionan las distintas artes entre sí, y cuando vi las

partituras de él me interesó mucho porque se notaba muy claramente la herencia del expresionismo alemán, de los dadaístas, que eran temas que a mí me interesaban. También porque son temas que apelan mucho a un mensaje humanista, que también se ve en la obra de Schidlowsky. Y bueno, finalmente este tema, yo me di cuenta que no iba a llegar a formar parte de mi doctorado, porque uno siempre tiene que acotar los temas y mi doctorado termina más o menos en el año '57 y las partituras gráficas de Schidlowsky son de un período posterior, y ahí decidí, digamos, hacer una investigación paralela más pequeña y acotada sobre este tema. Eso sería un poco como llegué a eso.

1.- ¿Cuál es la relevancia de la notación gráfica en la historia de la música? (Opinión personal)

D: Bueno, es una pregunta muy interesante, amplia pero emm… yo creo, bueno de partida la notación musical a veces uno se olvida de que siempre es una instrucción para los intérpretes, no, no es la música, es lo que está escrito para que se haga la música que se hace siempre en el momento en que hay gente haciéndola en el escenario, y en el siglo XX principalmente muchos compositores quisieron integrar a la música nuevos elementos, y para hacerlo tuvieron que pensar cómo escribirlos de otra manera y eso hizo que se desarrollara un lenguaje gráfico. Entonces, yo creo que es muy relevante en el sentido en que… em… bueno, uno puede pensar siempre qué es primero: el huevo o la gallina; seguramente es una retroalimentación pero en el fondo, gracias a que se desarrolló la notación gráfica también se desarrolló la música del siglo XX, integrando muchos elementos que antes no eran parte de la música, eh… y también uno lo puede ver al revés por supuesto, decir: ya que los compositores querían experimentar con movimiento, con aleatoriedad, con micro-tonalidad, eh… buscaron otro tipo de notación que se los permitiera. Ahora, si, a mí me parece que realmente es muy importante para el desarrollo de la música del siglo XX, es como central, aunque también es interesante ver que el período como más importante llegó como quizás hasta los '70 y después muchos compositores vuelven a escribir en notación tradicional, como decir: bueno, después de que pasó esta etapa tan experimental como que se vuelve a buscar un lenguaje más estándar, quizás para la interpretación. Em… sí, bueno no sé si eso responde la pregunta...

F: Sí súper, me parece súper asertivo, respecto a lo que yo he investigado de lo que ha significado la notación gráfica en la historia de la música, que tiene que ver un poco con la… entre vanguardia y experimentación: tratar de llevar el lenguaje más allá y también atreverse a hacer cosas que derechamente no tienen nada que ver con lo que estaba pasando con la academia, en este caso.

D: Claro, por otra parte, también hay como grados de notación gráfica, que también es interesante, porque hay partituras que llegan a un punto de que son más una obra gráfica en sí, más un cuadro, digamos, que una partitura, que se asocia muy libremente con la música, y hay otras que son más apegadas a un lenguaje un poco más tradicional, pero lo bonito es que está toda la gama de posibilidades y los compositores se mueven libremente entre estas gamas…

F: Claro, es un poco la libertad a la que apela la música gráfica.

D: Claro…

F: Trata de… un poco de sacarte de estar leyendo la partitura así (gesto lineal), y más tratando de proponer un poco de tu parte.

D: Claro, es un desafío para los intérpretes.

2.- Dentro de este mundo musical gráfico que se fue desarrollando a mediados del siglo XX: ¿cuál sería el principal aporte de León Schidlowsky en la música de notación gráfica?

D: Em… bueno, yo en el transcurso de estos años que he seguido siempre estudiando algunas obras de Schidlowsky, he visto también un poco conexiones con otros compositores por ej.: en el artículo del catálogo de la música gráfica que tú andas trayendo (León Schidlowsky, Gráfica Musical), hice un poco el nexo con Logothetis y con Haubenstock-Ramati, em… en el sentido que son también compositores que tienen un trasfondo de migración en su vida, como Schidlowsky. Eh… y siempre uno cuando ve obras de otras personas uno encuentra cosas similares, digamos, pero sí hay cosas que yo creo que son, que hizo Schildlowsky, que son muy particulares y que no las ves casi, o por lo menos, no es que yo conozca obviamente toda la notación gráfica del mundo, pero hay cosas que me da la impresión que son realmente una marca personal de él y hablándolo a veces con musicólogos en Alemania, así, gente especialista también en música contemporánea, también lo ven y dicen: wow; como por ej. El hecho de integral el color como iluminación, como proyección de escenario y como movimiento en escena, en el fondo como que él crea una nueva idea de que 'Soundkunsferk', como de obra de arte completa a través de la notación gráfica, y eso es muy particular, osea, no siempre se… aunque las partituras sean interesantes como imagen, no siempre está pedido por el compositor que se proyecten, como que creen un escenario, y menos que sean una indicación de movimiento en escena para los intérpretes, eso es muy part… es algo que realmente se le ocurrió a él, digamos, y sí, yo creo que es un gran aporte porque crea una síntesis muy pero muy coherente de los distintos elementos. Por otra parte, algo que a mí me parece muy interesante es que, como la síntesis que él crea es tan grande, se pueden sintetizar también elementos de distintas procedencias culturales, osea, como que él como persona que vive en Israel, que tiene un trasfondo judío, pero que se siente muy latinoamericano, y que le gusta mucho el mundo de la lírica alemana, de los expresionistas; como que él crea una síntesis tal, que puede compatibilizar todos esos elementos sin que uno diga: ay, ¿y por qué él está haciendo esto si él es chileno? O por ej., hay partituras donde uno ve, que una voz se lee de izquierda a derecha pero la otra de derecha a izquierda, como se lee el hebreo, o mezcla textos en distintos idiomas, y eso yo también creo que es una cosa eh… muy particular porque él como que logra crear una síntesis de todos esos elementos culturales sin que estos se contradigan como… eh… eso, creo que eso también es muy particular en su notación.

F: Concuerdo plenamente contigo, creo que su obra es muy rica en esa libertad mundial, asi como de planeta, como que todo él no se encasilla nunca.

D: No se encasilla, no no, como que a él no le ha interesado nunca encasillarse tampoco, parece.

3(a).- Ahora, respecto al análisis de su obra, me gustaría que habláramos sobre: ¿qué parámetros consideras fundamentales en el análisis de la música de notación gráfica? Por ej. La relación de los signos, el contexto histórico. Cuál de estos parámetros tú definirías como por el que empezar, o por una jerarquía a la hora de analizar la obra.

D: Interesante, claro porque obviamente también las obras desafían a la persona que las analice, tanto al intérprete, pero a uno también, claro. Yo creo que para analizarlas, bueno, uno siempre tiene que ver cuál es la finalidad del análisis que uno quiere llevar a cabo, por ej. La finalidad podría ser más bien, entender cómo leerla bien para interpretarla, o cuál es el sentido, el mensaje detrás de la partitura, eh… yo diría que hay que ver las cosas por separado, por una parte… em… em… la partitura gráfica, cuando uno las estudia en detalle uno se da cuenta, de que pese a la aleatoriedad, están

mucho más determinados los parámetros de lo que uno creería, osea, partiendo por los parámetros más básicos, altura, ritmo, dinámica, como los parámetros musicales básicos, tipo de ataque, si uno empieza a ver, a ver quizás para… veamos en un ejemplo, quizás…

F: Es que yo elegí una obra para analizar.

D: Ya, entonces miremos esa y en esa sigo…

F: La obra 'Signals'. (mostrando obra en el catálogo de música gráfica de León Schidlowsky)

D: Aaah claro, que es para percusiones.

F: Para múltiples percusiones, para siete instrumentos, claro.

D: Claro, entonces, por ej. Aquí, si uno parte por los parámetros básicos, bueno aquí él incluso dio indicaciones de dinámica, pero por ej. El círculo generalmente es un ataque como… como tocado, en el canto siempre es cantar, por ejemplo, mientras que cuadrado es más como declamar y cruz es más como susurrar, así sucesivamente, entonces, si un empieza a ver…

F: Se podría extrapolar eso que dice respecto a la voz al…

D: Yo digo que se podría extrapolar al tipo de ataque, por ejemplo…

F: En este caso sería órgano. (Señalando parte escrita para órgano)

D: Claro, en este caso sería para órgano, yo… después está el tamaño, ¿no?, como que yo diría que lo que está escrito más chiquitito es más piano, lo que está escrito más grande es más fuerte, después está la densidad, como de la textura instrumental, en el sentido en que esto que está negro así: *kjggggg*, como más fuerte y es como mayor densidad que aquí por ejemplo… que aquí es como…

F: Más cantidad de sonido.

D: Más cantidad de sonido que aquí es como: *pu pu pu pu*, em… después hay cosas que están escritas así: *kggg*, como una idea de crescendo, en el fondo si uno empieza a ver en detalle no es tan tan aleatorio en el sentido de que cada uno haga lo que quiera sino que, ya los parámetros básicos musicales están bastante determinados, en unas obras más que en otras claro, por ejemplo, en este caso…

F: Creo, principalmente que el tema de las partituras de León Schidlowsky es la temporalidad, creo que esa es la gran interrogante, porque uno puede pensar que esto puede durar treinta segundos, un minuto o media hora…

D: Sí, de todas maneras. Y eso lo deja muy libre, es el… el… como que lo que está más claro, siempre es el parámetro espacio y no el parámetro tiempo, o sea, por ej. En estas obras, como son para percusión, es un poco distinto porque aquí va a estar la… (Señalando partes de la partitura), si este es el escenario, yo diría, aquí se va a ubicar la celesta, aquí se va a poner el piano, aquí se va a poner la marimba, aquí el glockenspiel, aquí el órgano… bueno, probablemente el órgano va a determinar… como que él te da un poco la idea de que así se van a distribuir los em…

F: Claro, quizás como el órgano es lo que generalmente lo que no se mueve, quizás haya que ubicar el escenario…

D: Eso mismo diría yo y ahí tú ves distribuir en el espacio un poco de acuerdo a… a… claro, de acuerdo como está dibujado, pero claro, aquí por ej. hay menos indicación de movimiento que en obras para cantante, porque para el cantante es más fácil moverse de un lugar a otro…

F: Como que lo indica con letras…

D: Claro, incluso a veces con números y con flechas, eh… claro, a ver una que haya estado viendo estos días para el concierto… (busca partitura en el catálogo que será interpretada en concierto de partituras gráficas)… por ej. Aquí la cantante tiene que ir del número 1 al 2, del 2 al 3, del 3 al 4 y así…

F: ¿Aquí el público estaría acá? (indicando parte inferior de la partitura)

D: Acá (indicando parte inferior de la partitura), como que aquí parte el escenario…

F: Entonces parte desde atrás.

D: Parte desde atrás, y... Después, está la cosa de altura que se lee, claro, relativa, donde él también dice generalmente acá está el registro agudo (parte superior de la partitura), acá el medio (parte central de la partitura) y acá el grave (parte inferior de la partitura), entonces uno pensaría que este piano, que además está pintado más oscurito, va a tocar mucho más grave que el 'piano 1'.

F: Ah, ok.

D: Y así sucesivamente, o sea, cuando uno empieza a ver capa por capa de los parámetros musicales como más básicos, igual no es que sea tan al azar todo.

F: ¿Tú crees que el hecho de que este piano esté más adelante que este (indicando ubicación en el espacio), influya en el resultado sonoro? Por ej. Porque si esto toca algo muy denso quizás genere como una 'cortina', y todo esto va a sonar como detrás de esa 'cortina'.

D: Sí, yo te diría que sí. De hecho, este que está anotado como más ligero y es la celesta, cómo que pasa con el tipo de sonido de la celesta también, ¿no?, como más: *clin clin clin clin clin*, cómo que eso está pensado para él en cómo escribió la partitura, de todas maneras. Y este piano está más cerca del público, entonces…

F: Claro, es como más potente.

D: Va a sonar más potente, sí. Eh… eso ya es una parte, después ya vendría, yo diría, la parte como más iconográfica de decir: Ya, ¿por qué 'Signals'? Bueno, la verdad, eh… esto parece para mí como un pito, ¿no? (indicando parte inferior derecha de la partitura Signals)

F: Sí, un poco. Sí, un silbato.

D: Como un silbato. Eh... o sea, eso ya me parece interesante ya la parte iconográfica, como a que se…

F: Eso es una particularidad de la partitura, que esto es lo único que tiene como un escape, así…

D: Sí.

F: …o no sé si es un principio.

D: Pero parece mucho como un silbato y también tiene como flechas que van un poco hacia las… hacia acá por lo menos, como casi que le diera una señal al vibráfono para que el vibráfono reaccionara… no sé. Eh… Después yo vería, por ej. Son siete, ¿no? (cuenta: uno, dos, tres, cuatro, cinco…), como que siete para él es un número bien importante porque es cómo el número divino, creo, de la kabbalah judía, entonces que sean siete círculos también tiene un significado, yo creo, iconográfico como…

F: Porque son ocho instrumentos, aquí hay dos (indicando partitura)

D: Ah, tienes razón. Pero son siete círculos. Yo creo que eso también tendría… si uno entra a analizarlo más en detalle, yo me preguntaría, a ver: ¿por qué, por qué siete círculos? ¿Por qué los distribuyo, quizás así? Y probablemente tiene algún tipo de misticismo detrás, para él. Eh… bueno, en este caso es como… ah, perdón.

F: No sé, quizás, ¿habrá alguna señal, o sea, algún indicio, en… no sé, religioso que se refiera a señales, como algún… o que hable algún pasaje que hable sobre señales?

D: Puede ser perfectamente, sí, sí. Yo también, por ese lado pensaría, esa sería como la…, ya, la etapa de la interpretación, ya como más de contenido, sí. Yo creo que eso sería, de todas maneras, él cuando pone títulos no son casuales, siempre, porque él me da la impresión de que en todas sus obras como que hay siempre un contenido importante.

F: Es muy poético también.

D: Sí, claro. No sé si acá, pero puede que también sea porque él leyó algún poema, sino, que se llama así.

F: No, ahí sale que simplemente esto da indicio para que los intérpretes se relacionen entre sí como por ‘señales’.

D: Por señales, claro. Pero…

F: Pero yo creo que tiene un trasfondo un poco más poético, en el sentido de…

D: Yo creo también y como te digo, que sean siete círculos y que este sea como un silbato, no creo que sea por casualidad, o sea, esto está muy pensado.

Después hay otra cosa que es también, como un poco la proporción, ¿no?, que unos son más pequeños, otros son más grandes, eh… yo también creería que eso tiene algo que ver, o con la kabbalah… como que él una vez me dijo que él trabaja mucho con…, mucho con el número siete: siete tipos de ataque, siete tempi… y así podría ver en detalle, yo creo que demás que encuentras, probablemente son siete: entre el cuadrado, el círculo, el que es como una notita, y así sucesivamente… em…

Después ya, tú preguntaste la parte histórica, yo creo que también sería interesante preguntar.

F: Que es un año, igual, para Chile muy importante: 1973.

D: Si poh', y para Schidlowsky claramente fue muy fuerte.

F: (indicando partitura) dice Diciembre, creo (escrito XII).

D: Para él fue, de hecho, muy fuerte todo lo que pasó en Chile, estar lejos, muchos amigos suyos, bueno, fueron asesinados, no solo Víctor Jara, sino que muchos amigos, el lugar en donde había trabajado tantos años desapareció: el instituto de extensión musical, y así sucesivamente, entonces, en ese sentido interesante preguntarse… a veces, hasta la falta de texto, no quiere decir que no haya contenido, sino que quiere decir que hay cosas a veces que son tan fuertes que ya no se dicen con las palabras. (Min. 11:04)

Eh… sí, pero eso yo también diría que sería interesante eso, por ejemplo si tu pudieras preguntarle a él… uno puede siempre hablar a través de su hijo David (Schidlowsky), mandar un par de preguntas… incluso tratar de hablar por Skype con él, pero, a veces si son preguntas concretas uno primero puede tratar por e-mail para que sea más… y ahí viendo en base a lo que te responda quizás puedas intentar contactarlo

F: Yah, sería increíble.

D: A veces él dice también, como ya tiene 85 años, él dice: "no, yo ya no me acuerdo". Muchas veces te habla más de las cosas como más… más concretas como: "ah no, es que había un ensamble de percusión y me dijeron que les escriba una obra, entonces yo la escribí poh". Como que… pero claro, uno tiene que pensar que no siempre los compositores no tienen por qué revelarte todos sus secretos, claro, si hay algo que lo deja también para la imaginación de cada uno, pero eh…

F: Es muy poético también eso, como: esto existió en su momento y está y es así, es como una fotografía de mí en ese momento.

D: Claro, sí, pero por ejemplo, curiosamente yo justo te mostré la obra azul que se llama de hecho… se llama "Wert und Shou" (Deutschland, ein Wintermärchen Parte V), que quiere decir algo así como cosmogonía, como visión del mundo. Bueno, y aquí es distinto porque tiene un texto adentro donde él eh… se queja un poco de… de que todo tenga que ver con el dinero, de… de las luchas, de… de las cosas que em… bueno esto es muy poético, claro, es como un poema, pero donde tiene que ver también con quejarse un poco, denunciar un poco: violencia, mentira, "money", "change", em… consumismo, materialismo, cosas así. Y bueno, esta también son círculos (apuntando la partitura), cómo esta, o sea hay varias que son con círculos, yo creo que eso no es casual, tiene para él una simbología.

3(b).- ¿Cómo eran las características del lenguaje desarrollado por Schidlowsky en esta obra (Signals)?

D: Después hay otro punto que yo creo que escribí en el artículo del 2012 u '11 en la Revista Musical Chilena que yo em… le pregunté sobre la relación con Kandinsky, que tiene un libro que se llama *Punto y línea sobre el plano*. Y Kandinsky, para él también, curiosamente él hablaba de que el plano es como un organismo vivo y dentro de ese plano hay relaciones. Por ejemplo: para él (Kandinsky) siempre ésta parte era más pesada que ésta (indicando la parte inferior izquierda de la partitura), em… porque él así lo percibía. Y cuando uno ve muchos de sus cuadros abstractos y uno empieza a ver, ah claro, siempre hay como colores más oscuros, y como que la composición te da la sensación de hacer una diagonal hacia arriba… Yo creo que, no sé, a mi me da…

siento mucho la sensación de que Schidlowsky también piensa sus obras como algo orgánico, como un organismo vivo, donde los distintos elementos establecen relaciones entre sí. Eh, por ejemplo aquí yo diría (indicando la partitura Signals): aquí hay una parte de más peso, y eso peso hace que algo se repercuta en esta figura que viene después, como que fuera un… sí, un organismo y estos son sus órganos.

F: Más que un plano, es algo que dialoga como que…

D: Claro, como que está escrito así, porque bueno, porque esto es…

F: Dos dimensiones.

D: Claro, esto es dos dimensional pero él lo piensa tri o cuatrodimensional, em…

F: Con su propio temporalidad…

D: Claro.

F: La temporalidad se da ella misma, o sea, es su propio espacio-tiempo.

D: Claro, justamente. Es como que uno pudiera sacarle una foto a algo que es tri o cuatro-dimensional.

F: Claro, es como una foto de la galaxia, que se ve así (indicando una foto), pero la miras así, y ya está o quizás en otra etapa.

D: Eso, claro. Algo así. Algo así, yo creo que… y eso claro, tiene, yo creo de nuevo, tiene algo que ver con esto de la Cábala judía, no sé si… ahora ese es un tema del que él no le gusta mucho hablar así… yo creo que para él eso es ya parte de casi su misticismo personal, entonces… pero se puede intentar preguntar (risa)…

F: Sí. O sea, eso, yo creo que es lo que lo conduce a crear, más que el significado de la música en sí, es lo condujo a definir ciertas cosas, porque yo creo igual dentro su abstracción o de la creación como que hay que "afirmarse" de alguna parte para empezar.

D: Claro, claro. Después lo último, que quizás no hablamos, sería aquí tratar de ver un poco el factor ritmo. O sea, que él pone estas rayitas (indicando la partitura), o sea yo creo que, en base a otras obras también que he visto, o sea esto es un poco como la separación temporal como: "tun-tun tun tutun tun", o sea como que si yo te diría que…

F: Claro, esos están muy juntos y estos muy separados: "tan tan tra-tra tan tan"

D: Claro, después estos que están bien juntos son como: más despacio más fuerte más despacio más fuerte, pero todos están bien juntos entonces es como: "pamPAMpapam papamPApampam", o algo así y estos son como más periódicos, como todos iguales: "pum Pum pum Pum" algo así. O sea, uno aquí puede decir también… si uno lo empieza a ver por detalle, uno puede ver estructuras que te dan un ritmo bastante…

F: Claro, todas esas esas cositas…

D: Claro, esa ahí: "ti-ti-ti-ti-ti", o acá, esta quizás es como un patrón rítmico básico que hace uno de los… de los…

F: Chimes.

D: Chimes, y el otro que va encima, yo te diría, tiene que más o menos ir calculando ir así entre medio del ritmo del otro. Es bastante complejo el ritmo, pero sí esta…

F: Hay un ah… pensamiento rítmico de la obra.

D: Sí, sí, sí yo diría, de todas maneras, aquí lo mismo (indicando la partitura). Bueno, estas cosas así generalmente son como un poco tipo "cluster", pero claro, este es bien distinto a este.

F: Este tipo de líneas por ejemplo (piano 2: continuas, paralelas): ¿Es un sonido constante? ¿Cómo interpretarías tu eso?

D: Estas así…

F: Si, estas líneas así, como que barren con todo y dentro de eso hay un…

D: Eso es intere… esto no es muy común, esto yo no lo había visto mucho la verdad. Me pregunto si es como un color con el que él pinto el… el… este, para dar la sensación de que este en general va a sonar más fuerte o si es para leerlo también como…

F: Claro, como información sonora.

D: Claro, quizá una opción yo pensaría sería que esto sería como dejar el pedal del piano apretado todo el rato, porque hay como un color base que se queda, encima del cual: "pum". Estas cosas como son más gordas, son mucho más fuertes que, por ejemplo, esto.

F: Claro, de hecho, aquí se repite un poco el…

D: Sí. Yo aquí también pensaría… eso podría ser, que esto es como un "clúster" pero hay algún… hay como un tono base que nunca se va.

F: Como un pedal.

D: Como un pedal, justamente, como un pedal… algo así. Pero bueno, obviamente él deja esa libertad de que cada uno lea la obra un poco…

F: De hecho esas son las libertades que es difícil llegar a acuerdo.

D: Claro, pero eso es lo interesante también que, vez que llevamos ya un buen rato hablando de esto, porque es aleatorio pero no es tan libre como "aaah cualquiera hace lo que quiera", sino que tienes que realmente sentarte con la partitura y estudiarla al detalle igual como estudiarías, no se poh, una obra… como estudiarías eh… Varese, percusiones para, ¿cómo es que se llama esta obra tan famosa?

F: Ionization.

D: Claro, que también es más o menos para ocho percusionistas y que se yo.

F: Y para algunos ruidos, música concreta.

D: Claro. En el fondo te demorarías, yo creo, en preparar bien una obra como ésta y hacerla a conciencia, requiere tanto trabajo, más o menos, como una obra como Ionization aunque esté escrita de esta manera gráfica y uno primero diga: "aah, ahí cada uno se inspira". No, cuando uno entra en el lenguaje, uno se da cuenta de que es mucho más complejo y está todo mucho más indicado de lo que uno pensaría.

F: Y a la hora de afrontarse a una partitura como esta ¿Tú recomendarías leer otras partituras del compositor?

D: Yo te diría que sss…

F: Para ejercer ciertas comparativas…

D: Sí, yo te diría, que sí, que eso puede ayudar… por ejemplo, eso que hablamos de cuando uno ve de como da las indicaciones para el canto, yo creo que ayuda a hacerse una idea de la expresividad que podría ir detrás de ciertos símbolos, de todas maneras, sí.

F: Y por ejemplo, lo que me imaginaba yo, que esas obras para percusiones, pero llegar a estudiarlas con personas que no son percusionistas, también te puede dar una idea de cómo extrapolar ese sonido a hacer "hablar" la percusión.

D: Sí. Schidlowsky me acuerdo que una vez… no me acuerdo pero, en una entrevista me acuerdo que él me dijo que a veces era más difícil armar las obras con músicos profesionales porque ya tenían como esa "deformación profesional" de decir: "pero ¡¿cómo?!, si las alturas no están claras, pero eh…" como que…

F: Hay un cortocircuito ahí un poco…

D: Como que con la percusión, a veces, lo que tuvieron que hacer era por ejemplo con campanas tubulares: sacar campanas para dejar solo campanas que pudieran dar acordes no tonales, porque si no, inevitablemente los percusionistas volvían a hacer acordes mayor, menor; como inconscientemente, porque estaban tan acostumbrados… eh…

F: Como que es parte de su lenguaje ya.

D: Claro, entonces como que… como que una de las soluciones fue a veces, como prohibir a los músicos que toquen determinadas teclas o determinados instrumentos, algunas campanas, etc., para que… hacer que inevitablemente el resultado no sea como tonal tradicional. Y en ese sentido cuando uno trabaja con gente que no… que no es profesional, digamos, si…

F: Un poco más fluido.

D: A veces puede ser más fluido. Claro que yo sí pienso que el director, el que la dirija, tiene que tener una imaginación musical… muy… muy bueno y muy buena, para llegar a un resultado interesante porque claro el riesgo es que sea "fome" (risa) la obra porque, a uno no se le ocurran demasiadas… como que tú tienes que tener… él también te exige tener una gran imaginación sonora. Eso es bonito también, porque como que te obliga a decir: "mira, la música es un universo súper amplio".

F: Claro, como que te abre mucho a la experimentación.

D: Claro. No existe solo forte-piano, y este tono y este, y el ataque así o asá. Sino que puedes hacer con la música tantas cosas, tan…

F: Por eso esta música se vincula mucho también al arte sonoro, que ya… a partir de estas vanguardias como que empezaron a liberarse del… a liberarse de la tonalidad, de todo. Ver la música como sonido.

D: Claro, justamente y… como sonido, como acto que se hace en un espacio…

F: Performático.

D: …como movimiento, comunicación entre los intérpretes. Está todo ahí, sí, la verdad está todo ahí.

4.- ¿Cuál es el rol del intérprete en la música de notación gráfica y sobretodo en la música de León Schidlowsky? (versus el rol del compositor)

D: Bueno, el rol del intérprete, ya hemos hablado… claro, bueno ya hemos hablado un poco, en general en la música gráfica el intérprete recibe un rol fundamental. Claro que yo creo que también es una manera de decir quizás: "¡ojo! Esto siempre ha sido así", lo que pasa es que quizás antiguamente en la musicología, por ejemplo, yo diría hasta… quizás hasta los años 60 incluso, como que los musicólogos se dedicaban a estudiar las partituras de los grandes compositores y ver y analizar: "en el compás tanto Beethoven…"

F: Claro.

D: Y resulta que, él también influenció un poco por las teorías de la posmodernidad, un poco de no creer en grandes historias y decir, bueno pero, en el fondo siempre que tu escribes una historia es como tu versión de esa historia y siempre hay un grado de subjetividad y lo mismo pasa con la música, o sea, tu puedes analizar la partitura de Beethoven así basada y con el desarrollo también de la… la interpretación con instrumentos históricos, etc. Como que han habido muchas cosas que han hecho que la gente diga: "haber en realidad está la partitura de Beethoven, pero Karajan la tocaba súper lento y con una orquesta enorme, y después viene, que se yo, Gardiner y trata de hacerlo con una orquesta más histórica, con otra… incluso con otra afinación…

F: Claro.

D: Eeh… y en el fondo la partitura nunca va a ser la obra musical, es siempre una propuesta en base a la que los intérpretes tienen que desarrollar su propuesta digamos. Ahora, eso se exacerba, por supuesto, en las obras anotadas gráficamente por que le dan mucha libertad al intérprete. Ahora yo creo que lo principal, lo que hablamos recién, creo que también Ingo Schulz fue el que me dijo… no, que yo le dije por ejemplo: "wuaa esas obras con color son espectaculares" y él desde su perspectiva práctica de intérprete me dijo: "ay sí, pero es tan complicado, porque había que ver si las fotocopiábamos a color para todos, y como en blanco no se leía bien lo que quería decir…" en el fondo hay toda una parte práctica también detrás eh… que le toca al intérprete, y el gran desafío es realmente que el intérprete libere su imaginación para lograr una propuesta interesante, que eso sí aquí yo diría que es mucho más difícil que en una obra escrita en notación más tradicional porque como…

F: Claro, es un "poco más cómodo".

D: Claro, claro. Obviamente depende porque hay obras, por ejemplo, serialistas que son tan pero ya, esta todo tan en el otro extremo, está todo tan determinado, que en el fondo tú dices: "ya haber, pero ¿Realmente el intérprete cuando toque va a lograr diferenciar entre ppppp, pppp, ppp?" no sé, digamos, es como ya, llega un punto que se vuelve todo tan acotado.

F: De hecho, por eso nació, un poco, la notación gráfica, para liberar de esa "indeterminación determinada".

D: Claro, justamente. Y a la larga, bueno, lo interesante, es que uno escucha obras de uno o lo otro y son muy parecidas… (Risas)

F: Muy parecidas, solo que uno demoró media hora en escribirla y el otro demoró mucho tiempo y en tratar de ejecutarla como… como es.

D: Claro, claro. En el fondo son distintos desafíos para el intérprete pero al lugar al que uno llega, quizás, no es tan lejano. Quizás, son distintas reacciones de una misma época en la música, pero sí en este caso, como vimos recién, la verdad es que hay que estudiar igual súper en detalle, hacerse uno… pero, claro, son muchas decisiones que tiene que tomar uno, es decir, ya: "yo este signo lo voy a leer como tal cosa" pero, consecuentemente, entonces si el mismo signo lo veo de nuevo acá o acá, tengo que leerlo de una manera parecida porque yo ya tomé esa decisión, y así sucesivamente. Pero sí, claro, yo creo que el gran desafío es que el intérprete se atreva a hacer una propuesta que sea dramáticamente interesante.

F: A mí lo que me pasa un poco con esta obra que, creo que el intérprete no tiene que ser necesariamente intérprete del instrumento, creo que también juega mucho con la exploración.

D: De todas maneras.

F: Debido a ciertas nociones musicales que uno, por ejemplo, ya sabiendo que es un *crescendo* o un *acelerando*, ya puede enfrentarse a este tipo de obras y tocar, yo por ejemplo, el piano, que no soy pianista pero podría enfrentarme, ya teniendo esas nociones podría…

D: De hecho, yo creo que invita a explorar el instrumento quizás de otras maneras que uno antes no hubiera hecho. La pianista, por ejemplo, creo que va tocar en el concierto una obra que se llama *Actions* que tiene que caminar alrededor del piano también. Cosas así, cosas que tu no necesariamente…

F: No hay que ser pianista para…

D: Claro. O lo otro sería, uno podría hacer la prueba que lo ensaye un ensamble profesional y uno amateur y ver que resulta, y ver, claro…

F: Que resulta. Al final el juicio estético que se hace a la obra es un poco al azar, porque no se sabe que va a resultar.

D: Claro, pero lo bonito, llevándolo un poco al extremo, lo bonito es que siempre ha sido así porque la partitura nunca va a ser la obra musical, siempre va a ser la partitura. Y claro eso, si tú te pones a escuchar de la *Heroica* de Beethoven hoy en día diez versiones: ya interpretación histórica así dogmática, histórica no tan dogmática, eeh… tradicional, etc. Una de comienzos del siglo… al final igual siempre es una interpretación distinta de la obra

F: Claro, sí.

D: Y de alguna manera es bonito que este tipo de obras te recuerden eso, te recuerden que la música solo está ahí cuando se hace y que cada vez que se haga va a ser una experiencia distinta porque la música existe en ese tiempo y en ese espacio en que se hizo.

F: Claro, de hecho él juega mucho con eso, yo creo que la partitura gráfica, esta obra, como que eso existió y ya el que estuvo ahí, estuvo

D: Claro, el que estuvo ahí, claro.

F: …Sabe cómo sucedió y creo un poco, es cómo evolucionó la música en general.

D: Sí, de todas maneras.

Anexo N°3

Entrevista electrónica a León Schidlowsky

Correo electrónico, 30 de Julio de 2016

Entrevistador: Francisco Herrera Henríquez

Introducción

Breve entrevista realizada a través de David Schidlowsky, hijo del compositor, mediante de correo electrónico. La entrevista tenía por objetivo recopilar información acerca de los fundamentos de la creación de la obra "Signals" y su relación con la situación político-social que vivía Chile durante el año 1973.

Respuesta

En el libro están todas las indicaciones de su interpretación. Deben leerse... Diferentes círculos están indicado con nombres los instrumentos que la ejecuta. Los instrumentos de teclado como ser órgano, celesta, 2 pianos, tienen por supuesto la posibilidad de ejecutar los signos escritos con sus manos o si así lo desean con diferentes baquetas. En caso contrario los instrumentos de percusión tienen indicado la respectiva baqueta.

Cada instrumento tiene la duración proporcional a la dimensión del respectivo círculo. Sin embargo hay la intensión que entre los instrumentos existiera un dialogo o en caso de un tutti se produzca armonías, melodías, contrapunto y lo más importante de todo la utilización que el instrumento le proporciona para representar acústicamente los diferentes signos en cada uno de los círculos.

Short sounds, percutiv sounds, clusters, armonías y melodías a veces con el propósito de un constante desarrollo de la imaginación del interprete. Sea esto en forma de contraste o de imitación. Dinámica, duración, intensidad, registro todos los componentes están usados en forma proporcional.

Esta obra es una de las pocas que no estando en Chile la escribí sin tener noticia de lo que ocurría en Chile.

El objetivo fundamental que busque en esta obra es el uso de colores, sonidos, movimientos de la estructura musical, usando signos no convencionales, no determinados pero si sugeridos en su notación gráfica.

Anexo N°4

Entrevista abierta sobre León Schidlowsky en base al texto de María Ester Grebe *León Schidlowsky, síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968)*

Entrevista a Álvaro Gallegos 04 de Agosto de 2016, Santiago, Chile.

Entrevistador: Francisco Herrera Henríquez

Preguntas

1.- Una de las primeras cosas que menciona María Ester Grebe (autora de *León Schidlowsky, síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968),* 1968) es que los compositores latinoamericanos tienen un desafío – en esa época – que era "lograr conciliar las nuevas tendencias y preservación o creación de una identidad local" al mismo tiempo. Un tema súper potente porque en Sudamérica es bien complejo el tema de la identidad ¿Cómo crees tú que asume este desafío León Schidlowsky? (Pág. 1)

2.- María Ester Grebe dice que: La obra de Schidlowsky tiene un "crecimiento cíclico reactivo", esto quería decir que son "tendencias contrapuestas" pero que se van complementando, como un encadenamiento de los recursos que ocupa para componer sus obras… (Pág. 3)

3.- María Ester Grebe menciona una orientación ética de Schidlowsky respecto al problema de la comunicación humana, ella menciona que es una de sus principales problemáticas que él quiere como evidenciar, entonces ¿Cómo crees tú que propone solucionar esta problemática él con su música gráfica? (Pág. 5)

4.- Me gustaría que habláramos sobre el período del serialismo integral de Schidlowsky, que me parece, que toda su obra… el génesis de toda su obra parte se basa un poco en el estudio que él hizo de las series. (Pág. 6)

5.- ¿Cómo crees tú que afronta el tema de la "proporcionalidad" Schidlowsky? ¿Qué crees tú que significa para él la proporcionalidad? (Pág. 7)

Introducción

Periodista, investigador, experto en música chilena y particularmente en León Schidlowsky, a quien propuso para el Premio Nacional de Música, el cual ganó el año 2014. En la entrevista se hace referencia al texto *León Schidlowsky, síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968),* de María Ester Grebe como fuente para el análisis del período posterior del compositor (1969-1984), donde experimentó y desarrollo un estilo de notación gráfica.

1.- Francisco: Una de las primeras cosas que menciona María Ester Grebe (autora de *León Schidlowsky, síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968),* 1968) es que los compositores latinoamericanos tienen un desafío – en esa época – que era "lograr conciliar las nuevas tendencias y preservación o creación de una identidad local" al mismo tiempo. Un tema súper potente porque acá en Sudamérica es bien

complejo el tema de la identidad ¿Cómo crees tú que asume este desafío León Schidlowsky?

Álvaro: Bueno, eeh… (Pausa) es bien complejo el asunto porque tú hablaste precisamente el tema de la identidad y el problema que ha tenido Chile es que siempre ha sido muy… mira mucho hacia Europa, siempre, siempre ha habido como una… una especie de sacralización hacia lo europeo eeh… en el fondo de cómo, de que cómo, claro todo lo europeo es lo que tiene… es como lo que tiene que ser nuestro modelo, mirando un poco en menos lo que son nuestras propias raíces y todo. Eeh… en el caso de… de Schidlowsky, primero, él fue fundamental en la absorción de la… de las nuevas tendencias de la composición, el "avance de la música" como habla Fernando García, eeh… nuevas formas de tratar la música, en la expansión del lenguaje musical dado en… por los primeros modernistas y Schidlowsky fue pieza clave en tomar eso en el medio local, la idea era que Chile estuviera al día en el mundo, no que estuviésemos desfasados, que estuviésemos al día y de ese modo, que el medio chileno subiera de nivel. Emm… esto significa que… emm… el tema de la identidad emm… no pasa necesariamente con una cosa de… de ir hacia las raíces, a la música vernácula y hacer una transposición directa, sino que tiene que haber un trabajo de… como de amasamiento del compositor, de la artesanía, de… si tomamos… si buscamos allí nuestra inspiración hacer algo, algo propio artístico, ¿me entiendes?, no una mera orquestación.

Ginastera lo hizo muy bien, en Argentina, Ginastera lo hizo muy bien al… en su primera etapa al… tomar una… buscar en las raíces argentinas, pero hizo una cosa profunda. Eso faltó acá. Y digo faltó acá porque, claro, por esta misma mentalidad de que: tenemos que mirar hacia Europa, eeh… Santa Cruz, con toda la influencia que tuvo de que: "No, que Hindemith tiene que ser nuestro modelo y que no, no tenemos que andar metiéndonos con la música de…" Entonces, no hubo una consistencia en Chile en tomar las raíces musicales, pero en el caso… pero la inspiración, no solamente, de raíz, no solamente… no puede ser… tiene que ver con lo musical. Schidlowsky, emm… no nos olvidemos, que es… para él, él siente dos identidades, La judío-europea, por parte de su padre y la chilena, por parte de madre y porque es el país donde se crio y nació, ¿No cierto?, entonces, la inspiración de Schidlowsky emm… en lo que es la… la identidad, si nos atenemos a lo chileno, pasa por el tema de la… una inspiración de los paisajes, una inspiración de la historia, una inspiración de… de cómo se llama… de la poesía y de las artes visuales también. Artes visuales: Schidlowsky pintaba, pinta también, y eso también llevo, después, a fines de los '60, al tema de la música gráfica, que es… en el fondo son obras que tú las puedes mirar. Es arte visual.

F: Me queda una duda sí, es ¿cómo él… cómo él asume la música chilena? cómo era su relación con los otros compositores de esa época, o de los anteriores…

A: Bueno, eeh… tú te fijaste que en el texto de la Grebe, ella como que… mantiene una cierta distancia, le rescata ciertas cosas a Allende, me parece, no me acuerdo a quién más… quizás a Leng, pero no a muchos más allá de eso. Es que claro, hay… Schidlowsky fue bien… bien original en ese sentido, en el fondo terminó siendo uno de los compositores chilenos más originales que hay, siendo que en su obra, en su lenguaje, hay influencias muy fuertes que van por el lado de Schönberg, por el lado de Gustav Mahler, por el lado de Varese, ¿no cierto? Por nombrar los principales, eeh… entonces claro, entonces había cómo un rupturismo, tal como cuando vino la segunda guerra mundial, eeh… los compositores que vinieron después como que estaban con esta cuestión de que la música había que hacerla de nuevo y rompieron, hicieron como un rompimiento radical con el pasado, salvo con Webern, porque a Webern lo veían como el… su antecesor directo, algo así. Entonces, Schidlowsky también, este tema… al tomar… al estar tan al día con lo… con la nueva música, había también un

rompimiento con lo que se estaba haciendo acá: eeh… Allende, Leng, Soro, Santa Cruz, Urrutia

F: Claro, que estaban un poco en su propio mundo así como creando…

A: Entonces la relación de Schidlowsky con los compositores chilenos, tenemos que buscarla, en el que fue su círculo en la época en que se establece como compositor, es decir, Fernando García. O sea, su amistad con Fernando García es clave, había una… había una relación como Mozart-Haydn, porque había como un 'feedback', una… una… yo te influencio a ti, tú me influencias a mí, ¿me entiendes? Y de ahí, bueno, Lefever, toda la… toda como LA vanguardia de la época, y… entonces eso, Schidlowsky con Fernando García pensaban que había que mirar hacia adelante y… pero claro, aquí está el punto importante, no es… en el caso de estos dos compositores, muy afines por lo demás, no se trata de: "a ya, recogimos las influencias europeas y… y nosotros ahora componemos y vivimos en una burbuja" Hay una preocupación social, y ahí está la relación de Schidlowsky con lo chileno, que es una preocupación social, de la sociedad, eeh… los desposeídos, eeh… claro, después posteriormente eeh… cuando sucedió el golpe del '73, Schidlowsky ya se había ido de Chile, pero a Fernando García le toco vivir todo eso y… estar escondido, tener que escapar del país… Y vinieron obras que recuerdan a los caídos, los sufrimientos, emm… Schidlowsky también, como está todo el tema de la historia hebréa, el holocausto, todos los que sufrieron, pero si tu revisas las últimas obras que ha hecho Schidlowsky ha habido varias respuestas a lo que está haciendo el terrorismo en este momento, a nivel mundial. Hay un… un… reflejo de lo que pasa en la sociedad mundial, el estar del lado de los… de los desposeídos, ¿me entiendes? ahí está la clave. ¿Cómo se lleva eso a la música? Música que es… Schidlowsky utiliza todos los recursos que le da la música actual para hacer una cosa… un… una música que es expresiva, es dramática… o sea, mira… es… es… pucha…

F: El mismo lo reconoce

A: Tú escuchaste el audio que presentó Daniela (Fugellie), o sea, no es el compositor que está aislado, él no está en una nube, él no está en un olimpo: "ay yo el artista creador y la…" No.

F: De hecho una de las cosas que más me llamó la atención, que leí en el texto, fue que él mismo… él reconoce en su música un camino para conocerse…

A: Eso es, eso es. También hay influencia de la psicología, ¿me entiendes? Eeh…

F: Él menciona mucho eso, como que su música muchas veces no está pensada para que "suene" sino es un camino, es el camino para encontrar su rol.

A: Es su propia terapia. Piensa que tú, que tanto Schidlowsky como García, los dos enviudaron. Imagínate lo que es eso. Eeh… el tema de ser viudo, el tema de los amigos, a estas alturas de la vida ya, los amigos que han perdido ¿me entiendes?, a Schidlowsky se le murió un hijo, hace como más de 10 años también, entonces siempre está la música ahí, en el caso de ellos, el poder escribir la música. Y claro, después de que terminaron las labores académicas, que les queda: ¡escribir música! Qué más poh ¿no cierto? (risas)

2.- Francisco: María Ester Grebe dice que: La obra de Schidlowsky tiene un "crecimiento cíclico reactivo", esto quería decir que son "tendencias contrapuestas" pero que se van complementando, como un encadenamiento de los recursos que ocupa para componer sus obras…

A: No me acuerdo bien de esa parte, pero si logro interpretar bien, es que claro él… digamos, él como esponja recibiendo toda esta influencia, él va aplicándolas en su música pero va logrando una unidad de eso, no es que: "ahora voy a hacer algo con esto y ahora voy a hacer algo con esto" sino que: "tomo esto, tomo esto lo empiezo a aplicar, pero después se vuelve una sola cosa"

F: Claro, como que cada uno de sus procesos, de etapas de compositor, él fue aprendiendo lenguajes compositivos y a medida que aprendía lenguajes, como que él no hizo dos escuelas separadas, sino que hizo una sola gran línea.

A: ¿No? y hace mucho sentido porque él de ahí pah delante lo único que… es que Schidlowsky es un tipo tan genial que cuando él toma algo y lo absorbe, después lo que va haciendo es… en el mero oficio es… es soltar más la mano y manejar de mejor manera toda esa… todos es recursos ¿me entiendes?

Tú leíste que él empieza con la música gráfica a fines de los '60 y se extiende hasta mediados de los '80, de ahí vuelve cien por ciento a la notación tradicional salvo dos excepciones el '97 y el 2012, viste eso ¿cierto?

F: Ajá.

A: Él empieza con el tema de la música gráfica, este rollo de unir las artes visuales, con eeh… con el tema de una cosa teatral, el manejo de la iluminación

F: Claro, hacer multi-medial.

A: Y el público, al estar ahí, tiene que tener la partitura ahí, porque es también… es como cuando nosotros vamos a las exposiciones, ¿no cierto? Vemos el arte, escuchamos los sonidos

F: Es muy íntegro.

A: Sí, es muy íntegro, muy íntegro.

F: Respecto a eso, como que se va creciendo el lenguaje de León, como se va nutriendo cada vez que aprende algo nuevo ¿Cómo se enriqueció el lenguaje de Schidlowsky con su experimentación en el lenguaje de gráfico? ¿Cómo, después de haber experimentado todos estos años con el lenguaje gráfico, cómo cambio su música? ¿Qué decantó de eso?

A: Ajá. Primero una… como se llama… observación es que, si tu revisas el catálogo, empezó con la música gráfica, pero la música no gráfica todavía estaba presente, yo con la Daniela Fuguellie ahí tengo varias discrepancias ah, porque, claro, ella… ella, te acuerdas que contó… le preguntó por qué había dejado la música gráfica y vuelto a la música de notación tradicional y que don León le dijo: "ah, es que uno vuelve a los viejos amores" Bueno eso refleja el buen humor de don León. Pero en el fondo lo de la Daniela está un poquito mal planteado, porque don León nunca dejó la música de notación tradicional, iban las dos cosas paralelas. Claro, la notación gráfica fue fuerte en ese período en los '70 y en los '80 también, pero la otra estaba presente también.

¿Cómo influyó eso en lo que hizo después? Yo creo que, por un lado, incrementó el sentimiento dramático de su música desde el punto de vista teatral, o sea, como que la música que vino después tiene una carga como… como si fuera una ópera ¿me entiendes?

También, influyó un tema de su relación con los intérpretes, eeh… (pausa) yo creo que fue toda una experiencia para él, claro, sobre todo en las primeras experiencias de música gráfica donde don León tenía que estar ahí con los intérpretes: dándoles instrucciones, guiándolos, o seguramente en algún momento los intérpretes preparaban la obra y él llegaba a la presentación ¿me entiendes? Yo creo que eso lo entender más a los intérpretes, eeh… como te digo, yo creo que también influyo en el tema de la cosa… de una cosa "visual" en la música misma. Si tú te fijas, la mayoría de las obras escritas de Schidlowsky post período música gráfica, siempre hay una asociación - o sea, estamos hablando de música instrumental, olvidémonos de los textos por ahora – siempre hay una asociación extra-musical, no es totalmente abstracto ¿me entiendes? Siempre está por ejemplo: *Vox clamantis in deserto* ¿cachai? Las voces que claman en el desierto, eeh… estoy pensando en este momento solo en las obras sinfónicas, *Amanecer, Atardecer,* eeh… *Viaje hacia el fin de la noche*, eeh… como se llama… siempre cachai que hay una cosa "visual" que te la da el título, ¿cachai? Ahora hace poco hizo una que se llama *Espiral*, eeh… y así poh. Entonces, esa es una cosa.

F: De hecho como que ya el título como que suena

A: Lo visual, lo teatral que se… se le nota en lo expresivo del lenguaje, o sea, yo creo que la escritura de don León se ha enriquecido en los últimos veinte años, o sea, la música de los últimos veinte y quince años de don Léon, por supuesto, sin desmerecer *La noche de cristal* las obras tan… que son tan antiguas ya ¿me entiendes?

Después viene una cosa que, que es una cosa elemental en la música elemental en la música de Schidlowsky que es: el recurso del narrador, la declamación. Donde no es exactamente el, pero es como una… es declamar el poema sin cantar, pero sin tampoco así relatar, o sea, la voz es un instrumento más dentro de la orquesta o del conjunto, si es una obra de cámara, donde eeh…

F: ¿Y esos recursos los usa en sus obras más recientes?

A: Por supuesto, eso es lo que te estoy contando. Año '91, ya esto estaba… ya había dejado esto (partituras gráficas) hace poquito, *Carrera* sobre uno de nuestros padres de la patria José Miguel Carrera y *Lautaro* del 2009 para narrador y orquesta. En *Carrera* la grabación que hay la hizo un barítono, o sea, un cantante y en la del 2009, en *Lautaro*, la hizo un actor, Ernesto Otone, actual ministro de cultura (2016), vas a notar la diferencia, o sea, una diferencia natural de la voz, de la colocación de la voz, pero también vas a notar las semejanzas, o sea, no es el **SPREIDISUNG?????** De Schöenber, no es canto, no es una recitación poética, es como una especie de declamación como si fuese un… la voz tiene que fluir junto con los sonidos de la orquesta. Entonces, en *Lautaro* está la voz de Otone y dice: "Nace Lautaro de la tierra" (imitando la grabación).

Y eso viene… o sea, bueno, antes de la música gráfica don León ya había usado narrador, pero se nota que esto apunta, o sea, influye, que es lo que tú me preguntas, a estas obras.

F: Todo esto que tú me dices ¿Reconoces que está aquí (indicando partitura) pero no está antes, o sí habían?

A: A ver, no no. Sí, viene de antes, hay una vocación dramática expresiva desde el día uno, lo que pasa es que al llegar al tema de la música gráfica hay como una… una decantación en esta confluencia de artes que es algo que es muy propio de él, o sea, don León hizo una cosa muy propia con todo esta cosa que él llama la gráfica musical, con todos estos elementos: lo teatral, la proyección de la obra visual, los juegos con las

iluminaciones ¿no cierto?, y la música y el juego con los intérpretes. Donde esta libertad que les da a los intérpretes es como una improvisación controlada, o sea, el intérprete tiene libertad para hacer cosas, pero dentro de cierto marco, que está muy bien.

F: Dentro, es como lo que diferencia a Schidlowsky de los otros contemporáneos de la indeterminación, que de repente era… totalmente libre.

A: Claro, libre pero, por ejemplo John Cage, que podría ser como el paradigma de lo totalmente libre, en algún momento se hizo una interpretación y John Cage se enojó, que John Cage rara vez se enojaba y se enojó: "o sea, ¡la gente puede hacer lo que quiera!" (risas)

Claro, o sea, puede hacer lo que quiera pero tiene que haber un estilo, un ESTILO, o sea si yo tomo la… la… una partitura de Cage y me dice: "haga lo que quiera", tiene que ser dentro del espíritu de Cage, no es hacer lo que quiera, o sea, tal como uno… cuando uno va a interpretar a… si uno va a interpretar Boccherini tiene que meterse en el clasicismo italiano para lograr el estilo; lo mismo, lo mismo. Es como también el jazz, claro, se improvisa pero, dentro de cierto espíritu, o sea, la "blue note" ¿no cierto?, el "swing", tiene que haber una coherencia que decimos, esa no es una improvisación, no es cualquier improvisación, eso es jazz. Es el lenguaje.

3.- F: María Ester Grebe menciona una orientación ética de Schidlowsky respecto al problema de la comunicación humana, ella menciona que es una de sus principales problemáticas que él quiere como evidenciar, entonces ¿Cómo crees tú que propone solucionar esta problemática él con su música gráfica?

A: Bueno en el caso de la música gráfica, él no ve, o sea hasta donde yo entiendo, no ve la música como una… un acto de comunicación directo como lo piensa un John Coriliano, por ejemplo. Pero, creo que en el caso de la música gráfica hay una comunicación en el sentido de que el auditor no llega a enfrentarse a los sonidos de manera desnuda, sino que está la cosa visual que la da la teatralidad y la partitura gráfica. Tenemos como un mensaje acá y los músicos, intérpretes son los… como se dice… los intermediarios de llevar este mensaje hacia el auditor. El auditor ve esto solo y dice: "chuta, esto es chino mandarín pah mi" entonces los intérpretes comunican y el mero hecho de tener esto (partitura gráfica) frente a sus ojos dicen: "ah, mira, mira tiene sentido" esa flechita cobra un sentido, esa línea cobra un sentido es como un poco ir… también es un poco hacer pensar al público, que es parte de la base de la música moderna, o sea, de que no es una cosa de entregarle al auditor al así tan de la estructura, así tan básico, sino que el auditor tiene que pensar, que tiene que ser crítico también, en el sentido de lo que pensó John Cage, o sea, de cuestionarse las cosas. Es la reflexión.

F: Claro, es el rollo espiritual que tenía. Lo que hablábamos recién, que él buscaba siempre avanzar, como conocerse, todo eso.

A: Claro, claro.

4.- F: Me gustaría que habláramos sobre el período del serialismo integral de Schidlowsky, que me parece, que toda su obra… el génesis de toda su obra parte (se basa) un poco en el estudio que él hizo de las series, cómo las ocupa…

A: Bueno, fue algo importante porque él estudio primero… todos los primeros modernistas en Chile – no todos – buena parte estudiaron con Fre Focke, que fue alumno de Webern, este holandés de que vino, estuvo un tiempo acá y enseño y les enseño a todos estos tipos. Y, claro, o sea el serialismo integral en los años '50 era

como “in” ¿cachai? (risas), entonces se suele decir que la pieza para flauta sola *Isla Negra* es la primera pieza de serialismo totalmente integral en Chile, yo no he mirado la partitura y bueno, si se dice…

F: Se asume.

A: Y claro, entonces, el serialismo integral, es algo que en retrospectiva se le critica mucho de que es demasiado restrictivo, eeh… pero claro, o sea, es una experiencia el hecho de ese trabajo minucioso de trabajar la serie, de serializar todos los parámetros. En el fondo, eeh… él yo creo que lo… pasa a ser parte de una forma de… de estructurar, de poder… de todo el trabajo posterior, eeh… ese trabajo tan… tan de relojería, yo lo veo por ahí. Y ya, yo sigo componiendo así de esa manera, pero no restringiéndome sobre esos supuestos sino que, yendo más allá, sobre todo con los fines expresivos-dramáticos que pah él son fundamentales. O sea, yo creo que si don León se hubiese enfrascado en ese serialismo integral de ahí en adelante yo creo que no habría sido lo que en los ’60 ni lo que es hoy. ¿Me entiendes?

Claro, fue un período más bien breve, pero es una etapa más, es una etapa más. O sea, lo que hablamos al principio, de absorber: ya absorbo la atonalidad, absorbo el serialismo, el dodecafonismo, absorbo las… las texturas aleatorias, ¿no cierto? Que también son importantes.

Es que lo que hay que tener en cuenta que jamás don León podría haberse casado con el serialismo integral de manera tan… Schönberg hizo el dodecafonismo, después el mismo Schönberg rompió las reglas en sus obras tardías. O sea, el dodecafonismo es el punto de partida pero después Schönberg se tomaba libertades.

Y acá llegamos a un punto bien importante porque, Schönberg es el principal modelo de Schidlowsky en tanto, también por su origen judío, porque Schönberg también pintaba. Pero hay otra influencia muy fuerte en Schidlowsky que es Varese, que Varese era opuesto en ese sentido porque no está el tema de la ‘serialización’ de trabajar con series numéricas, es la tonalidad libre. Una tonalidad libre, que tu escuchai una obra de Varese y te hace sentido, o sea, no es una cosa “random”, tu escuchai Varese y hay un… hay un sentido. Para mí en ese sentido Schidlowsky está mucho más en sintonía con Eliot Carter que con Pierre Boulez. Entonces no hay que olvidar nunca que esta Schönberg, pero también esta Varese y los resabios románticos: ¡Mahler! ¡Mahler!, también acá (indicando catálogo) ¡Mahler! O sea, como no podría haber ese… – te acuerdas que dije “dramatic modernism” que fue lo que dije en Estados Unidos – ese modernismo dramático sin Mahler.

Entonces en el caso de García y Schidlowsky, yo los destaco a ellos dos porque, hicieron este modernismo dramático, expresivo que, está el impacto sonoro que tú ves que no es una música así tan científica, calculada, no es el compositor que está en la nube: “yo hago mi cuestión y si no lo entienden son débiles mentales” sino que es una cosa de que es un compositor con una conciencia que no está solo en el mundo, de que tampoco hay que ceder hacia el comercialismo de la música y los dos hicieron algo muy notable, o sea, estos dos compositores amigos, que se influenciaron mutuamente, y que los dos protagonizaron hitos muy significativos en la música chilena a comienzos de los ’60: Schidlowsky con *La noche de Cristal* (1961) y García un año antes con *América Insurrecta* (1960), esas dos obras, piezas clave. La conciencia social, la conciencia de nuestra historia, eeh… que, de nuevo, no es ceder ante un populismo de tarjeta postal, comercial, no es el camino que siguió Vicente Bianchi. Y bueno, Schidlowsky tuvo por lo menos una proyección más internacional, hizo que se codeara con Nono (Luigi), con Penderecki en algún momento.

5.- F: ¿Cómo crees tú que afronta el tema de la "proporcionalidad" Schidlowsky? ¿Qué crees tú que significa para él la proporcionalidad?

A: Yo creo que más que hablar de proporcionalidad, yo hablaría de… de ciertos equilibrios que tienen que ver con… con una que no todo tiene que ser tan simétrico, ni todo tan parejo. Emm… ciertos equilibrios de elementos, un pasaje corto… a ver, hablemos así en términos más clásicos: un pasaje A corto, un pasaje B más largo, un pasaje C más corto que el primero, o sea, fondo de dar cierta variedad, yo creo que lo veo por ahí. Claro, si fueran todos los círculos iguales sería más "cuadrado" entonces… hay uno que es más grande (indicando la partitura gráfica), o sea, hay dos que son más grandes, que son más expansivos y los otros más breves, pah dar una heterogeneidad en el material resultante, en el material sonoro resultante, yo lo veo más por ese lado que el tema de… de una proporción, porque proporción sería hablar de que: "pucha, este circulito es la veinticinca del… el 25% de este otro círculo que…" Claro, es el en fondo eso.

F: Para abrir un poco la…

A: Claro, un poco el tema: "ya, como utilizo este espacio" en el fondo ya, aquí círculo, aquí varios semicírculos.

F: Me pareció súper interesante lo que dijiste de la variedad, creo que es súper… o sea, está súper bien ocupada la palabra porque, es evidente, o sea, la música de Schidlowsky es como algo que se ve enredado a simple vista, en realidad porque tiene muchos elementos.

A: Sí.

F: ¿Cómo crees tú que se conecta esa variedad con la música después de la música gráfica, este período más reciente?

A: Es un material que se va renovando constantemente, un poco como juegos de Debussy. Hay ciertos "guiños", ciertas figuras que se pueden repetir, pero es como el gesto el que se repite ¿me entiendes? Un glisando hacia arriba del arpa, esos glisando hacia abajo y hacia arriba del piano con pedal ¿me entiendes? De nuevo pero, son el gesto y el resto es como un material que va renovándose. Y me acuerdo de Carter (Eliot) ¿cierto? Siendo que Carter es un compositor que tiene como un impacto sonoro pero que no es una… pero es una música más abstracta, no es una cosa que tiene que va asociada más hacia emocionalidad, hacia descripciones eeh… o que puede ser, sino que lo de Carter va más por el lado de, por ejemplo, en su etapa más tardía de jugar más con los tiempos, de jugar con elementos netamente musicales, de que yo puedo presagiar algo que viene después y después poner ecos de lo que se escuchó ¿me entiendes?

Pero en cambio no, en caso de Schidlowsky hay una cosa de emocionalidad, de… entonces, para lograr esta… esta como… cosa tan de sensaciones hay que tener variedad, tiene que ser así. O sea, con estos distintos elementos que están todos puestos ¿me entiendes?

F: O sea, de cierta forma esta variedad resalta su expresividad.

A: Exacto, eso es. Es funcional a la expresividad del lenguaje de don León. Pero es como un continuo sonoro, no es: primer movimiento quietito, segundo movimiento fuerte; no, sino que es todo en un continuo.

Y el tema de los colores, las combinaciones instrumentales que usa tú lo vas a ver después más en detalle, y mira el título poh: *Luces y sombras* (2012)… (Indicando partitura).

Anexo N°5

Experiencia en la interpretación de música gráfica en el ámbito del piano

Entrevista a Fernanda Ortega 12 de Septiembre de 2016, Santiago, Chile.

Entrevistador: Francisco Herrera Henríquez

Preguntas

1.- Me gustaría saber, así como a modo general ¿Cómo… cuál ha sido el impacto que ha tenido la notación gráfica dentro de los compositores chilenos? ¿Cómo ha sido el aporte? ¿Cómo se ha nutrido la música de los compositores chilenos con la notación gráfica? (pág. 2)

2.- En relación a eso me gustaría saber o que nombraras algunas ventajas y desventajas que tiene la notación gráfica al momento de… por una parte la composición, por otra parte la interpretación. Al momento de componer ¿Qué ventajas y desventajas tiene? o alguna que tenga. (pág. 2)

3.- En relación al trabajo que hace el intérprete antes de interpretar me gustaría saber si tú ¿conoces o propones alguna metodología de análisis de este tipo de obras? Ya sea estructural, comparativo, semiótico… (pág. 4)

4.- Según tú, ¿Cuál es la característica principal del lenguaje de León Schidlowsky? y ¿Qué es lo que lo hace tan particular respecto a otros compositores chilenos y del mundo? (pág. 6)

5.- Ahora me gustaría preguntarte respecto al piano, a tu labor como intérprete de piano. Que me hablaras un poco de los recursos técnicos que se emplean en la interpretación de música gráfica. Recursos técnico-sonoros. (pág. 7)

6.- Durante el momento de la interpretación, ¿Cuan "literal" es la lectura de los signos? (pág. 8)

7.- La última pregunta es… ¿Cuál crees tú que es el rol que cumple del intérprete al momento… bueno, en la música de notación gráfica? ¿Cuál es la importancia que tiene el rol del intérprete? (pág. 9)

Introducción

Francisco: Me gustaría que primero te presentaras y contaras acerca de tu relación con este tipo de música (gráfica), como llegaste a conocer y dedicarte un poco a este rubro.

Fernanda: Bueno, es una historia larga. Yo soy Fernanda Ortega, soy pianista, soy profesora de piano en la UMCE y es como dices tú, estoy dedicada hace bastantes años a… estoy como especializada en repertorio contemporáneo, tengo un ensamble que es el *taller de música contemporánea* y hacemos varios proyectos también de cosas de composición.

¿Cómo llegue? un poco al azar, yo creo. Cuando yo estaba estudiando estaba buscando… emm… buscando todo, quería aprender todo y no tenía muy claro que era lo que yo quería hacer. Recuerdo haberme inscrito en un mismo año en un curso de música antigua, sin saber lo que era la música antigua en realidad, yo pensaba que era el barroco y después me encontré que había música antes (risas), eeh… pero ahí no me hallé para nada. Y me inscribí ese mismo año en un taller de música contemporánea y ahí se me abrió un mundo así pero… que hasta ahora estoy metida ahí, un universo. Y de pronto me encontré muy cómoda ahí, como intérprete. Muy cómoda y me gusta mucho la música, y me gusta mucho… tiene mucho que ver con lo que yo siento, con lo que yo hago, con como vivo la vida y eeh… de verdad que como pianista me siento bien ahí y de repente entendí que hay que hacer lo que uno le gusta y si lo puedes hacer bien, mejor. Emm… eso. Y bueno, uno se encuentra cosas día a día poh, en la medida que va tocando también la gente se te acerca a pedir… a mostrarte obras, uno va conociendo otra gente que te muestra otras partituras. De hecho, esta lo de Schidlowsky yo la… lo digo aquí y ahora, no lo conocía, o sea, yo por mi sabía que era importante en la historia de la música chilena, premio nacional. Y yo sabía, porque yo doy un curso, o sea, hago un módulo de notación contemporánea aquí en… a los de teoría de la música y me tocaba hablar de… cuando salió este libro, les hablaba del libro, pero yo no lo… además que no lo había visto, o sea, lo había ojeado. Sabía que era un compositor que hacía mucha partitura gráfica, pero yo pensaba que era uno más, con todo respeto digamos, de las… yo he tocado muchas partituras, gráficas, aleatorias… y en realidad esto es, tot… completamente distinto, completamente.

1.- Fco: Me gustaría saber, así como a modo general ¿Cómo… cuál ha sido el impacto que ha tenido la notación gráfica dentro de los compositores chilenos? ¿Cómo ha sido el aporte? ¿Cómo se ha nutrido la música de los compositores chilenos con la notación gráfica?

Fer: Eeh… la verdad es que no creo que demasiado. La música docta contemporánea chilena, entendámoslo de 1950 pah delante, es más bien tradicional, o sea, es una música que se sale bastante poco de… de una línea europea tradicional, ahora por supuesto, tal como en Europa y en Estados Unidos que en los años ’50, ’60, ’70 se produjo como un “boom” y una suerte de moda que todos pasaron, incluso los más tradicionales pasaron por ciertos momentos aleatorios, gráficos algunos, indeterminados, eeh… pero luego siguieron. Acá también, o sea, en esa época hay compositores por ejemplo: el mismo Schidlowsky, pero él se quedó; Leni Alexander, también pasó por ahí con fuerza; el que pasó con fuerza y también se quedó en cierta medida es Fernando García. Eeh… y luego, hay muchos compositores que tienen una o dos obras que pasaron por ahí, pero en el fondo no les dejo… no les dejo mayor… no hizo mayor mella en su manera de componer, sino que me parece que estaban más bien experimentando como con recursos, una posibilidad que era una novedad, pero no siento que haya dejado una huella en las maneras de componer. Emm… Sí creo que lo hizo en Fernando García, porque Fernando García hasta el día de hoy escribe con una cierto tipo de partitura gráfica, que es muy muy muy característica de él, que los intérpretes que lo han tocado ya saben, uno sabe más o menos lo que va a escribir, pero que yo lo debo decir, por experiencia, es que sus partituras están bien hechas y funcionan bien. No he logrado todavía definir por qué, donde está la diferencia pero, bueno porque hay una estructura detrás, él piensa en una forma y en esa forma, eeh… dentro de la forma incluye notación gráfica, aleatoria. El problema de eso es que siempre depende de tener buenos intérpretes, o sea, esas obras pueden tener un resultado malísimo. Eso es delicado, pero él lo utiliza bien.

Leni Alexander también, tuvo harta importancia con eso, hizo hartas obras pero luego ella también siguió otro tipo de cosas, ella era experimental de por sí, digamos, entonces no creo que haya influido solo eso, sino que era su manera de ser. Eeh… en los otros, es como lo que yo les digo siempre a los compositores jóvenes, a los que

están estudiando, a los de primeros años, que cuando les enseñan que existe eso se ponen todos a escribir así. O por ejemplo, cuando yo les muestro, o me ha tocado hacer talleres con compositores también que estaba estudiando, tú les muestras por ejemplo: las técnicas extendidas en el piano, todas las posibilidades que tiene un piano en el arpa, que cuando no conocen quedan pero alucinados, entonces se van inmediatamente a escribir cinco obras para piano preparado. Es normal, o sea, yo lo que más he visto, lo que me más me ha tocado tocar a mí, de ese tipo de obras, son experimentos para probar la novedad. Como experiencias como: "oh, este mundo nuevo vamos a probar", pero de verdad que no creo que influya en la composición.

2.- Fran: En relación a eso me gustaría saber o que nombraras algunas ventajas y desventajas que tiene la notación gráfica al momento de… por una parte la composición, por otra parte la interpretación. Al momento de componer ¿Qué ventajas y desventajas tiene? o alguna que tenga.

Fer: Sí, bueno yo no soy compositora, hay que dejarlo claro. Emm… me parece que para el caso de la composición tiene ventajas en el sentido de que… no, es que no estoy segura de que sean ventajas, sino que tiene que ver con que permite un acercamiento distinto como a la obra, o sea, el compositor que busca otro tipo de concepto de obra, no en el sentido de la obra súper terminada, definida, clara o absoluta; hay compositores que por sus maneras de pensar buscan otro tipo acercamiento a la obra musical, a la obra en general, para eso me parece que es una súper ventaja. El problema es que, yo creo que no es usado en general con ese sentido, sino que muchas veces – no estoy hablando de nadie en particular (risas), sino que estoy pensando sobre todo en los estudiantes– es usado como… como recurso y muchas veces, y en eso tienen que tener cuidado, es usado para suplir falencias composicionales, o sea, cuando los compositores no saben cómo resolver un problema recurren a la aleatoriedad, o veces a la partitura gráfica. Eso para que… lo he aprendido yo tocando, pero lo he aprendido mucho asistiendo a las clases de composición en el encuentro internacional de compositores que hacemos, eeh… me ha tocado ver a los profesores diciéndole a los alumnos: "no, por qué no escribes las notas, vas a garantizar un mejor resultado si escribes las notas que tú quieres, porque si no lo escribes, eeh… siempre tienes el riesgo de que sea mal resuelto, de que el intérprete pueda no entenderlo, de que sea un mal intérprete y que el resultado sea malo" En ese sentido, el resultado no es demasiado… las ventajas se transforman en desventajas en esa escritura.

En términos de interpretación hay que estar familiarizado con eso, si porque si es un intérprete que nunca lo hecho, cuesta. Pero, cuando uno está familiarizado es una ventaja… es una ventaja… es una ventaja en ciertos repertorios, por supuesto, en otro repertorio no. Pero, te permite desarrollar otras como particularidades que uno tiene la posibilidad como intérprete clásico, en mi caso. No hago improvisación como intérprete clásico, si como de música contemporánea pero estoy yo relacionada absolutamente con la partitura y con una tradición musical además que debe ser interpretada de tal manera. Las obras con aleatoriedad me han permitido como desarrollar una libertad que es muy agradable cuando está bien hecha, cuando está bien demarcada o cuando tiene un fondo bien eeh… claro, no solamente el efecto, porque el puro efecto tampoco me estimula a mí interpretarlo bien.

¿Qué más? También me ha permitido por ejemplo, en ciertas obras establecer distintas conexiones con… cuando son obras con más intérpretes, obras de cámara: dúos, tríos, es… obras con aleatoriedad; permiten una conexión que es distinta a la conexión normal de música de cámara, eso tiene que ver con la improvisación –tú que haces improvisación, sabes bien eso– que la conexión es otra y eso es muy rico porque te obliga a escuchar de otra manera. Eso, yo he aprendido mucho con… pero mucho mucho con eso y creo que les haría falta a todos los intérpretes clásicos para que aprendan a escuchar, no solamente escuchar el compás o la entrada del violín, sino que

escuchar el sonido y como suena todo en conjunto. Pero… pero, ahora bien adentro de una obra, siempre… siempre tiene que… yo creo que tiene que estar bien utilizada, yo creo que cuando un compositor escribe aleatorio tiene que tener, ya sea un concepto estético detrás, o una clara decisión de por qué lo hace, pero no utilizarlo para suplir recursos que no encontró con la escritura.

Fco: Tú en ese sentido ¿consideras más complejo escribir música de notación gráfica que escribir la… para alcanzar el resultado?

Fer: No, es más fácil pero es que los resultados son más variables. Los compositores jóvenes creen… le hacen un poco el quite al trabajo duro, o sea realmente hay que trabajar duro para encontrar, yo creo, lo que ellos quieren, salvo que quieran efectivamente algo indeterminado que también puede ser una opción, por eso te digo, cuando hay una opción estética detrás, súper bien. Porque hay compositores que quieren eso, que quieren una cosa más indefinida o que quieren, lo que estábamos hablando recién: la escucha entre los intérpretes; pero son cosas que están claras de atrás. De atrás, de cómo que, hay compositores que… la usan porque quieren todas esas cosas y más, muchas más, como que quieren otro tipo sonidos en los instrumentos, por ejemplo también tiene que ver con eso; porque les interesa el sonido. Todo eso es válido, pero me interesa que ojalá esté pensando, y cuando uno toca las obras te das cuenta, te das cuenta si están pensadas o no están pensadas.

Es un "ida y vuelta" en realidad. Yo eso lo he pensado cada vez más y eso creo que es absolutamente con el trabajo con la música contemporánea, eeh… porque te enfrentas a partituras que… que no han sido hechas (presentadas), entonces tienes que descubrir más cosas como tú ahora con la obra de Schidlowsky; si estuvieras analizando una sonata de Beethoven, podrías ir a 50 libros que te hablarían… ya está pensado eso, ahora tienes que pensarlo tú. Entonces el hecho de que tengas que pensarlo tú te obliga a pensar como intérprete, a pensar en la partitura, a pensar en lo que pensó Schidlowsky, tienes que estar todo el rato el ida y vuelta ¿cierto? Tú me dices: "le he escrito mail" esperas que te responda así como… y él no quiere, porque justamente lo que él quiere es que tú hagas ese "ida y vuelta" entre intérprete, partitura, que quiere el compositor, y cómo puedo saber lo que quiero, es que me tengo que meter más en la partitura y tratar de descifrarla "ida y vuelta", ¿viste? Todo el rato "ida y vuelta". Eeh… y claro, yo pienso que Schidlowsky quería como una cosa así, eeh… ahora… yo no sé, bueno, si uno ve el transcurrir histórico del libro, te das cuenta: "claro, él se demoró años en llegar a esas obras tan complejas". Pero idealmente un compositor tiene que tener una idea de lo que quiere hacer, ya sea una idea sonora, yo no digo que tenga una idea así como… como el ideal del compositor que escuchar la obra toda entera, o sea, no, para que seamos realistas, no, pero tiene que tener una idea de lo que quiere hacer, del… de la… del concepto, de la estructura, del material, del sonido, de… es importante, creo. Y creo que es importante ahora por aparición de la computación, porque los compositores que son jóvenes están escribiendo directo al computador, entonces van y ponen el MIDI y hasta ahí llegamos (risas).

3.- Fco: En relación al trabajo que hace el intérprete antes de interpretar me gustaría saber si tú ¿conoces o propones alguna metodología de análisis de este tipo de obras? Ya sea estructural, comparativo, semiótico…

Fer: En general, no hay un método para… así como mágico para todas, sino que esa es la gracia, que uno tiene que hacerse un método para cada tipo de obra. Porque, por ejemplo, hay obras gráficas que vienen las simbologías muy detallas… emm… con explicaciones, con símbolos… Ahora también, tampoco es tan útil porque no hay un intérprete que se esté estudiando una simbología de veinte páginas, a veces 4 páginas de signos… no, porque nadie se las estudia. Pero, hay de todo, o sea, tú te puedes encontrar con partituras que son más claritas o partituras que tienen instrucciones

verbales, no sé, cada obra tiene su acercamiento. También tiene que ver con el compositor, que uno sepa del compositor. Idealmente en este tipo de obras hay que tratar de buscar un poquitillo así como: quién es el compositor, cuál es su idea, cuál es su estilo, ojalá, si tiene por ahí algún texto leérselo pah entender más o menos su mundo. Normalmente uno… no son tantos, digamos, ya sea que sea… son de algún famoso o alguien conocido (risas) no es tan difícil. Después de eso, que a diferencia de esta obra… (Indicando partitura gráfica) esta obra tiene… esta o cualquiera de la del libro viene con una página de instrucciones que es una página que no son más de tres párrafos, y que en rigor no son instrucciones, sino que es casi una especie de apertura medio-poética hacia… hacia… al impulso, pero no da instrucciones precisas, salvo en algunas obras. Da pequeñas señas sobre… lo que yo me di cuenta que da pequeñas sobre cosas que él quiere mantener a raya de que no pasen, entonces te dice, no sé por ejemplo: "que terminen juntos" o que… que él realmente quiere meter las cosas lo que suceda dentro de esos márgenes. En este caso, lo que yo hice, por ejemplo, cuando optamos con la Nancy (Gómez, soprano) para hacer la *Soundpoem*, yo tomé el libro y primero me leí en todos los textos, textos introductorios teóricos, porque además me tocaba a mi… me toco meterme en todo esto porque yo tenía, a su vez, explicarle al resto de los intérpretes, y no solo explicarle sino que entusiasmarlos (risas) que no era… que eso me tenía muy preocupada, porque los otros dos intérpretes no necesariamente se dedican a esto, entonces yo tenía que buscar un modo ameno de meterlos en el desafío. Entonces, por ejemplo, les escanié todos los textos, se los mandé para que los leyeran, incluso subrayé algunas partes que podían ser interesantes. Después de eso, en términos instrumentales, hice como un barrido con lápiz y papel en la mano, hice un barrido en el caso de todas las obras para piano o que tuvieran piano que están en el libro; todas las indicaciones, todas, aunque fueran otras obras y fui, cada vez que hacía una mención a una indicación de piano la iba anotando, de manera de ir construyéndome una especie de glosario, de símbolos, o de instrucciones, o de usos. También, en algunos casos tome… igual me leí las de voz que me servían y bueno, por si había algún otro signo que podría hasta haber señalado en otra obra de dinámica o de intensidad, lo que fuera, también los tomé. Después me hice como un glosario y eso lo sume a lo que yo traigo así por experiencia que son, más o menos, signos que ya son convenciones en el repertorio contemporáneo, sobre todo los que tienen que ver con intensidad, con los clúster, con… puede ser con altura, las acciaturas, todas esas cosas como convención. Y luego de eso, eeh… empezar a enfrentar la partitura, en este caso, ya sea como un gráfico, o sea, primero hacerse como un recorrido de plano en el espacio, y según el plano en el espacio empezar a ver cómo yo organizaba los distintos… según lo que yo me hice de simbología, como yo organizaba esos distintos tipos de ataque, o de articulaciones, o de técnica extendida, según las posibles posiciones en el espacio. Ese fue el método para esta cosa, pero cada vez te tenih que hacer tu propio método. Pero, lo que sí siempre siempre siempre siempre, hay un trabajo previo a tocar, eso en general en la música contemporánea. Hay un trabajo previo, lo que le llamo un trabajo en la mesa; es con la partitura, lápiz, papel, una hoja de apuntes y mirar la partitura sin tocar durante… hay un trabajo previo sin tocar largo, laaargo. Y antes de tocar, me pase un par de semanas mirando la partitura imaginándome los movimientos pah ver como lo podía hacerlo y viendo, por ejemplo, la gilgund**,** me tenía que dar vuelta alrededor del piano, eh imaginando como podía organizar los ataques si yo voy dando vueltas porque algunos me van a quedar en el arpa y otros me van a quedar en teclado, pero tampoco podía controlar… no podía hacer una versión fija, pero tenía que como ensayar con los ojos para acostumbrarme a todas las variables.

Fco: Lo que me pasaba, eso que dijiste, es un poco como solfear… la partitura…

Fer: Absolutamente, siempre. Pero eso en todas. El repertorio contemporáneo yo tomo la partitura… yo tengo un método, porque yo soy así como ordenadita pah eso, yo sé que hay gente que llega y toca pero muchos intérpretes contemporáneos son

ordenaditos, o sea, me pasan cualquier partitura, cualquiera, puede ser en notación tradicional también, lo primero que hago es sentarme, ojala con colores, porque normalmente tienes poco tiempo, eeh… entonces tienes que aprenderte una partitura rápido, una partitura que está llena de señas y cambios rítmicos, por ejemplo; cambios métricos. Entonces, yo tomo la partitura me siento en la mesa y primero con lápiz marco los cambios de compases por ejemplo, un color; marco los cambios de tempo, que hay muchos en la música contemporánea. Después, hago una… me voy marcando, compás por compás, voy solfeando el ritmo, porque eso… cuando es notación tradicional tampoco es que sea más fácil, muchas veces son ultra difíciles los ritmos; me los voy estudiando así pah entender los ritmos, previo, mucho más previo a tocar. Voy anotándome palitos así como pah los ritmos.

Y en este caso (indicando partitura gráfica), lo que me fui haciendo fue viendo los recorridos, igual así como varios días, los recorridos posibles. Imaginándome, también, los gestos, los gestos instrumentales, las intensidades; por ejemplo, viendo si tenía que tomar baquetas, tengo que organizar ese movimiento y todo eso lo hacía así…

Fco: Dejarla ahí a mano.

Fer: … Y en qué momento porque si hacia un recorrido necesitaba tomar las baquetas, eeh… tenía que calcular eso. O sea, habrán sido unas dos semanas, bueno no es que lo hice todos los días, pero en la medida que tenía tiempo me sentaba, así sin tocar.

Fco: Es casi una coreografía.

Fer: Sin tocar, o sea, siempre, en la música contemporánea, siempre cuando voy a tocar es porque ya digo: "ya ahora voy a ver los dedajes ya…"; y ahí ya puedo estudiar otra cosa. Sino siento que no… o sea, puedo estudiar solamente los dedos, las que tienen como muchas cosas técnicas, pero no avanzo si no tengo la idea en la cabeza, porque en la música contemporánea el gesto musical es fundamental. Entonces, de repente el compositor escribe algo que puede parecer re-difícil, pero si tú entiendes el gesto, -estamos hablado de obras que están mínimamente bien hechas- tú entiendes el gesto a veces se te simplifica todo. No, en vez de estar ahí metido en la nota, que el problema, "que hay un salto que no me sale", no, a veces tu vez así como todo el gesto: "ah"; y se arma solo. Esas obras que se arman así, eeh… son un placer (risas).

Fco: Me imagino. Igual debe influir mucho la forma en que este escrita, a pesar de tener ciertas complejidades, ya el hecho de simplificarte la lectura…

Fer: ¡Sí! siempre, el consejo que yo le doy a los estudiantes de composición siempre: mientras más simple, mejor.

4.- Fco: Según tú, ¿Cuál es la característica principal del lenguaje de León Schidlowsky? y ¿Qué es lo que lo hace tan particular respecto a otros compositores chilenos y del mundo?

Fer: Lo que marca la una diferencia, y eso debo decir que me lo aclaro Daniela (Fugellie), es el asunto espacial. El asunto de ver la partitura como un plano espacial, un plano espacial en el sentido de desplazamiento y ubicación de los intérpretes en el espacio. No necesariamente, o no siempre necesariamente como espacialidad del sonido. O sea, como direccionalidad del sonido, o en el sentido de cómo leer la partitura, sino que ahí hay que hacer una diferencia que… que es difícil. Yo en algunas obras no logré resolverlo del todo que la espacialidad a veces va pa' un la'o, pero la lectura de la partitura que nosotros tenemos de izquierda a derecha, a veces va un poco en contra de eso, y eso es difícil. Esa es la particularidad que yo veo más grande.

Debo decir que me es… es una pregunta que no, no… me gustaría responder como en una frase, pero creo que no puedo. Y que fue eso mismo, lo mismo que estuve tratando de hacer yo conmigo misma mientras preparábamos el concierto. Me tenía tan absolutamente absorbida, pero tan sorprendida también y debo decirlo que por algunos momentos sufriendo… y asombrada estaba. Que todas esas cosas juntas yo necesitaba como definirlo (risas). Definir justamente lo que estaba pasando, que es lo que tú me estai' preguntando. Pero, claro, no llegue a poder definirlo, sino que tenía como esas sensaciones. Creo, lo que más me sorprende, pero eso solo lo puedes ver si has tocado o has intentado tocar de las obras esas cómo las que quieres tocar tú, que son cómo las más complejas. Porque lo de la espacialidad, ya es característica, o que se yo, el uso de gráficas que se proyecten; son características como más externas. Pero lo que más me sorprende, es como la característica como interna de las partituras, que es como, no me queda ninguna duda –eso te lo decía antes cuando estábamos conversando– que Schidlowsky, es… busco, no sé si intuitivamente, conscientemente, o una mezcla; buscó una escritura que te obligue, que obligue al intérprete a realmente sumergirse en la obra, pero por completo, y de una manera que es absolutamente corporal. Eso es súper importante. O sea, tienes que pensar, tienes que llegar a pensar con el cuerpo, cómo intérprete uno debiera hacerlo pero a la larga uno no lo hace porque está tan metido cómo en…

Fco: Igual uno se fía un poco de la partitura, que…

Fer: Claro, uno está en el oficio, de repente tocar es como… te desconectai. Pero acá tienes que estar cuerpo presente, metido para poder resolver la obra. Porque, tienes que, en algún momento, hacer coincidir la idea que tu vez con el ojo, llegas a una conclusión, tomas decisiones; luego, lo que tú haces con tus experiencias como intérprete que tomas otras decisiones, como técnicas, instrumentales. Luego, tienes que funcionar con el oído, si o si, absolutamente porque tienes que estar escuchando lo que va a resultar, sobre todo si vas a tocar con otro. Y, todo eso tienes que darle una forma, y la articulación te la da el cuerpo, a la larga, al final.

Y para hacer eso tienes que estar en una especie de estado muy fuerte y eso a mí me impresiona porque de verdad que lo lograba, a lo mejor. Ahora que lo pienso, tiene que ver con cómo soy yo. Yo soy así, súper como embalá' y me voy en la vola' y apasionada con la obra. A lo mejor, alguien que es súper frío, te va a dar una versión totalmente distinta, pero yo creo que esa persona no va a llegar a comunicarse con la obra cómo debiera, digamos, si lo hace de afuera. Porque de afuera puede hacer una versión… no creo que logres lo que él quiere, digamos. Sí, no, debo decirlo, hay intérpretes que pueden otra cosa completamente distinta.

O sea, nosotros, cómo te decía, yo tenía que motivar a los otros intérpretes, nosotros hicimos un concierto que había una obra con cuatro intérpretes más, eeh… y no necesariamente todos con experiencia, en música contemporánea sí, pero no en música gráfica; y no necesariamente gente que esté dispuesta, porque a veces está la situación cómo del ridículo. Más encima, con una partitura con una partitura proyectada, de que haya que moverse, el miedo ahí al ridículo está presente en los intérpretes siempre, y hay que perder… hay que perderlo todo (risas).

5.- Fran: Ahora me gustaría preguntarte respecto al piano, a tu labor como intérprete de piano. Que me hablaras un poco de los recursos técnicos que se emplean en la interpretación de música gráfica. Recursos técnico-sonoros.

Fer: Sí, emm… en general, las partituras de música gráfica tienen que ver con… tienen que ver con el uso de técnicas extendidas, normalmente. Pero, muchas veces están señalados. Por ejemplo, si pienso en el caso de Fernando García, él señala, por ejemplo… te da ciertos símbolos, por ejemplo, clúster; normalmente se pone clúster en

el teclado o clúster en el arpa, glissando en el arpa, emm… Eso sería como lo más básico. Normalmente cuando se recurre a partituras gráficas, tiene que ver, ya sea porque es música aleatoria, indeterminada; entonces que el compositor quiera generarte, transmitirte una cierta idea también de indeterminación, porque vasta que te ponga: "aquí libre"; o sea, te lo puede poner con palabras, pero a veces hacen gráficos pah transmitirte.

Eso es bien importante, sí, destacarlo; que la partitura gráfica tiene mucho que ver con una transmisión del compositor hacia el intérprete de lo que sería su visión artística, digamos, en este caso, tratar de transmitir una cierta, ya sea, libertad o ruptura con cierta tradición; ahí se transmite algo de eso, digamos. Si tú ves una partitura gráfica, aunque sea súper simple lo que tienes que hacer, se transmite algo de eso. O, la partitura gráfica tiene que ver también con que usa… –y ahí vuelvo a lo que te decía– con que usa técnicas extendidas, en las cuales, por ejemplo, no hay una notación eeh… acordada. Porque hay técnicas… el clúster, esas cosas, tienen notaciones acordadas, pero hay técnicas que a un compositor se le puede ocurrir algo que quiere que hagas y no hay una notación, entonces para eso la grafía ayuda muchísimo; un dibujo, un "monito", una manito, que se yo… eso ayuda mucho.

Ahora eso de… por lo tanto eso va asociado normalmente, como te decía, al uso del arpa en el piano, y el uso del arpa significa hacer glissandos, hacer clúster en el arpa o así como golpear, resonar, puedes hacer armónicos, pizzicatos; aunque para esas cosas particulares hay notaciones definidas. Y tiene mucho que ver con hacer clúster y glissandos en el teclado, y con hacer movimientos rápidos, por ejemplo, que el compositor no necesariamente está interesado en definir las alturas, sino más bien el gesto. Tiene mucho que ver con la gestualidad también la… lo que suena. Pero, sería eso, en cuanto a las técnicas.

Fco: Tú me podrías hablar un poco más de lo que es el "gesto" musical, en este tipo de música o en general en realidad.

Fer: Claro, si te lo hiciera por contraposición, sería por ejemplo como… pensando en Beethoven y en los románticos, como en la importancia que tiene la frase, estamos pensando en una idea más larga, como en decir algo pero que es más largo, tiene un transcurrir más largo y una elaboración, aunque sea una frase muy melódica, distinta, más como extendida horizontalmente en el tiempo.

El gesto, es como muy particular de… yo no digo que no se use antes, sino que en la música contemporánea tiene importancia, no en toda tampoco, pero en mucha. Tiene que ver con una idea musical, con una intensión musical, que se expresa en un gesto musical que puede ser… que involucra cierto, como, movimiento musical, cierta intensión de ir de un lado al otro, y esos gestos, normalmente, son como lo que importa. Lo que importa, es que el compositor quiso hacer un gesto de ir de un lado al otro, de una cierta manera, con una cierta intención, con un cierto carácter -que puede ser señalado y todas esas cosas- eeh… y para… pero, para hacer eso puede utilizar todos los recursos existentes, o sea, puede utilizar la articulación adentro del gesto, la intensidad, el timbre… todo eso dentro del gesto. Pero, en el fondo lo que uno no debe perderse, lo que ahí, lo que quería… sería como dar cinco pasos pah 'tras y ver la obra desde lejos, lo que importaba ahí era ese gesto: ir de ese lugar al otro, de esa manera. Entremedio, tú haces todo lo otro. Y, eso es importante tenerlo en cuenta, en cierta música contemporánea, porque uno como intérprete, por la dificultad que a veces tienen las obras, o porque a veces, simplemente, están mal escritas; o porque tienen técnicas nuevas; uno se queda pegado en el transcurrir momentáneo y pierdes el gesto, y ahí te das cuenta, se pierde la música.

Fco: Te pregunto esto porque León Schidlowsky se definía como un expresionista, como el último expresionista.

Fer: Claro.

Fco: Y yo tengo entendido que el expresionismo es un poco eso. Son las ideas más… como que tienen un desarrollo, pretenden expresar algo, no son solo las notas o recursos que estén entremedio.

Fer: Claro, y en ese caso, sería como el gesto, pero directamente eeh… a partir, desde y hacia la expresión. Porque, luego están los gestos que son más… pueden no ser tan expresivos, digamos, pueden ser más… pueden ser sonoros, no más; o pueden ser más instrumentales, que sería como la escuela francesa: Boulez pah delante, o sea, en realidad vienen de, obviamente, Debussy y Ravel, pero después Messian; pero, Boulez pah delante como toda la idea del gesto que tiene… es más instrumental eso, mucho más instrumental. En cambio, los alemanes, claro, del gesto expresivo, absolutamente. Que, si tú piensas, que de ahí sale Stockhausen, que su música es gestual, así increíble; las partituras de hecho, él abrió ese método de escritura que van escribiendo como con gestos, y de ahí los otros. Sí, totalmente, importante.

6.- Fran: Durante el momento de la interpretación, ¿Cuan "literal" es la lectura de los signos?

Fer: Ya, bueno, eso es importante eeh… que lo tenga claro el intérprete, pero específicamente lo tiene que tener claro el compositor. O sea, un compositor que escoge este tipo de notación tiene que considerar que hay un grado de indeterminación y un grado de… de relativismo que es parte de esta escritura. O sea, un compositor que espere que tú hagas todo elegiría otra escritura, digamos, no tendría que elegir notación gráfica. Ahora en la notación gráfica, eso depende la partitura sin duda, porque hay partituras gráficas que son muy simples, muy muy simples, pero que está todo, y que están bien hechas, tú puedes seguir todo; hay otras que son innecesariamente complejas, que no dan a un buen resultado musical. Hay otras en que… por ejemplo estas, las de Schidlowsky, yo pienso, pienso y estoy segura de que el… son muy complejas, por ejemplo, la que escogiste tú, o las que escogimos yo y la Nancy, o la que yo toqué piano sola, son muy complejas y uno debe tratar siempre de hacer el 100%, o no, uno debe tratar de hacer el 200%, porque en el momento pasan muchas cosas y hay cosas que no se pueden controlar. Pero, sin duda que el compositor lo tenía presente y está esperando eso. Pero, ¿sabes lo que está esperando? –y vuelvo a lo que estaba diciendo antes- lo que está esperando un grado de concentración y de participación eeh… completa. Para que… y en esa participación completa, para que, y en esa participación completa, por ejemplo, cuando yo tenía que dar vuelta alrededor del piano, o sea, como te decía, ni aunque lo hubiera estudiado así… no, no se puede. O sea, si quiere me lo estudio y hago una idea fija, lo cual es una lata, no funciona y no es lo que él quería. Él quería que yo… que yo… imagínate (risas) él quería y lo pide, que yo llegara en un momento a una pérdida de mi ego.

Entonces, no podíai hacer un plan pa seguir todos los monitos, o si me hice un plan, cuando vai ahí no… claro yo, de repente perdida así en la partitura, o con la Nancy también, que nos movemos. Afortunadamente ahí yo te decía, estaba tan bien escrita que cosas que pensábamos que eran cómo sueltas, iba coincidiendo. Pero, entremedio hay cosas que no te salen tan exactas… pero sino el compositor hubiera utilizado otra escritura, pero creo que eso depende de la partitura, porque hay de todo.

7.- Fran: La última pregunta es… ¿Cuál crees tú que es el rol que cumple del intérprete al momento… bueno, en la música de notación gráfica? ¿Cuál es la importancia que tiene el rol del intérprete?

Fer: Bueno lo que se dice, es como la frase cliché que se dice que el… que es verdad, digamos: que el intérprete pasa a participar de la composición también, pasa a tener cierto rol compositivo en la obra. Y eso el compositor lo tiene que saber, normalmente lo sabe, pero si cuando son los estudiantes, a veces no lo saben; lo tiene que saber el intérprete y lo tiene que saber el público. El público, bueno, puede no saberlo, pero es interesante que también conozca el ir y venir. No el público, sino, el auditor.

Ahora para que no suene como la frase cliché que es, me gustaría decir, yo personalmente que… que el intérprete siempre debe ser eso: un intérprete, o sea, uno debe ser el canal, para que la música aparezca; entonces, uno debe tratar de realmente meterse en la partitura, tratar de entender –lo que yo te decía el ida y vuelta– para tratar de transmitirlo. Lo que yo creo, yo personalmente, yo creo que no debo… o sea, a mí no me interesa, así como: "yo voy a hacer mi versión y aquí me voy a lucir" No, es algo que ahí se quiebra, ahí se quiebra el "ida y vuelta", ahí le va a llegar al auditor algo quebrado, digamos. Pero es fundamental. Y también, es muy fundamental en este tipo de música la relación que hay entre los intérpretes y los compositores, como todo el contacto que hay entre unos y otros es súper positivo. Si tú tienes al compositor cerca, que en este caso no lo teníamos tan cerca, pero la Daniela (Fugellie) igual le preguntó cosas, ella por último lo conocía más. Y si uno puede tener algún amigo que sea compositor, siempre es más fácil. También es más fácil, porque uno le puede decir las cosas que estaba bien, las cosas que estaban mal, o que cosas funcionarían mejor de otra manera; si es que es un compositor joven.

Bueno, para los intérpretes es una cosa muy entretenida, muy muy entretenida, aprovecharla y –lo que hablábamos denantes– te ayuda a escuchar, increíble. Te abre el oído, te ayuda escuchar de otra manera. Y la cosa… el hecho que sea gráfico, tiene mucho que ver con el acercamiento que uno como intérprete tiene a la obra; ya te dispones de otra manera, si ves una partitura gráfica delante tuyo, es otro el acercamiento y eso el compositor ojala lo… o sea, entiendo que lo tiene claro.

Anexo N°6

Experiencia en la interpretación de música gráfica en el ámbito de la percusión

Entrevista Nicolás Moreno 04 de Mayo de 2017, Valparaíso, Chile.

Entrevistador: Francisco Herrera Henríquez

Preguntas

1.- F: Schidlowsky la característica que tiene es que él tiene una tabla, pero es, lo que podemos ver, pero es para… tiene símbolos que no son necesariamente para percusión sino que para cantar o… por ejemplo, este símbolo de la "X" significa "declamar" y si te sale "declamar" en el vibráfono, que significa, cómo extrapolo eso yo… (pág. 2)

2.- F: Lo que te quería preguntar es sobre el análisis previo para preparar la obra (pág. 5)

3.- F: ¿Cómo podemos aunar esos recursos con las distintas músicas? (pág. 5)

Presentación

Nicolás: Bueno, yo estudié… primero cuando chico partí estudiando piano y después de más joven me cambié a la percusión. Entonces, la licenciatura en interpretación la hice allá en el Campus Oriente (Universidad Católica). Tuve ahí la oportunidad de trabajar con varios profesores, de distintas áreas. En ese tiempo, la malla que a mí me tocó cursar era una malla bien amplia, porque teníamos un profesor de repertorio de orquesta, que lo hacía el timbalista de la sinfónica, teníamos eh… clases de percusión latina que la hacía un conguero, teníamos batería que la hacía el Gonzalo Muga, eh estaba Carlos Vera que está muy ligado a la música contemporánea y al jazz, entonces teníamos muchos profesores pa' los puros percusionistas, que era una gama muy amplia. Eran mallas muy completas, en ese tiempo.

Y después, bueno, en ese tiempo participé de todos los festivales que habían po', el de la (Universidad de) Chile, el de la Cato (Universidad Católica), con muchas partituras de música contemporánea. Y después me metí más en la onda latinoamericana entonces, pero de repertorio contemporáneo, entonces hice dos pasantías en México: una para ver marimba y otra para ver timbal. Entonces, fui primero un verano, a estudiar con diferentes marimbistas que teníamos clases, una clase de repertorio, otra de marimba contemporánea, otra de marimba tradicional y otra de técnica, con diferentes marimbistas; había marimbistas extranjeros, japoneses, belgas. Entonces terminé esa y después fui de nuevo pero a estudiar solamente timbal sinfónico ahí, que si bien no es una escuela de timbal, el profesor que hay ahí, él estudio en Ámsterdam entonces tiene como la técnica holandesa que a mí me interesa entonces ahí como que calzó.

Francisco: Ah, qué bueno.

N: Y finalmente, y la maestría la hice en la… en la Universidad de Cuyo donde están absolutamente en la onda contemporánea po', todo lo hacen a través de las técnicas

extendidas y hay harto, hay harto material ahí. Es una escuela bien grande de flauta, por ejemplo, hay muchos flautistas.

Yo también este tipo de escritura (gráfica) a través de lo que ha sido el repertorio chileno. Con este compositor (León Schidlowsky) he llegado a algunas obras, pero Schidlowsky transita muy poco en el… en la música chilena po'. De hecho, esa vez cuando se ganó el premio nacional, también hubo…

F: Polémica.

N: Hubo polémica po', porque claro, uno dice "claro, él es chileno pero en el fondo nació acá y se fue y nunca más volvió, no tuvo contacto tampoco con Chile" entonces, uno claro… había gente que defendía un poquito como que el premio nacional se lo dieran a alguien que está aquí como "al pie del cañón" más o menos, luchando día a día… yo no sé en verdad po' que cuales serán las bases del premio, como pa'… como pa' opinar, pero en verdad es muy poco tocado po', muy poco tocado.

Ahora, la escritura de este tipo en Chile, se conoció harto por Sergio Ortega, por Becerra (Gustavo) y…

F: Fernando García igual.

N: Y Fernando García y Hernán Ramirez, que tienen… un período grande de… o no sé si tan grande, pero que tuvieron unos cuantos años haciendo esto también. Estas obras son del '70 ¿a qué año?

F: Esta (Signals) es del '73.

N: Y el catálogo ¿hasta qué año?

F: Hasta principios de los '80.

N: Ya. Porque Hernán Ramírez, por ejemplo…

F: Hasta como el '83.

N: …esos eran los años también que Hernán Ramírez estaba metido en la notación gráfica. Yo lo he entrevistado a él pa' los trabajos mios po', y él me dice: "Bueno, yo esto lo conocí a través de mi profe" que era Becerra. "Y era" –me dice- "era la onda de la época". Cómo que no le da mayor relevancia en la actualidad, así como que fue un momento y ya está en otra cosa.

Pero, claro cuando yo, por ejemplo, me metí a investigar un poquito de esto también me encontré con la sorpresa de que la… el trabajo microtonal también es mucho más antiguo de lo que uno cree. Porque por ejemplo, Julián Carrillo, un mexicano, tiene cosas de principio del siglo pasado. Cuando a veces, en el caso de la marimba, "marimba microtonal" o sea, hay marimbas de medios, de cuartos de tono y de octavos de tono y de… de dieciseisavos de tono -no sé cómo se dirá- de ese tiempo, 1890. Y cuando uno se mete con una literatura como más general, te hablan del 1940 y de repente uno investigando, de repente vai' encontrando que esa cosa es recontra antiguo. Entonces yo no me encontrado con ninguna partitura… hay obras, hay sinfonías, o sea, no sé si sinfonías, pero conciertos con ese tipo de marimbas, donde uno se ubica y no entiende nada porque tú ves algo y ves teclas por todos lados eh… y no sabes dónde

está el Do, no sabes dónde está nada, porque es teclas por abajo y teclas por arriba, seguidas todas.

F: ¡No! y muy parejo así.

N: Pero, como te decía, con Ramírez conversamos, bueno él me decía que era la moda y en el caso de la partitura que yo estoy viendo de él que es pa' vibráfono, esa perfectamente podría ser la partitura de él (indicando Signals) pero él tiene una tabla de indicaciones.

F: Claro.

N: Yo no sé si ¿Schidlowsky lo hizo, lo tiene?

1.- F: Schidlowsky la característica que tiene es que él tiene una tabla, pero es, lo que podemos ver, pero es para… tiene símbolos que no son necesariamente para percusión sino que para cantar o… por ejemplo, este símbolo de la "X" significa "declamar" y si te sale "declamar" en el vibráfono, que significa, cómo extrapolo eso yo…

N: A cómo vas a declamar.

F: Entonces, esa es una de las dudas que tengo yo, por eso decidí contactarte, porque yo no tengo técnica de vibráfono ni marimba.

N: Claro, bueno, hay algunas cosas que uno cree, hay algunas cosas que uno sabe y hay otras cosas que uno puede suponer o simplemente… simplemente adaptar. Entonces hay obras que… yo toqué una obra gráfica y la grabamos en el disco, se llama *Tochim*. Y también po', una cosa como así (indicando partitura Signals), con unos circulitos, con muchos circulitos, muchas hojas, y que es una mezcla de cosas, porque, por ejemplo el *Zyklus* de Stockhausen, nosé de leíste de él…

F: Sí.

N: Ya, entonces el *Zyklus* tiene esa gracia, bueno que tú la partitura la mirai' pa'rriba, la mira' pa'bajo, con esta quizás se podría hacer lo mismo porque, a lo mejor si yo doy vuelta esto también…

F: Es otra forma de interpretarlo.

N: Claro, puede funcionar. Bueno, con el *Zyklus* pasa eso y también que está anillada, por lo tanto, puedes partir con cualquier hoja… puedes partir con cualquier hoja y tienes que ter… la indicación es que termines en el primer golpe que diste, entonces, cuando recorriste la hoja completa, ahí terminó el ciclo, ¿ves?

F: Claro.

N: Entonces, esa es una, en el caso de la percusión, es una obra… un hito, porque es del 1959, creo que es… la compusieron, la estrenaron altiro, la estrenaron en pleno Darnster. Entonces se popularizó muy, muy fácil y pa' los compositores nunca habían visto un percusionista solo, con muchos instrumentos, que siempre uno estaba como acostumbrado a lo que hacía, por ejemplo, Stravinsky, que era un percusionista, pero básicamente cómo una batería o música de cámara; *La historia del soldado*, por ejemplo, un bombo, una caja, un pandero… una cosa más tradicional, nunca habían

visto un percusionista así cómo… cómo moverse, pegarle a una cosa así, después a otra cosa acá; entonces, de ahí se produjo un "boom" de escritura pa' percusión. Y empezaron a aparecer algunas que se repetían, eh… muchas veces, o que iban sacando los compositores de las obras anteriores, que eso se ha dado por siempre po', por ejemplo, Varese se lo copiaba a Roldán. Entonces, Alejo Carpentier, que era amigo de los dos… hay una entrevista bien interesante que le hace… bueno, no sé si una entrevista, pero que la Graciela Paraskevaidis, la músicologa uruguaya, lo cita entonces como que le… Alejo Carpentier dice: "Mira, yo no sé si realmente a Varese le gustaba la música de Roldán, pero tenía todas las partituras" y él dice, él le sacaba el rollo a maraca mano derecha, maraca mano izquierda para esos ritmos por ejemplo de "chi chu chu chí, chi chi chi" que también después él usa en la *Ionización* po', pero que Roldán tenía un año antes, por lo menos, un año y medio antes en las rítmicas de Roldán po'. Entonces, que pasa, que los compositores empezaron a escribir también muy similar al *Zyklus* con percusionista, con muchas cosas, muchos instrumentos; y se iban repitiendo algunas como "cositas" po'. Por ejemplo, yo cuando veo esto (partitura *Signals*) bueno, sin mirar la tabla de indicaciones, porque Ramirez tiene la, por ejemplo, él propia de él. Yo la veo, y al tiro me imagino que las cosas grandes, son sonidos fuertes. Esa es como una indicación que, de hecho, se ocupa en la música más… más tradicional pero de notación tradicional. Hay obras, por ejemplo, para un set de percusión, pero de una notación normal y tú tienes, por ejemplo, una cuartina, una galopa y de repente en vez de poner acentos, le pones pelotitas grandes. Entonces, eso está como medio extrapolado entre la notación gráfica… entre estos signos y lo otro. Hay otra, hay otra… esa, por ejemplo, es una indicación que uno ya lo tiene como aprendido.

F: Es como intuitivo.

N: Intuitivo, porque ya lo ha visto muchas veces hacer algo. Por ejemplo… hay un glockenspiel. Por ejemplo, esas flechitas que van pa' delante es como, continuar haciendo, lo mismo que uno venía haciendo, o sea hay veces que sale esto (golpea platillo) y sale la flechita, entonces uno sigue ahí un rato hasta que cambia el…

F: Como el motivo, decís' tu

N: Hasta que cambia el motivo completo. Bueno, algo que también es como obvio, es cuando aparecen las figuras más cercanas o más lejanas son… también hay una relación ahí de… de espacio. Por ejemplo, en el caso de aquí que aparece una pura notita y después acá abajo que aparecen dos o tres…

Hay otras indicaciones más verticales, podría tenerla… de hacer, ese es del… del vibráfono, de hacer varias notas en…

F: En bloque.

N: En conjunto, claro. Hacer como una especie de clúster. Esas son cómo indicaciones que uno ya sabe y… en todo caso, podría ser que uno se enfrente a una partitura nueva y te diga "no, mira este símbolo, en este momento, significa otra cosa" pero tradicionalmente, eso es así. Entonces, uno ubica puntos pequeños, puntos grandes; entonces ahí está pensando en sonidos fuertes, en sonidos eh… suaves. Un conjunto de puntos muy muy cerrados, son notas más rápidas, más continuas y cuando están más separadas son más puntillistas, más lejanas; y dependiendo de donde están ubicadas, también uno ve si se va a lo grave o al agudo del instrumento.

Esta partitura, en el caso de esta, ¿esta es la partitura completa? O tiene más…

F: Esta es la partitura. Bueno, esta tiene una indicación del compositor que es… que no habla mucho de los símbolos, pero si habla del… cómo del tránsito de la obra, que funciona en base a señales. Entonces, hay como un relato que no se sabe dónde parte, pero espera ciertos tipos de señales para que se vinculen entre sí po'.

N: Fantástico.

F: Entonces, por ejemplo acá (indicando partitura *Signals*) hay dos conjuntos que en eso punto se unen, entonces podríamos decir que en ese punto son ambos, esa indicación es para ambos.

N: Claro.

F: Y cuando sucede eso, ya sea, si vamos desde acá hacia allá o acá hacia allá, ese es un punto importante en la partitura, sea cuando sea. Y toda la partitura se basa en eso. Entonces, quizás cómo dice "Signals", uno mismo también se da señales para hacer los otros símbolos. Como que uno también su propio relato interno…

N: Claro, interno, pa' poder transitar, pa' cambiar al motivo siguiente. Claro, esto, por ejemplo, lo tiene también Stockhausen con esta obra que muy conocida, pero no recuerdo… que también tiene esto, que… que hay momentos en comunión po'. Donde, en el fondo aquí, bueno cuando dices tú el glockenspiel está tocando con la marimba y que puede servir también, para después conectarlo, si fuésemos hacia allá, para conectarlo con el…

F: Con el piano 1.

N: Con el piano 1. Stockhausen tiene también esas cosas po', de instrumentos dos o tres que están juntos y otros que está por allá solo, o ese que está conectado por uno no más, o uno que está conectado con todos… entonces, claro, ahí se me hace sentido el tema de las señales porque, porque tiene que haber algún gesto para decir: "bueno, ahora vamos juntos". El año… hace como dos años tocamos una obra de un compositor chileno de, que hace clases acá (U. Católica Valparaíso), Daniel Díaz, que se llamaba *Ludus*. Sí, era una pieza que mezcla –me acordé de señales por la cosa gestual- entonces, tenía una mezcla de… de notas, o sea, algo que había que tocar sí o sí, pero una serie de combinaciones entre lo… entre el movimiento corporal, la gestualidad y si el movimiento era como ascendente o descendente, o crescendo y decrescendo; entonces, había que ir como mezclando. Y esa pieza era un piano no más, con la pianista y conmigo, y los dos tocábamos en el piano, pero yo tocaba por adentro del piano y ella tocaba por fuera; entonces, ahí ya nos dimos una acomodación de lo que había, o sea de lo que estaba y de lo que se podía hacer. Por ejemplo, tocaba unas notas ella -yo estaba con la cabeza metida adentro del piano así- ella tenía que tocar algo y después me hacía un gesto y yo le hacia otro gesto o le cerraba el ojo, pero ahí estaba la gracia de la pieza, como de las miradas, porque se llamaba juegos po' entonces, como que ella iba a tocar, yo iba a tocar y la interrumpía y paraba y… y se cambiaba la secuencia. Yo me acorde de eso, porque esto como que… creo que a lo mejor tiene que estar muy conectado el intérprete para poder…

F: Claro, y aquí son varios intérpretes, son… siete.

N: Claro, tienen que estar muy conectados para ir haciéndola.

2.- F: Lo que te quería preguntar es sobre el análisis previo para preparar la obra

N: En el… mira una de las más raras que hemos nosotros armado en el último tiempo, es esa *Tochim* que te decía que está en el disco que hicimos. Ahora, lo bueno, lo simpático de hacer estas cosas es que al ser obras abiertas la imaginación no tiene límites, o sea, uno se puede, por decirlo así, te podí "enrollar" y llevar la pieza a la complejidad máxima, casi transformar la pieza en algo tremendamente difícil e intocable; como también lo puedes simplificar al máximo absoluto completamente, por ejemplo, de decir: "ya chiquillos, hoy día vamos a grabar esto" toma! Y te juntai con un par de músicos y lo grabai no más, lo que salga. Pero si uno se quiere "enrollar" uno se puede "enrollar" caleta, porque yo puedo decir: "bueno, ese punto va a ser un Do# -yo sé que cada vez que pase por ahí lo voy a querer hacer-; y aquí le voy a poner un acen… y aquí esta rayita la voy a transformar en una secuencia de una micro escala tonal"

F: Igual hay una cierta propuesta tuya como intérprete.

N: Claro, entonces ahí eso, eso es lo entretenido de estas obras como abiertas, porque te dan… es de nunca acabar la posibilidad de cosas. Como te digo, se puede transformar en una obra muy sencilla o en una obra muy compleja, una obra muy larga o una obra muy corta.

Entonces, al final el… tiene mucho que ver también con dónde uno va a hacer la música, para qué la vas a hacer y el contacto que uno pueda tener con el compositor.

3.- F: ¿Cómo podemos aunar esos recursos con las distintas músicas?

N: Yo creo que se… que quizás, hay que a lo mejor, puede, una partitura partitura normal y de repente haces como unos quiebres y ponerle los pequeños simbolitos. La escritura debería estar pensada para que el intérprete la decodifique, porque en el fondo es como un libro. Es como un libro, entonces si uno escribe en un idioma que el intérprete no puede decodificar, no lo va a hacer.

Denante tú también me preguntabas por el análisis, entonces yo te comentaba que en el *Tochim*, por ejemplo, tuvimos contacto directo con el compositor y no hubo problema; en el caso de Ramirez, también y él tiene una tabla de indicaciones, y no hubo problema. Ahora, a pesar de tener una tabla de indicaciones, igual hay cosas que quedan como libres, porque por ejemplo, te pone un simbolito que ya no me acuerdo como era, que significa "tocar lo más rápido posible", ese "más rápido posible" puede ser cualquier cosa; o "repetir muchas veces": ¿muchas veces por cinco? o ¿muchas veces quince minutos? (risas), no se sabe. O también, "tocar en el registro grave", "tocar en el registro agudo"; ahí igual te queda la… la libertad po'. Pero, para estudiarlas, lo que hay que hacer es, claro, primero entender bien lo que cada símbolo quiere decir, para cuando uno se va encontrando con ellos no se produzcan detenciones. Yo creo que de las cosas más importantes, en general en la música, es la continuidad. Entonces, muchas veces esta música, cómo no tiene silencios –bueno, hay músicas, en todo caso, que a veces tienen simbolitos que significan silencio- pero, como en general, los símbolos es una constante de símbolos, podría ocurrir de que uno se encuentre con algo y se tupa, quede en blanco, y empiece cómo a pensar: "ya, qué es lo que tenía que hacer, o qué significaba eso, y ahora pa' donde voy, que instrumento era, o que baqueta agarro…" lo que sea. Entonces, hay que darle una continuidad y tiene que ser fluido.

Esta obra si no tiene ninguna indicación, yo partiría interpretando que decir, tomando decisiones. Tomando decisiones, de… como te decía, "bueno estos van a ser golpes fuertes, golpes suaves**"** (indicando la partitura). Yo siempre prefiero tomar una elección. Hace como dos años hicimos la *Opera del cuerpo*, entonces era con danza y muchos músicos. Yo tenía un turro de partituras pa' tocar durante la hora y algo que

duraba la pieza, entonces yo me puse unos colorcitos así como azul, rojo… para ver en qué instrumentos iba a ser eso, algunos con maderas otros con metales, muchos platillos… Pero, por ejemplo, no puedo estar improvisando una hora y media, o en realidad se puede pero es una improvisación…

F: Como conducida.

N: Conducida, claro. Entonces, tiene que estar ese momento por ejemplo: donde la bailarina está arriba y yo estoy, no sé, con el platillo, y después cuando baja yo le pego al bombo, y cuando están corriendo estoy en los toms… Ahí hay que ir haciendo como un trabajo. Entonces, yo tomaría una decisión y diría: bueno, este va a ser mi camino. Y me armaría un plano previo al… al trabajo. Entonces, me armaría un camino claro y también fijándome en cuanto tiempo voy a estar en cada una de las situaciones. Y, por ejemplo, si no tengo ninguna otra indicación, tendría que yo decidir qué es lo que voy a… que va a ser para mí ese símbolo. Porque, por ejemplo, una marimba, un glockenspiel, un vibráfono son instrumentos que tienen sus propios recursos técnicos porque por ejemplo: el vibráfono puede ser con motor, sin motor, con medio motor… Eso, ahí nadie lo dice entonces yo tengo que… que determinarlo. Yo podría decir: "aah, eso va a ser… van a ser como los wah-wah del motor" (indicando símbolo en partitura *Signals*) podría ser una decisión de uno; o "voy a tocar sin presionar el pedal, voy a hacer estos pasajes secos" o "los voy a tocar con el pedal a fondo", o con medio pedal o puede ser incluso con un cuarto de pedal, así como un poquitito, para que tenga resonancia pero poquita y se vaya apagando. O puedo decidir tocar todo con dos baquetas, así como si fuera un xilófono. O puedo pegarle a las mismas teclas con el mango, así como uno a veces le pega a los platillos, o puedo usar baquetas de goma… o puedo hacer glisando dentro de las teclas. Se le pueden pasar también los arcos a las teclas.

F: Muchos recursos técnicos.

N: Hartas. O uno le puede poner papelitos, así como los pianos preparados, también po' uno le puede poner unos papelitos pa' que suenen algunas teclas así como con bordona…

Entonces, hay tanta cosa que uno puede hacer además de tocar solamente notitas

F: Entonces, sería bueno quizás, determinar cierto… asociar ciertos símbolos con ciertas técnicas.

N: Claro.

(Fin de las entrevistas)

Informe de Tesis

Nombre: Francisco Javier Herrera Henríquez
Título:. Análisis de la Obra Signals (1973) de León Schidlowsky, escrita con notación gráfica.

Resulta muy interesante y relevante que de esta Licenciatura en Música, emerjan este tipo de inquietudes de investigación. Habla muy bien del corto pero fructífero derrotero de esta carrera que data del 2010 y de la que Francisco es uno de sus últimos *argonautas.* Me pregunto, qué derivas podrían haber seguido ocurriendo si la universidad hubiese tenido la lucidez de mantener este proyecto.

El presente trabajo contiene un buen marco teórico, no obstante, la decisión de dejar en manos de cuatro especialistas entrevistados la problemática fundamental de este trabajo, cual es aquella que emerge del análisis de la obra, deja pendiente la visión analítica del autor respecto de la misma y con ello los aspectos fundamentales de la nueva semiografía.

El escenario de esta investigación permite al lector adentrarse en el mundo del nuevo grafismo y en particular en la figura relevante del compositor León Schidlowsky.

Cabe mencionar que Francisco Herrera fue un estudiante destacado y siempre demostró mucho interés en estos temas, cuestión que a mi juicio respalda su compromiso frente a este trabajo.

Nota: 6,5.

Cristián López S
Profesor Guía

INFORME DE TESIS DE GRADO

Alumno : Francisco Javier Herrera Henríquez

Título de la tesis : "Análisis de la obra *Signals,* de León Schidlowsky, escrita con notación gráfica".

En términos generales, se trata de un trabajo abordado con seriedad, y tiene el mérito de indagar metódicamente en una temática compleja, debido a los grandes niveles de subjetividad intrínsecos a ella, como lo es la interpretación de una obra gráfica, totalmente alejada de la notación convencional, lo cual reviste al trabajo de gran interés profesional e interdisciplinario. No obstante ello, la lectura y comparación de sus partes nos lleva a reparar en algunos aspectos de éste.

La introducción está muy bien planteada, cumpliendo con la contextualización y problemáticas a abordar. La redacción general del trabajo y el uso de terminología especializada están bien logrados, habiendo el suscrito indicado las correcciones necesarias en cuanto a la redacción y uso de comas. El capítulo 1, "Origen de las vanguardias", que si bien es muy breve, por esta razón (debe haber sido pensado así) funciona como una segunda introducción al resto del trabajo. Los siguientes subcapítulos nos siguen guiando en la recopilación de antecedentes necesarios para conducirnos al centro del tema. En este contexto, se entiende la síntesis expuesta en 1.1, "El Siglo XX". Lo que sigue, 1.1.1 (obs.: debe ser 1.2), se encuentra bien desarrollado y expuesto. El Cap. 2, "Grafismo", funciona análogamente al 1, es decir, como introducción a la temática del grafismo en la música, y lo mismo ocurre con el cap. 3, "Análisis de Música Contemporánea". El 2.1, "Experimentación y consolidación gráfica", nos muestra una panorámica, con ejemplos de Berio, Stockhausen y Cage, que sirven como antecedentes para adentrarse y comprender la notación gráfica en Schidlowsky.

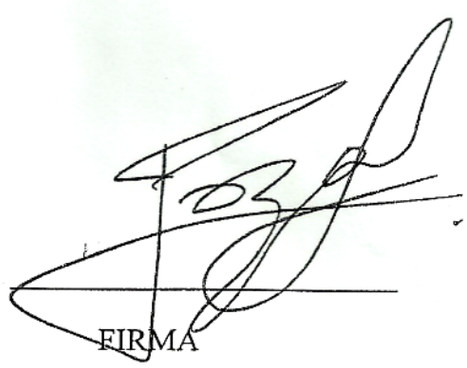
Volviendo al capítulo 3, en 3.1, la "Tipología del análisis musical" se presenta bien, de manera clara y concisa. El resto de subtemas (armonía y sonoridad, melodía, métrica – rítmica, polifonía, forma, estructura, color, estilo y clasificación histórica) en general están bien desarrollados, pero muy centrados en el musicólogo alemán Hans Mersmann, frente a lo cual, es deseable una visión crítica del tesista frente a sus afirmaciones, así como también, la búsqueda de referencias de otros autores frente a las mismas temáticas. Los subcapítulos de semiótica musical y el significado musical aparecen bien expuestos y desarrollados, especialmente este último.

Con respecto al cap. 4, "Análisis de la obra *Signals*", éste no constituye en estricto rigor, un análisis propiamente tal, ya que está planteado a partir de las entrevistas realizadas a destacados periodista y musicóloga, especializada en el compositor, además de un intérprete especialista en música contemporánea. No obstante ello, es preciso señalar que las obras de notación gráfica, por naturaleza, inevitablemente llevan consigo una buena carga de encriptamiento, lo que dificulta el abordaje de su análisis. En razón de ello se explica el sentido descriptivo y la coherencia planteada al inicio del capítulo para plantear las inquietudes y características de la obra, a partir de las entrevistas. En 4.1, "León Schidlowsky" nos introduce correctamente en la problemática de la representación gráfica de la música y cómo él la aborda. Llama la atención eso sí, que no se haya presentado antes –especialmente del análisis- el apartado destinado al compositor. Luego, en 4.2,"Elementos de la obra", como desarrollo final, es interesante el planteamiento de las inquietudes para una lectura y montaje de la obra, seguido de una completa simbología que nos contextualiza en la complejidad de ésta. El resto del capítulo, conforma una descripción detallada y satisfactoria de la obra, aunque hubiese sido deseable una mayor profundización en el análisis u opinión del tesista sobre ella (considerando especialmente el título de la tesis). Por ejemplo, indagar más sobre su particular manera de ejecución (el planteamiento de un instrumentista a la vez, sin simultaneidades, a lo largo de una buena parte de la obra).

En cuanto a las conclusiones, éstas se muestran más bien como un resumen de la investigación. No obstante, el trabajo representa un valioso aporte, por incursionar en un área difícil de abordar, como lo es el grafismo musical, dejando abiertas interesantes inquietudes. La bibliografía está constituida por un buen corpus de referencias, lo que da cuenta del compromiso y seriedad de Francisco en el abordaje del trabajo. A modo de observación, la partitura de la obra –elemento protagónico de la tesis- aparece como anexo n°1. El resto de los anexos constituye un extenso corpus de entrevistas en el que destaca el contacto con el compositor a través de su hijo, la musicóloga, el periodista y especialistas en el ámbito de la interpretación de música contemporánea.

Calificación : **6,6** (seis coma seis).

Profesor Informante: Javier Pozo León.



FIRMA