

## CAPÍTULO 7

# Leer e interpretar música: conversión de gráficos en textos musicales

*Pablo Musicco*

*La teoría de la música, tal como generalmente se enseña, consiste en un sistema por el cual pueden identificarse (o escribirse) pequeñas unidades musicales... El alumno que domina este tipo de sistema ha aprendido simplemente una forma de nomenclatura con la cual puede dirigir una «excursión» descriptiva a través de una composición... Si la música fuese únicamente este tipo de «excursión dirigida», nunca tendría el efecto profundo y conmovedor que realmente tiene sobre nosotros.*

Leopold Mannes, PRÓLOGO DEL LIBRO AUDICIÓN ESTRUCTURAL

¿Qué vemos cuando miramos una partitura? ¿Qué queremos trasladar de la música cuando la escribimos? Bajo determinada perspectiva la respuesta parece obvia: Alturas, duraciones, articulaciones, dinámicas. Si bien esto puede ser en parte cierto, aprender dónde se ubica cada nota en el pentagrama, cómo ordenar métricamente cada figura rítmica, o cómo marcar una ligadura expresiva entre varios sonidos, no parece ser suficiente para lograr una interpretación lectora. Y no solo no parece suficiente, sino que aprender a leer signos como una simple traducción de códigos aislados compromete seriamente el modo en que después interpretamos al leer música. Como comenta Marcelo Arturi en el libro de cátedra *Lectura pianística y reducción*, la mera decodificación de signos musicales, sin un involucramiento por parte del lector, suele traer consigo un resultado musical muy pobre. “La lectura implica un proceso activo donde el lector debe poner lo suyo y plantea altos niveles de compromiso en la interpretación musical” (Arturi, 2018, p. 17)

El sistema de notación musical occidental ha ido evolucionando, y lo sigue haciendo, buscando siempre una manera de representar gráficamente determinados discursos musicales. “En la evolución de la música... el camino hacia la comprensión global de los sistemas de notación y su relación conlleva la formalización de un lenguaje que nos permite comprender y transmitir el hecho musical fuera de su contexto y tradición” (Fradera, J. 2003, p. 21). A lo largo de su evolución, podemos notar la relevancia que siempre tuvieron, en primer lugar, la altura y el contorno melódi-

co, y en segundo lugar, las duraciones. A su vez, es clara la necesidad de detallar y especificar cada vez más respecto a estos elementos. La tradición escrita se desarrolla en conjunto con

Las sutiles implicaciones formalizadoras, reglamentadoras, hegemónicas, y, finalmente, el impulso dado a la conciencia de la historia, que ésta conlleva. De ahí se deducen dos consecuencias: la anexión y elevación de largos estratos productivos desde el campo de la tradición oral al de la cultura escrita, con ciertas normalizaciones gramaticales e ideológicas, y el retroceso de la actividad espontánea (Gallico, 1986, p. 17).

Ahora bien, ¿qué cosas de la música podemos transmitir definida y unívocamente a través de la escritura?, ¿cuáles se dejan ver por conjeturas y relaciones?, ¿qué deja de lado el sistema de notación que utilizamos actualmente?

Partamos de la comparación entre A) aquello que solemos transmitir verbalmente luego de haber tenido una experiencia que involucre tocar y/o escuchar música, y B) aquello que podemos decir luego de observar una partitura (en ambos casos, sin importar el nivel de formación musical que tengamos).

A) En el primer caso, podemos encontrarnos con descripciones de la música con un alto contenido emocional y subjetivo. Y si bien esas emociones muchas veces no pueden plasmarse en la partitura tradicional, son las que nos permiten asignarles un significado a la música, configurando un discurso que se encuentra en constante movimiento, que genera direccionalidades y al que podemos atribuirle intenciones más o menos definidas. Podemos notar, inclusive en conversaciones ocasionales, como “...las interpretaciones de la música pueden ser transformadas en descripciones verbales que ayudan a la gente a entrar en contacto con el significado musical” (Leman, 2008, p.8). De esta manera, “...las descripciones revelan significados escondidos. Brindan un acceso a la significación, lo que implica ampliar el nivel de vinculación directa con la música.” (Leman, 2008, p. 8). Esta significación, a su vez, estará siempre inmersa, y por lo tanto influenciada, por el contexto cultural en el que la experiencia musical es generada. “Muchas descripciones de la música provienen de experiencias subjetivas que involucran recuerdos personales e interpretaciones del ambiente cultural y de las funciones sociales en los cuales la música tiene lugar” (Leman, 2008, p. 7). Es decir que escuchamos y entendemos a la música, considerándola como un discurso en constante movimiento y con un significado propio; o sea, tal como la considera Marc Leman, como formas sónicas en movimiento que parecieran tener un propósito, el deseo de querer lograr algo. Podemos, a medida que transcurre un discurso musical, no solo imaginar el camino que este va generando, sino también suponer y anticipar el lugar en que puede desencadenar, pudiendo darle valor a cada momento en la medida en que vamos conociendo y configurando su discurso. Es entonces, el constante movimiento, el que nos ayuda a sentir que la música quiere dirigirse a determinados puntos, o que busca producir un efecto en particular. Y es, a través del descubrimiento de esos movimientos energéticos, que podemos atribuirle a la música una intencionalidad. “Se considera que la intención musical es una categoría que pertenece al mundo mental. Cualquier participación en la música

es una práctica de significado desde el momento que alude a experiencias personales, a juicios intuitivos y a interpretaciones” (Leman, 2008, p. 11). Hacer el ejercicio de expresar con palabras cómo entendemos una música, nos obliga a llevar a un plano de conciencia todo lo que pasa por nuestro cuerpo y mente al vivenciarla, pudiendo así clarificar, configurar y definir un significado que, aunque altamente subjetivo, nos permitirá asociar y darle sentido a los distintos elementos configurativos de la música.

B) Ahora bien, ¿qué pasaría si se intentara describir verbalmente lo que se ve en una partitura, sin escuchar la música que esta intenta reflejar? En principio, podemos suponer que, así como la comprensión de la música está en cierta medida guiada por experiencias previas inmersas en un contexto sociocultural determinado, el modo en que intentaremos entender una partitura, también resultará del traslado de otros sistemas de escritura con los que ya hayamos experimentado. A su vez, en ambos casos, influye sustancialmente el modo en que, desde un inicio de la formación como músicos profesionales, aprendemos a comprender la música, a leerla y a escribirla. Algunos de los elementos musicales que, en un principio solemos aprender a llevar a la escritura, son justamente aquellos que parecen más visibles en una primera vista. Así, por ejemplo, en algunos casos aprendemos a separar determinados segmentos por el hecho de formar parte de un mismo compás. Las barras de compás parecen, a simple vista, un fuerte organizador de secciones. Lo mismo sucede con los agrupamientos de algunas figuras rítmicas (corcheas, semicorcheas, valores irregulares, etc.). Estos agrupamientos y divisiones tienen un fundamento y un sentido importante. El problema surge cuando, la fuerza visual que estas presentan, dificultan ver otros parámetros sumamente importantes para la interpretación, como por ejemplo, la forma. Por su parte, el modo en que aprendemos a leer las notas musicales, también parece influir en el modo en que después realizamos su ejecución. Puede observarse en reiteradas ocasiones algún estudiante de música intentando leer una melodía, siguiendo cada nota marcada en el pentagrama, como intentando descubrir cada nota en un momento aislado, quizás en vinculación con un contexto tonal, pero totalmente desprendidas todas ellas. La pregunta que aquí debemos hacernos es ¿Esta decodificación que el alumno está desarrollando, es parte obligatoria del proceso de aprendizaje del lector de música? ¿Es una habilidad que va a contribuir positivamente en el alumno como futuro intérprete musical? Es importante tener en cuenta que si el objetivo es poder descifrar cada nota, cada figura, cada símbolo, muy probablemente provoque una mirada puntual de cada elemento y trate de darle un significado propio a sí mismo que quizás no refleje su verdadero significado dentro del lugar que ocupa en la obra musical: Es decir que yo puedo leer un do negra y entender que estoy frente a un 5to grado de la escala de Fa Mayor, y que esa nota ocupa el segundo tiempo del tercer compás, pero ¿qué relevancia tiene ese do en el momento en que está sonando en la pieza musical? ¿Qué rol o función está cumpliendo? O quizás la pregunta debería plantearse distinto: ¿Qué rol le voy a hacer cumplir? Desde esta perspectiva, y a diferencia del que ve un simple do negra, hay una decisión que tomar.

La diferencia entre lo que entendemos al escuchar y lo que vemos en una partitura, puede en muchos casos resultar muy grande, dificultando en ocasiones su vinculación. Y teniendo en

cuenta que el objetivo es interpretar una obra musical, el foco tiene que pasar entonces por cómo entendemos y nos involucramos con la música misma; y tanto la escritura de la música como el modo en que nos enfrentamos a su lectura, deberían intentar plasmar este objetivo. Entonces, partimos de la base de que, al leer música, tenemos que intentar configurar ideas musicales, entendiendo que la música es movimiento, y que ese movimiento se encuentra plasmado de manera estática en la partitura.

No es suficiente reconocer los signos y actuar sobre el teclado de acuerdo a ellos. No se considera buen lector a quien logra automatizar la bajada de teclas, aunque sus acciones respondan no sólo a alturas y duraciones, sino también a la dinámica y a la articulación... Leer interpretativamente conlleva otorgar sentido a la obra y evidenciarlo en su ejecución, apropiarse de ella, elaborarla y reelaborarla en cada nueva lectura (Leguizamón, 2018, p.51).

Es decir que, al mirar lo escrito, tenemos que establecer relaciones entre una diversa cantidad de elementos que, en su conjunto, conforman una idea y contienen un significado que, al ser altamente subjetivo, nos incita a posicionarnos en un lugar altamente creativo. El intérprete analiza, reflexiona, activa sus conocimientos y experiencias previas, para trasladar una representación gráfica a un texto musical. “El texto musical es lo que se ubica por encima de la idea de lectura, es lo global que nos permite captar la obra en su totalidad. Es la escucha y la lectura comprensiva en su nivel macro estructural” (Arturi, 2018, p. 26). Por esto, es importante para todo intérprete, enriquecer su paleta de conocimiento respecto estilos y géneros musicales, y su vinculación a la época, el lugar y el contexto del compositor y su obra. A su vez, aporta gran eficacia el aprendizaje de los distintos elementos técnicos de la música (como son los relacionados a la forma, sistema tonal, métrica, textura, etc.), y su vinculación a los modos de transmisión escrita de los mismos. A medida que el intérprete vaya acrecentando su bagaje general de la música, irá abriendo más la variedad de posibilidades que aparecen durante la construcción de un texto musical. Todo lo que vayamos configurando en esa búsqueda creativa de significado, lo intentaremos expresar y comunicar a través de la misma música. El resultado siempre está en la música que después ejecutamos y en la intencionalidad que le atribuimos a cada momento de la obra durante su ejecución. Y es a partir de este objetivo primordial, que cobra un valor clave el alto nivel de subjetividad con que entendemos la música. Al escuchar música, no le atribuimos a cada sonido individual un significado propio y unívoco, sino que, por el contrario, los vamos enlazando, haciéndolos formar parte de algo más grande, y que, a través de estos enlaces, empiezan a tener una conducción, un movimiento, una direccionalidad. Así, vamos conformando el texto musical, entendiendo que el mismo “no es la partitura compuesta de signos objetivos que solamente nos indica qué teclas bajar. El texto musical es una unidad de comunicación que demanda actividad mental de nuestra parte” (Arturi, 2018). Por consiguiente, es importante remarcar que “el que lee debe elaborar, debe llevar adelante procesos varios y debe asignar coherencia. El lector está activo elaborando y asignando sentido a la totalidad” (Arturi, 2018, p. 26). Entonces, así como el que escucha, entiende a la música como

energía en constante movimiento; el que toca, busca en su ejecución generar energías en movimiento; y ambos, a través de esas energías, le adhieren un significado propio, y completan así la identidad de la obra musical.

El texto musical es una unidad funcional comunicativa. Esto implica entender a la obra musical a ser leída como un instrumento de comunicación del lenguaje musical, por lo tanto, forma parte de la relación entre humanos y hace a nuestra cultura. (Arturi, 2018, p. 26).

## Los pros y contras de la grafía en la construcción y comprensión del texto musical

Toda la energía inherente al objeto musical a través de la cual vivimos la música, ¿en dónde podemos encontrarla al mirar una partitura? ¿Está a simple vista? La partitura se focaliza en las alturas, el ritmo, la estructura métrica, nos da información respecto a la tonomodalidad, y en la mayoría de los casos, también incluye varios elementos expresivos referentes a la dinámica, las articulaciones y movimientos de tempo. Todos estos elementos confluyen en un solo discurso. Todos ellos son necesarios para construir (o reconstruir) la música que intentan plasmar. Nos ayudan a configurar la obra, pero no son la totalidad de la obra. Sobre ellos es que comenzamos a asignarle una intencionalidad al discurso, y es recién ahí cuando completamos el circuito de construcción de un texto musical, lo que nos permite atribuirle un significado, apropiándonos de la música y teniendo algo que comunicar a través de ella. Esto es posible si se mira cada elemento presentado en la partitura como parte de un sistema, y no como un código aislado. “Las partes del texto no solo deben ser descriptas en sus características sino entendidas como partes que tienen una función dentro de la textualización principalmente para alcanzar la coherencia en su totalidad” (Arturi, 2018, p. 26).

El problema con el que nos encontramos, es que muchos de los elementos que configuran el discurso musical, conllevan una grafía que puede alejarnos de las unidades de sentido propias de la música que quieren reflejar. Y esto, a menudo, influye en la interpretación lectora que realizan alumnos de diferentes niveles (especialmente principiantes) durante su formación profesional. Esto es algo que personalmente he podido notar en diversas situaciones cotidianas de clases, tanto en el contexto de la Universidad, como en otras instituciones de formación del músico profesional.

A continuación, se presentan algunos casos que intentarán ejemplificar esto.

Por un lado, podemos ver como el ritmo es organizado en agrupaciones vinculadas directamente a la estructura métrica. Y si bien esto es esclarecedor al momento de ubicar cada sonido en un lugar determinado, muchas veces contradice a la música misma. En gran cantidad de casos, la escritura del ritmo separa motivos melódicos que a la escucha resultan indivisibles. Y, en otros casos, agrupa notas que en la música resultan en sonidos separados por una respiración.

Por ejemplo, observemos el siguiente motivo melódico:



Ejemplo de influencia visual de determinados parámetros, sobre un motivo melódico

Si le sacamos el ritmo y la barra de compás, no pareciera haber figuras separadas de otras. Están las cuatro notas seguidas. Sin embargo el ritmo las separa.

Ahora, a modo de prueba, cambiemos el ritmo, manteniendo las mismas notas:



Ejemplo de influencia visual de determinados parámetros, sobre un motivo melódico

Cambia el modo de agruparlas, pero eso tampoco las separa en dos motivos melódicos. No hay ni una pausa, ni un silencio. En ambos casos sigue siendo un solo motivo indivisible. ¿Qué cambia, entonces? La diferencia aquí se encontraría, en principio, en el lugar en el que la acentuación del motivo recae. Es decir, que esta cuestión gráfica cumple una función importante, no es que está solo para molestar. Lo que sucede, es que puede perjudicar el claro entendimiento del modo en que el discurso se organiza morfológicamente hablando, pudiendo hacer que el lector genere cortes donde no debería haberlos, cambiando radicalmente el sentido discursivo.

Si observamos la partitura del primer fragmento de la obra *Melodía* de Z. Noskowski, podemos encontrar este tipo de situaciones.

## Melodía

Z. Noskowski

Fragmento de *Melodía*, de Z. Noskowski

Aquí, las ligaduras de expresión ayudan visualmente a conformar los distintos motivos melódicos que hacen a la melodía. Pero si no se presta atención a esto, o se lo pasa a un segundo plano, la manera en que la escritura del ritmo agrupa las corcheas podría terminar confundiendo

al lector. El primer motivo concluye en un la. Es más, se dirige energéticamente a través de un descenso de su contorno melódico hacia ese la. Podemos decir entonces que este fragmento melódico contiene una intención en sí mismo, conformando un gesto, es decir, un movimiento que tiene el objetivo de expresar algo. Y es por este gesto que lo entendemos como una mínima unidad de sentido indivisible, o sea, como un motivo melódico. Sin embargo, la nota la es una corchea que no se encuentra agrupada rítmicamente a la corchea que lo antecede (la cual se encuentra sola con la función de completar el espacio métrico que deja la negra con puntillo previa), sino que, por el contrario a lo que el gesto propone, se encuentra agrupada al inicio del segundo motivo. De no tener las ligaduras de expresión, deberíamos valernos de otras herramientas para poder organizar la estructura morfológica (es decir, las partes internas en que se puede dividir la totalidad de la obra), y en este caso puntual, la división en motivos melódicos. Igualmente, estas otras herramientas pueden ser útiles si se tienen en cuenta. Por ejemplo, el movimiento armónico y el fuerte sostén que da a la articulación melódica la estructura de acompañamiento, con patrones separados por grandes silencios de negra. A su vez, la búsqueda de homogeneidad en el discurso podría ayudarnos, teniendo en cuenta la anacrusa de tres corcheas con que inicia la melodía a la hora de organizar la estructura interna de la misma. Sumando esto al acompañamiento es probable que, a pesar de no tener los arcos, terminemos entendiendo la forma de la melodía en dos motivos pequeños y un tercero más grande.

Así como en este caso, en la mayoría de las partituras podremos encontrarnos constantemente con corcheas o semicorcheas agrupadas de manera tal que nos permitan ver con claridad que forman parte de un mismo pulso. Pero a la vez, las vemos separadas de la figura siguiente, cuando el discurso musical que quieren proponer es totalmente indivisible del sonido que les continúa. Esto sucede constantemente con las corcheas de la partitura de Told you So! (op. 117, No 7) De C. Gurliitt.

**Told You So!**  
Op. 117, N°7

Moderato C. Gurliitt

The musical score for "Told You So!" is presented in two systems. The first system (measures 1-8) shows a melody in the right hand starting with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. The dynamics alternate between forte (f) and piano (p). The left hand provides a steady accompaniment of sustained chords. The second system (measures 9-16) continues the melody and accompaniment, with dynamics alternating between forte (f) and piano (p). The piece concludes with a final chord in the left hand.

*Told You So!*, de C. Gurliitt

Nos encontramos constantemente con corcheas que continúan su camino hacia una negra. Si no sonara la negra que les continúa, el gesto quedaría interrumpido. Distinto sucede en los compases 9 a 12, donde nunca llegamos a una negra. Aquí, las indicaciones de matices y la repetición inmediata nos ayudan a conformar dos motivos de dos compases cada uno (el segundo a modo de eco del primero)

A esta situación, y al igual que en muchas otras partituras, refuerza esta dicotomía la aparición de la barra de compás. Estas barras contribuyen exclusivamente a la organización métrica. Podemos notar con muchísima claridad y a simple vista, qué elementos se encuentran dentro de cada compás. El problema surge cuando se realiza una mirada que busca agrupar esos elementos y/o separar lo que está de un lado y otro de la barra. Esto es algo que aparece habitualmente en diversas situaciones de clases con los alumnos (especialmente principiantes): La barra pareciera convertirse en un paredón que, hasta no pasarlo, no me permite ver qué hay más allá. Si bien puede darse que un discurso musical articule sus ideas compás a compás, no es ese el objetivo de la barra, ni tampoco se da la coincidencia en la gran mayoría de los casos. Por el contrario, el movimiento discursivo de la música, suele traspasar la barra de compás, ocupando en ocasiones más de dos compases. Un ejemplo de esto podemos encontrar en la partitura de la Polka-Mazurka de T. Oesten. En la misma, las ligaduras de expresión y las indicaciones de matices nos ayudan a visualizar los motivos organizados cada dos compases con gran claridad visual. A su vez, las barras de repetición permiten reconocer rápidamente las secciones más grandes.

### Polka - Mazurka

T. Oesten

Fragmento de *Polka - Mazurka*, de T Oesten

Y si bien el nivel intermedio de la estructura morfológica, que conforma las semifrases dentro de cada sección grande, no se encuentra reforzada a la vista a través de ningún símbolo, una mirada más detallista podrá encontrar vinculaciones entre los motivos que permitirán reconocer las repeticiones y variaciones y así establecer el punto intermedio de articulación de la frase:

### Polka - Mazurka

Análisis morfológico en fragmento de *Polka - Mazurka*, de T Oesten

No tenemos las mismas ventajas en la partitura del *Menuet (KV32)* de W. A. Mozart.

### Menuett

del cuaderno Maria Anna (Nannerl) Mozart 1759

W. A. Mozart  
KV32

*Menuet*, de W. A. Mozart

Aquí no tenemos ni ligaduras, ni matices, ni ninguna imagen que agrupe las unidades de sentido del discurso. Solo podemos notar rápidamente una barra de repetición a la mitad de la pieza, cortando al compás 8 en dos partes, siendo la segunda el inicio anacrúsico de la sección B. En este contexto, las barras de compás sobresalen a la vista aún más. Para encontrar los motivos, las respiraciones internas de cada una de las dos grandes partes (A y B), estamos obligados a hacer un análisis más exhaustivo, logrando una mirada que busque el sentido del discurso musical que la partitura intenta plasmar, y no caer en un estudio de la partitura compás a compás, como si un solo compás tuviera en su interior un sentido musical completo. Empezamos por entender los comienzos anacrúsicos que presenta la melodía, lo que nos permite construir en nuestro imaginativo sonoro una intención discursiva que atraviesa la barra de com-

pás. Si prestamos especial atención a la primer sección de la obra, desde la rítmica, las blancas al comienzo de los primeros compases pueden llevar erróneamente a creer que cada gesto motivico concluye en las mismas. Pero, si se presta atención a la línea del bajo, encontramos un elemento que resulta en muchos casos de gran ayuda para esta tarea: el silencio. Aquí, los silencios de negra nos resultan casi de la misma utilidad que las ligaduras de expresión en otras partituras. Es decir que un elemento que pareciera ser tan puntual y específico, en realidad ayuda a organizar y mirar la partitura desde una perspectiva más global. Teniendo en cuenta las estrategias de lecturas propuestas por Marcelo Arturi en el libro *Lectura Pianística y Reducción*, el lector debería entonces considerar las indicaciones sugeridas por el autor de la obra musical en su partitura, pero teniendo en cuenta que “no todo lo que está indicado nos da certezas de interpretación. En algunos casos la tarea del lector encuentra momentos donde la textualidad es difícil de construir o donde las marcas del autor no alcanzan para asignar un esquema unificador” (Arturi, 2018, p. 31). Y en los casos donde encontramos incertidumbre, podemos hacer uso de aquellos puntos en los que encontramos claridad (como por ejemplo, en este caso, el agrupamiento de notas separadas por un silencio de negra), para establecer relaciones y reencontrar la coherencia dentro del texto musical que venimos conformando.

Estas incertidumbres abren la posibilidad de que el lector, por medio de sus propios recursos, sus ideas previas, sus propias competencias, restablezca la coherencia perdida. Mejor dicho, y dado que estamos ante un texto artístico, que construya la coherencia que desea asignarle a dicho texto y la que desea que el oyente perciba en la puesta en acto. (Arturi, 2018, p. 31)

Volviendo al Minuet de Mozart, encontramos entonces, en los silencios, un punto de articulación que hace que tengamos que replantear la división en motivos basados en las blancas. Es más, si todavía no se había deducido, quizás ahora pueda notarse la secuencia melódica.

**Menuett**  
del cuaderno Maria Anna (Nannerl) Mozart 1759

W. A. Mozart  
KV32

Análisis morfológico en fragmento de *Menuet*, de W. A. Mozart

Vale la pena remarcar que, igualmente, a pesar de no tener la función de organizar y visibilizar la forma de una obra musical, la referencia del compás estará latente en una ejecución, siendo que la estructura métrica propone impulsos, influyendo en el movimiento y la direccionalidad que ayudarán a definir la intencionalidad que el lector le asigne al texto musical.

Podemos notar entonces como, lo que nos ordena desde una perspectiva (ritmo, métrica), no lo hace necesariamente desde otros puntos de vista, haciendo en muchos casos difícil construir una coherencia discursiva, imaginar y anticipar lo que la partitura propone, y tomar decisiones interpretativas. La música contiene en sí misma gran cantidad de factores interrelacionándose en un constante movimiento. El traslado de todos esos factores a un sistema de escritura convencional, hizo que sea necesario separar e independizar cada elemento de la música, dándole a veces prioridad a unos por sobre otros. Así pudimos notar como en algunas partituras, el ritmo y la métrica terminan imponiéndose a la claridad morfológica. Si a todo esto, sumamos la gran carga subjetiva que tiene la música, y lo tremendamente difícil que resulta convertir ese significado subjetivo en algo visual, es importante nunca perder de vista que el intérprete va a tener que desarrollar la capacidad de poder mirar la globalidad por sobre la puntualidad de los elementos escritos. El compositor, al escribir su obra, va a jugar con los elementos que le brinda la escritura, a veces aportando nuevos elementos de ser necesario, siempre con el objetivo de poder comunicar una idea musical. Mientras escribe, se puede hacer planteos como por ejemplo: ¿cómo hago para que se entienda que este grupo de corcheas tiene que dirigirse energéticamente a la anteúltima corchea? ¿Alcanza con solo poner un acento en dicha corchea? ¿O mejor incorporo un crescendo? Y si en la repetición quiero que haya una carga aún mayor, ¿agrego un sforzato? Es decir, que el compositor muchas veces intenta ayudar a que el sentido, al menos general, de lo que quiere transmitir con su obra, pueda ser descubierto por el intérprete. Entonces el intérprete no puede simplemente acentuar una nota porque ve un acento sobre ella. Es necesario poder ver más allá y relacionar y vincular los elementos escritos para no terminar, por ejemplo, tocando una obra agrupando sus sonidos por tiempos o por compases. El intérprete debe entender que hay algo que el compositor está queriendo transmitir desde la partitura, pero siempre bajo el consenso de que se deja un margen para la creatividad y reinterpretación del que lee y hace sonar la obra. Vamos notando como la relación de una obra musical con su escritura no resulta nunca en una interpretación única. Y cómo la construcción de una obra a partir de la lectura de una partitura puede encontrar obstáculos durante el proceso. Y esta problemática se ve potenciada principalmente cuando la partitura no permite vislumbrar con claridad la estructura morfológica de la obra. Si bien algunos elementos gráficos, como los vinculados a la duración, las articulaciones, los movimientos de tempo, e inclusive las alturas, pueden ayudar a visualizar y organizar la forma en sus distintos niveles estructurales, no hay ningún elemento que tenga la función exclusiva de indicarnos los distintos puntos de articulación de las partes. La organización en secciones, frases, semifrases, motivos, etc. pasa a ser una tarea obligatoria del lector; y una tarea fundamental para empezar a construir una coherencia discursiva.

En la partitura del coral “Vive mi señor” con música de G. H. Durham, tenemos la ventaja del texto en español ubicado entre los dos pentagramas, que con sus comas, puntos, acentos, y la propia lógica discursiva del habla, nos ayuda a construir la forma.

## Vive mi Señor

Con convicción (♩ = 80-92)

Letra: G. B. Hinckley  
Música: G. H. Durham

1. Yo sé que vi - ve mi se - ñor, el Hi - jo del e - ter - no Dios;  
ven - ción la muer - te y el do - lor, mi Rey, mi Luz, mi Sal - va - dor.

*Vive mi Señor*, de G. H. Durham

Pero a modo de ejemplo de escritura musical, quitemos el texto. ¿Se podría ver a simple vista la forma? Para el ojo menos formado, que probablemente no pueda hacerlo (al menos no con seguridad), mirar los ocho compases sin agrupar ideas, le hará imposible elaborar una conducción del discurso, no pudiendo así atribuirle un movimiento energético y una intencionalidad e identidad propia. La falta de comprensión morfológica hace que sea más difícil realizar una mirada global de la partitura, lo que lleva a centrarse en la decodificación de pequeños elementos. Así, por ejemplo, en la primera mirada, la rítmica negra con puntillo seguido de corchea podría sobresalir, agrupando a las dos figuras como parte de una misma idea. Ahora bien, ¿resulta igual o similar la manera de pensar la negra con puntillo-corchea del compás 1 que la del compás 2? A una primera simple vista pareciera dar lo mismo. Solo puede suponerse un cambio en la ubicación dentro del compás. Pero la diferencia entre ambos es mucho más grande si le asignamos un punto de articulación justo entre la negra con puntillo y la corchea del compás 2. Esto hace que la primera figura (negra con puntillo del compás 2) forme parte del motivo que venía sonando, y que la segunda (corchea del compás 2) sea generadora de un nuevo motivo, con lo cual nuestra manera de pensarlas e interpretarlas debería cambiar radicalmente. Una es un punto de llegada:

1. Yo sé que vi - ve mi se - ñor,

Análisis morfológico en fragmento de *Vive mi Señor*, de G. H. Durham

Y la otra un punto de partida:



Análisis morfológico en fragmento de *Vive mi Señor*, de G. H. Durham

Ambas se encuentran separadas por una respiración interna de la frase. En este sentido, hay una gran diferencia con la misma rítmica que encontramos en el compás 1, donde la negra con puntillo está conectada discursivamente a la corchea como parte de la misma unidad mínima de sentido melódico.

Para llegar a ver lo que no se ve, es necesario ir al sonido. Mientras no vayamos al sonido solo podemos imaginar lo que puede estar sucediendo. Es decir que vamos construyendo un imaginativo sonoro de aquello que creemos que va a sonar. Este imaginativo sería una representación mental previa en la que podemos ir anticipando el movimiento y la intencionalidad que le intentaremos asignar al texto musical que estamos construyendo. El tema está en que ese imaginativo estará limitado por el conocimiento y las experiencias previas del lector. Probar de poner en juego lo que podemos entender de la partitura, llevándolo de la vista y el imaginativo sonoro al sonido, nos permitirá iniciar una búsqueda de construcción musical. Por ejemplo, intentar cantar o tocar la voz superior; pero no tratando de respetar cada altura y cada figura rítmica, sino tratando de construir ideas y gestos con una intención. Poder escuchar lo que uno puede tocar o cantar en una primera lectura ayuda a construir el imaginativo sonoro de lo que creemos ver en la partitura, lo cual en algunas cosas puede coincidir, y en otras no, transformando nuestra manera de mirar aquello que está escrito. Lo mismo sucederá en cada nueva ejecución, y con más razón si, por ejemplo, le sumamos a la voz superior, la voz del bajo u otras voces más, las que van a ayudar en mayor medida a construir el discurso armónico del coral. Con cada ejecución, con cada escucha, podremos ir tanto reafirmando, como transformando la construcción morfológica de la obra y, a raíz de ella, la construcción de un discurso. Al tocar, siempre hacemos un imaginativo de lo que va a sonar. Ese imaginativo sonoro a veces termina contradiciéndose con lo que escuchamos al tocar, o a veces no se contradice, pero sí abre nuevas puertas. Puede generar nuevas ideas, y nuevos imaginarios que podremos intentar realizar en una nueva ejecución. De esta manera, vamos reconfigurando el sentido que le atribuimos al discurso, y vamos reconstruyendo y reordenando, no solo la música misma, sino también lo que vemos en la partitura.

Cada vez que se lee cambia el texto y cambia el lector: se transforman recíprocamente. El texto parece decir más cosas o significados diferentes o se

presta a interpretaciones diversas y el lector lo aborda en cada oportunidad con un conocimiento ampliado desde la última lectura (Arturi, 2018, p. 22)

El lector genera así un proceso cíclico que se retroalimenta y enriquece con cada ejecución, con cada escucha, con cada lectura. Y “como este proceso podría prolongarse al infinito, nunca se puede afirmar que se ha arribado a una interpretación última y definitiva” (Bertone, F. 2018, p.,89). Ya dijimos que la música es movimiento, y que es importante buscar ese movimiento en la partitura. A medida que voy transformando la intención del movimiento de la música que estoy interpretando, también voy a ir cambiando la manera de entender la combinación de los elementos puestos en la partitura. Y es en esta dialéctica entre la partitura, el texto musical y el lector, en donde aparece la necesidad de que este último adquiera un rol activo que busque asignar coherencia al texto. “El texto necesita de la cooperación del que lee. A su vez, y como consecuencia de esta interacción, el conocimiento del lector se ve modificado, ampliado, en cada una de las visitas y revisitas que le hace al texto musical” (Arturi, 2018, p. 28).

Venimos notando como, en esta interrelación entre el lector y la construcción del texto musical, la partitura a veces puede jugar en contra, dificultando en muchos casos visualizar la forma de la obra musical, la cual resulta ser un elemento fundamental para generar una mirada global de la misma. Sin embargo, en otros casos la forma pareciera estar más visible. Por ejemplo, en el Minuet en Sol Mayor de J. Haydn, los arcos de las ligaduras ayudan a agrupar los motivos melódicos, más allá de las separaciones de las corcheas por tiempo o compás.

## Menuett

J. Haydn

The image shows a musical score for a Minuet by J. Haydn. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand melody starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment features chords and single notes, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), and a repeat sign at the end.

Fragmento de *Menuett*, de J. Haydn

Solo quedan algunas notas en staccato fuera de los arcos, sobre las cuales hay que decidir cómo interpretarlas: o tomarlas como parte de lo que venía sonando antes, o dirigir las hacia adelante como parte del motivo siguiente. Así, por ejemplo, puedo entender al re en staccato del segundo tiempo del compás 1 como un rebote o eco del re anterior, haciéndolo formar parte del primer motivo.

Análisis morfológico en fragmento de *Menuett*, de J. Haydn

Por otro lado, al mi del tercer tiempo del compás 6, lo puedo interpretar como un inicio anacrúsico del último motivo de la primera parte de la obra.

Análisis morfológico en fragmento de *Menuett*, de J. Haydn

En algunos casos, podemos encontrar en las notas largas una ayuda para visualizar la forma en la partitura. Tal como ocurre en la Gavotte (HWV 491) de G. F. Händel, en la cual podemos establecer los puntos de articulación interna de la melodía después de las blancas con puntillo.

**Gavotte**  
HWV 491

G. F. Händel

Fragmento de *Gavotte*, de G. F. Händel

Sin embargo, tal como vimos en el Minuet KV32 de Mozart, esto no sucede en todos los casos, por lo que hay que prestar siempre mucha atención al contexto en que las notas largas están inmersas, para saber si estamos frente a un punto de descanso, o si la energía se mantiene latente durante toda la nota y necesita seguir a continuación. Un ejemplo de esto podríamos encontrar en el Vals de D. Shostakovich.

## Vals

Andante D. Shostakovich

Vals, de D. Shostakovich

Aquí aparece una nota larga cada dos compases. Pero los motivos no se organizan cada dos, sino que lo hacen cada cuatro. Para llegar a esta conclusión, claramente es necesario tener una mirada más global del discurso, para poder establecer relaciones, comparar, y por sobre todo, trasladar lo que vemos en la partitura a un discurso lineal, expresivo, y con un movimiento y una intención que se desarrollan en el tiempo.

Esta mirada global nos permite configurar de otra manera los distintos elementos puestos en juego al momento de interpretar. Así, por ejemplo, podemos notar como en los primeros ocho compases hay un motivo rítmico que se repite dos veces y que ya define un criterio de homogeneidad rítmica de los motivos que completan la obra.

## Vals

Andante D. Shostakovich

Análisis morfológico en fragmento de *Vals*, de D. Shostakovich

Una vez presentado este diseño rítmico aparecen variaciones como, por ejemplo, en el motivo de los compases 21 a 24, donde la rítmica se invierte.

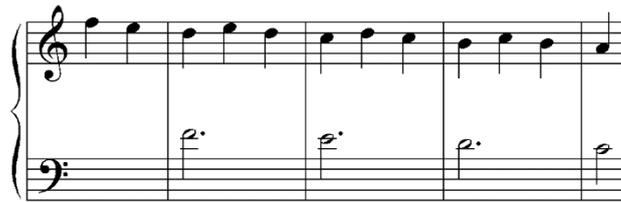
Análisis morfológico en fragmento de *Vals*, de D. Shostakovich

A su vez, una mirada global nos permitirá ver el dibujo del contorno melódico y, a partir de esto, establecer relaciones que nos ayuden a definir la forma, pudiendo encontrar, por ejemplo, una vinculación entre el contorno de los primeros tres motivos, primero a modo de secuencia variada y luego como ampliación del ámbito y del registro de la melodía.

Análisis del contorno melódico en fragmento de *Vals*, de D. Shostakovich

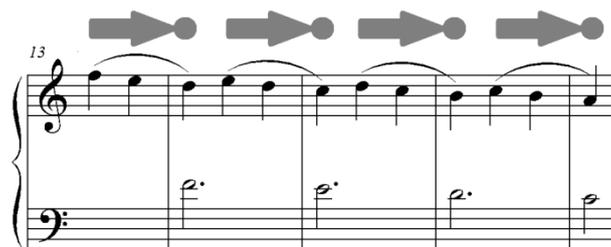
El contorno melódico, en conjunto con los demás elementos musicales, hace al discurso y conforma el sentido propio de la obra que se está ejecutando. El lector deberá entonces considerar la importancia de todos los elementos y principalmente de la manera en que se interrelacionan. En este caso, al ubicarnos al nivel de la microforma, podemos construir un sentido de apertura y cierre cada cuatro compases, esto basado en el análisis inicial que hicimos del ritmo. Ahora, considerar también el contorno melódico, y relacionar cada uno de los motivos, nos abre las puertas a la posibilidad de asignarle a cada grupo rítmico de cuatro compases, exactamente

iguales, una intención distinta dentro de un nivel morfológico más amplio. Entonces podemos intentar realizar una interpretación de la obra, en la que el segundo motivo tenga una carga dinámica mayor que el primero, y en la que el tercer motivo tenga una carga aún mayor que el segundo, generando un gran crescendo. Entender la configuración del ritmo y del contorno melódico de los primeros tres motivos, nos permitirá, además, definir el sentido del cuarto motivo (compases 13 a 16), el cual a simple vista son todas negras que, separadas por las barras de compás, parecieran ser bordaduras en una secuencia descendente.



Análisis morfológico en fragmento de *Vals*, de D. Shostakovich

Sin embargo, tomando como base la identidad del discurso melódico ya presentado hasta ese momento, resulta más coherente entender la secuencia agrupando internamente los últimos dos tiempos de cada compás con el primer tiempo del compás siguiente, encontrando motivos de tres notas que descienden. Si vinculamos este detalle a los primeros motivos, donde este tipo de comportamiento estaba vinculado al cierre motivico (última parte de cada uno de los primeros motivos), podríamos pensar toda esta sección como un gran cierre y un gran decrescendo, uniéndolo en una gran unidad de sentido con toda la primer parte.



Análisis morfológico en fragmento de *Vals*, de D. Shostakovich

Podemos concluir entonces, que al entender cada elemento del texto musical desde una mirada global que considere su relación con el contexto en que se encuentra inmerso, habilitamos la construcción de un discurso musical con una intención propia y un significado que podemos comunicar. “Entender la idea de texto musical y todo lo que ello implica nos dice que el comienzo de la comprensión musical está en el abordaje macro estructural, global de una obra” (Arturi, 2018, p. 26). Para llevar a cabo este proceso de construcción, el entendimiento de la estructura morfológica (muchas veces difícil de encontrar a simple vista en la partitura), resulta fundamental para poder entender el lugar que ocupa cada elemento involucrado. Y no alcanza solo con definir cada pequeña parte de la microforma de la obra. Cada motivo va a presentar un gesto y

una intencionalidad en sí misma, pero a su vez va a formar parte de un discurso más grande. Es decir, que poder ver la globalidad de las grandes partes y su direccionalidad, es poder entender las pequeñas partes que las conforman y viceversa. “Se parte de un todo, del que se reconocen aspectos generales y en sucesivas aproximaciones cobran sentido distintos elementos de la obra” (Leguizamón, 2018, p. 62). Todos los elementos musicales que tienen gran pregnancia en la partitura, van a cobrar sentido siempre que se los considere como parte de un discurso, inmersos en un contexto determinado, conjugándose e interrelacionándose entre sí. Resulta fundamental plantearse de qué manera vamos a mirar la partitura, buscando siempre poder ver en ella movimientos, direccionalidades, intenciones de llegar a un lugar o de provocar algo, comienzos, llegadas, cierres, respiraciones, un discurso al que le puedo asignar un significado propio, el cual, entonces, voy a poder plasmar durante su ejecución en el instrumento, construyendo el texto musical, siempre con el objetivo de comunicar interpretando música.

## Referencias

- Arturi, M. (2018). Cómo entender la Cátedra Lectura Pianística. En M. Arturi (Comp.), *Lectura Pianística y Reducción* (13-42). La Plata: Arte editorial Servicop.
- Bertone, F. (2018). *El texto musical en el proceso interpretativo*. En M. Arturi (Comp.) *Lectura Pianística y Reducción* (87-102). La Plata: Arte editorial Servicop.
- Fradera, J. (2003). *El lenguaje musical*. Barcelona: Redbook Ediciones.
- Gallico, C. (1986). *La época del humanismo y del renacimiento*. Madrid: Ediciones Turner.
- Leguizamón, M. (2018). El enfoque actual de Lectura Pianística I. En M. Arturi (Comp.) *Lectura Pianística y Reducción* (51-59). La Plata: Arte editorial Servicop
- Leguizamón, M. (2018). Procedimientos metodológicos para abordar el proceso de lectura interpretativa. En M. Arturi (Comp.) *Lectura Pianística y Reducción* (61-72). La Plata: Arte editorial Servicop
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: MIT Press.
- Mannes, L. (1962). *Prólogo*. En *Audición estructural*. Felix Salzer. Barcelona: Editorial Labor.