

"Espa

PDJD II:

nuevas formas de notación
musical utilizando la
acotación teatral



cial

(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y obra

ISSN: 2011-804X - e-ISSN: 2462-8441



Hernán Darío Guzmán-Calderón* 

Fecha de recepción: 25 de junio de 2024

Fecha de aprobación: 11 de febrero de 2025

Fecha de publicación: 01 de enero de 2025

Para citar este artículo

Guzmán-Calderón, H. D. (2025). PDJD II: nuevas formas de notación musical utilizando la acotación teatral, *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (34), e21838. <https://doi.org/10.17227/ppo.num34-21838>

* Magíster. Universidad Pedagógica Nacional / Universidad Distrital Francisco José de Caldas. hdguzmanc@upn.edu.co - hdguzmanc@udistrital.edu.co

Resumen

El presente trabajo se sitúa desde las diversas notaciones musicales que han surgido, desde mediados del siglo XX, enfocándose especialmente en la partitura textual.

En el caso de este proyecto de investigación - creación se toma la acotación teatral para la composición de la obra *P.D.J.D. II*, la cual se presenta como el resultado de la experimentación. Este trabajo pretende ser un ejemplo interdisciplinar de partitura musical, que usa una herramienta de la dramaturgia para detallar las acciones sonoras y las apuestas escénicas de una obra.

Palabras clave: notación musical; partitura textual; composición musical; acotación teatral

PDJD II: New Forms of Musical Notation Using Theatrical Stage Directions

Abstract

This work is situated within the various musical notations that have emerged since the mid-20th century, focusing particularly on the textual score. In the case of this research-creation project, theatrical stage directions are employed for the composition of the piece *P.D.J.D. II*, which is presented as the result of experimentation. This work aims to serve as an interdisciplinary example of a musical score, using a tool from dramaturgy to detail the sonic actions and staging elements of a composition.

Keywords: musical notation; textual score; musical composition; theatrical stage directions

PDJD II: novas formas de notação musical utilizando a acotação teatral

Resumo

Este trabalho se insere nas diversas notações musicais que surgiram desde meados do século XX, com foco especial na partitura textual. No caso deste projeto de pesquisa-criação, utiliza-se a acotação teatral para a composição da obra *P.D.J.D. II*, que é apresentada como resultado da experimentação. Este trabalho pretende ser um exemplo interdisciplinar de partitura musical, que utiliza uma ferramenta da dramaturgia para detalhar as ações sonoras e as propostas cênicas de uma obra.

Palavras-chave: notação musical; partitura textual; composição musical; acotação teatral

Introducción

El problema central que impulsa este texto es el cómo comunicarnos las ideas y las estructuras musicales y sonoras en la música culta¹ actual, tomando referentes de lenguaje y formas expresivas de otras artes. Estas nuevas formas de partitura y notación han sido y están siendo un campo de vital cambio y de discusión. En este sentido, la tradición escrita de la música ha tenido cambios alrededor de la historia y sobre todo alrededor de las diferentes culturas que las apropiaron. Además, cabe resaltar la posición dominante que ha tomado la educación musical, alrededor de la partitura y la manera de comunicación musical, como forma de colonialismo en nuestro territorio latinoamericano (Burcet, 2017, p. 130). En este texto, se plantea desarrollar una discusión de las nuevas notaciones y de una forma de comunicación utilizada en el teatro, la acotación teatral, y cómo esta puede ser de vital importancia en la nueva configuración de la partitura musical, desde la que podrían desprenderse composiciones musicales. Como ejemplo de este tipo de escritura, se muestra la obra *PDJD II*, compuesta por el autor de este texto. En dicha pieza, se expone el manejo del texto y de la acotación dentro de una composición musical que juega con lo indeterminado. Esta obra sirve como ejemplo de un experimento que utiliza la composición musical como método, el cual ayuda a ligar una herramienta de otra disciplina artística distinta a la música, con la forma de comunicación que se da desde la partitura.

Por último, cabe mencionar que las nuevas manifestaciones sonoras, como bien lo señaló John Cage (1991), siguen siendo cada vez más sorprendentes. Así como la sensación sonora del ambiente y de la música cambia día tras día, las formas de comunicar la música deben regenerarse con la creatividad y las nuevas formas de concebir el sonido en nuestras vidas. Parafraseando a Cage (1991), la música que se construye hoy en día es maravillosa, pero el sentimiento más grande y especial es esperar por la música y los sonidos que estamos por escuchar en el futuro. Es muy interesante, trasladando el pensamiento de Cage a la notación, estar en este momento de la historia en donde las formas de comunicarnos la música en partitura se están transformando cada día y en diferentes partes del mundo. La idea de notar los sonidos se flexibiliza con cada propuesta alternativa de los compositores de nuestro tiempo.

1 El término “música culta” es tomado como un sinónimo de lo que se puede entender como música erudita, música académica y la llamada “música clásica”.

Las nuevas formas de partitura y notaciones musicales

A mediados del siglo XX, después del fin de la Segunda Guerra Mundial, muchos compositores jóvenes se encontraban desarrollando nuevos lenguajes y formas de entender la música y el quehacer musical en su entorno sonoro y social.² Gracias a lo anterior, estos creadores se empiezan a reunir en diferentes lugares del mundo, organizando lo que se denominaron escuelas. Un ejemplo de estas “escuelas” es la que se conformó en la ciudad de Darmstadt (Alemania), teniendo repercusiones en la forma en que se componía música hasta ese momento, llevando a que, un tiempo después en Estados Unidos, apareciera otra ola de músicos con diferentes propuestas. En Alemania se inclinaron por el serialismo, en cambio, en Estados Unidos, y por la gran influencia de John Cage, manejaron diferentes formas de composición, entre las que sobresalen el indeterminismo, la música experimental y la improvisación libre (Brindle, 1996).

Cabe mencionar que, en la escuela europea se desarrollaron composiciones desde el serialismo integral en partituras y formas notacionales más tradicionales que con otras prácticas musicales contemporáneas. Lo anterior debido a que, con el indeterminismo, la improvisación libre y la música experimental, los compositores se les quedaba corta, si se puede decir de algún modo, la notación convencional.³ Por esta razón, nacen diferentes tipos de partitura y nuevas notaciones, en las décadas de los 60, 70 y 80. Este desarrollo en lo escritural se genera gracias al acercamiento de los compositores con artistas visuales de su entorno, evidenciando un acercamiento interdisciplinario en música desde sus formas de notación (Corral, 2013).

Como eje principal, entre compositores residentes de Estados Unidos se denotan muchas manifestaciones de partituras y notaciones gráficas, todo esto gracias al interés de muchos creadores del momento como John Cage, Morton Feldman, Roman Haubenstock-Ramati, entre otros, quienes, con su afinidad con el arte plástico y visual, lograron hacer representaciones muy características, mostrando un lenguaje y una formación musical en sus obras, por más abstractas que parecieran (Corral, 2013).

2 El campo social del que se habla es el centro europeo de inicios de 1950 y la ciudad de Nueva York de la década de los 60 (Brindle, 1996).

3 Cuando se refiere en que la notación se queda corta, se hace referencia a las formas escriturales que no tenían en cuenta factores como la improvisación y lo textual como elemento unificador de la misma.

Son muchas las técnicas del arte pictórico y plástico que se han trabajado en música. Una de las más representativas es el *collage* y la representación del sonido por medio de círculos (Corral, 2014). En este punto se puede divisar lo abstracto y lo complejo que puede ser para un intérprete la relación con este tipo de notaciones, ya que en la mayoría de las técnicas no hay comunicación directa con un lenguaje claro que el intérprete pueda decodificar. En el collage, por ejemplo, el intérprete traduce a su manera estas configuraciones de imágenes, creando una improvisación guiada con una sensación del tiempo sin dirección impuesta, como se desarrolla en los diferentes esquemas clásicos de notación musical, en donde el tema duracional se encuentra de alguna manera resuelto (Corral, 2019).

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe señalar que no todas las partituras de esta configuración se representaron en su totalidad con estas técnicas del arte visual. Algunas de las partituras tienen, en gran medida, guías textuales claras que indican el significado de cada dibujo y su traducción en un lenguaje más familiar para los músicos.⁴ Un ejemplo colombiano, de este tipo de partituras gráficas es la obra *Sonópticas, música para ver y oír*, del compositor Jesús Pinzón (Figura1). Desde otra perspectiva, está el trabajo del compositor belga, Thierry De Mey, quien, en su pieza *Musique de table*, expone el dibujo y textualmente explica lo que significa, pero a la vez lo traduce en notación semi-convencional,⁵ para representarlo en un pentagrama. Estas maneras de representaciones, la representación textual de los gráficos y la traducción de los gráficos en estructuras notacionales tradicionales, han sido de mayor proximidad para muchos compositores que desarrollen lenguajes más “determinados” en sus composiciones (Fugellie Videla, 2012).

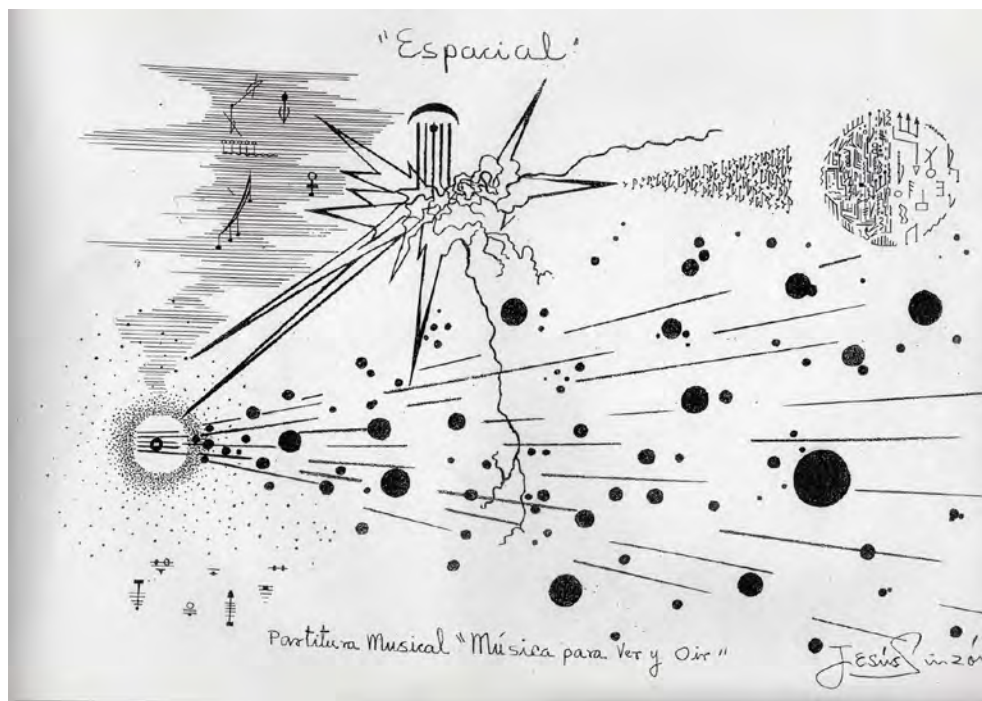


Figura 1. *Espacial*.

Nota. Parte de *Las Sonópticas, música para ver y oír* de Jesús Pinzón.

4 Esto hace referencia a las notas de interpretación o glosarios de interpretación, muy comunes en la música contemporánea.

5 Cuando se menciona el término semi-convencional se refiere a partituras que combinan las partituras tradicionales, en pentagrama, con las alternativas, textuales y gráficas.

Otra forma de desarrollo en los nuevos tipos de partitura es el de la partitura textual. Por este medio de comunicación el compositor, exclusivamente por medio escrito, describe en su totalidad la pieza sin la conformación de ningún tipo de gráfica, sino que solamente con el texto se indica al intérprete qué tiene que hacer y de qué trata la pieza musical. De esta manera, la comunicación es muy directa: los intérpretes desarrollan una traducción más sencilla y la decodificación de los elementos musicales expuestos se generan de manera menos abstracta.

En Colombia se generan muchas obras que se pueden enunciar como partituras textuales. Algunos compositores que utilizan este tipo de notación son: Rodolfo Acosta, Daniel Leguizamón, Luis Fernando Sánchez y Juan Camilo Vásquez, entre otros. El lenguaje de estos creadores es muy afín con las anotaciones textuales, debido a su cercanía con la música indeterminada. Este tipo de manifestación musical permite que algunas veces se indeterminen gran parte de las decisiones interpretativas, y en otros casos se determine solo ciertas características puntuales de la interpretación. Rodolfo Acosta, compositor e investigador, documenta estas manifestaciones en Colombia desde los ochenta hasta el 2007 (Acosta, 2007).

Debido al campo del presente trabajo, se decide profundizar por la opción de partitura textual para desarrollar una comunicación directa con el intérprete, con el cual se quiere entrar a generar tanto asociaciones interpretativas musicales como desarrollos escenográficos precisos, aspecto que en la composición musical se suelen dejar de lado.

Uno de los problemas que surge, por medio de las notaciones y partituras musicales tradicionales, es que se centran en cómo suena y cómo se toca y, en muchos casos, descuidan el cómo se presenta la pieza musical escénicamente. Muchos compositores desarrollan una suerte de sugerencias sueltas en la ubicación espacial y la utilización escueta de vestuario o escenario dispuesto. Además, en muchos casos se llega a descuidar el mismo sentido de la pieza, ya que se desarrolla de manera abstracta en la partitura y, en la decodificación de esta, el intérprete no logra “sugestionarse”⁶ como el compositor prefiere, aunque esto último es irrelevante para algunos creadores. Para muchos otros músicos es indispensable dejar muy claro en la partitura la “sugestión” que esperan le llegue al intérprete.

Por todo lo señalado anteriormente, se cree en que la comunicación textual en este tipo de prácticas logrará determinar de una manera clara, precisa y contundente a los intérpretes que se quieran acercar a este tipo de repertorio, aunque un texto también pueda ser abierto y generar múltiples interpretaciones. Lo anterior nos denota que el texto genera nuevas maneras de abstracción en la información musical brindada, aunque logre acercarse más a la contundencia en el discurso.

La acotación teatral como elemento de representación escénica aplicada a la escritura musical

Cuando se habla de acotación teatral se define la misma como anotaciones y sugerencias que se encuentran en el texto dramático. Estas anotaciones y sugerencias pueden entenderse en el campo de lo escénico, lo afectivo del personaje, el maquillaje, los aspectos psicológicos y sociales del personaje, las cuestiones de representación y ubicación espacial en la escena, el físico del personaje y aspectos técnicos de iluminación, de sonido y música, entendiendo que la acotación está subordinada al texto, y sin él no es posible tener cabida con el término y su uso convencional (González, 1995). Es interesante ver que muchos autores, como Cervantes, ya contaban con muchos tipos de precisión escénica y de representación actoral por medio de la herramienta textual que se incorporaba en el texto para comunicar, de manera directa, las observaciones que se le daba a los actores. Estas cada vez se vuelven más precisas, en el transcurso de la obra de ciertos dramaturgos, y conversan al igual que abren distintas posibilidades de representación de sus piezas dramáticas (González, 1995).

Lo representativo de la acotación teatral y su valor artístico no se puede valorar de manera directa con su carga escrita. Además de entrar en la representación, también dialoga constantemente con el texto de la obra a representar y, sin quedarse ahí, implica toda una constante para el actor, incluso más delicada a tener en cuenta que el mismo texto de diálogo. Esto, debido a que se está bajo la decodificación que el actor pueda definir de un gesto, un tono de voz y hasta su manera de caminar y respirar en la escena (Rubio, 1990).

La acotación no solo le brinda aspectos de representación al actor, según la española Pilar Rubio (1990), sino que deriva en muchos planos. Por ejemplo, el texto pronunciado, el cual podría entrar a definir o acercarse textualmente

6 Esto se refiere a la manera en que se pone al intérprete en estados de ánimo y del sentir.

al tono de voz del acto y el cómo cambiar o decir las palabras escritas en el texto dialogado. El otro es la expresión corporal, en la que se definirían gestos, movimientos y mímicas. En el siguiente plano encontramos la apariencia exterior del actor: aquí se puede hablar de maquillaje, peinados y trajes. Fuera del actor, como lo propone ella, plantea aspectos del espacio escénico (accesorios, iluminación y decorado) y efectos sonoros no articulados (música y sonido). Para el actor, Rubio (1990) marca un elemento esencial que es la pauta de tiempo audible, la cual propone de manera abierta como signos auditivos.

Como podemos observar, hay un gran avance con relación a qué se puede o no poner en las acotaciones y cómo caracterizarlas. Un parecido que podemos encontrar en la práctica musical sinfónica es la marca espacial en la que se organizan por acústica la orquesta sinfónica.⁷ Otra relación, son las marcas de tiempo, las cuales se representan con características metronómicas de *tempo* o el mismo carácter de los movimientos de las piezas a interpretar (*Allegro, Adagio, etc.*).

Desde otro punto, Griffero (2001) nos indica tener un cuidado muy grande con todas las implicaciones escénicas que en la acción teatral convergen. Para él, como para muchos, todo lo que pase en un acto de representación artística, sea o no sea tenido en cuenta, afectará definitivamente la narrativa y la estructura general de una pieza. En las características ya mencionadas, Griffero (2001) hace especial énfasis en la carga poética de la escena, la música y la luz y la posición espacial de los actores, todos elementos que no tienen texto, pero que convergen en la totalidad de la práctica teatral.

Lo anterior nos hace reflexionar en el plano musical debido a que, como el teatro, la práctica musical (en su mayoría de casos dentro de la música culta) se desarrolla en vivo. Todas estas acciones poéticas que nombra Griffero (2001) se pierden si no se tienen en cuenta. Al final, todo termina afectando el resultado final de una pieza, así su estructura y planteamiento musical sean impecables. Una de las acciones más importantes que ha tomado el teatro para comunicar estas inquietudes por parte del dramaturgo es la acotación misma. Por otra parte, la disciplina musical y especialmente la composición académica, han utilizado una herramienta mucho más escueta y poco detallada: las

notas de interpretación. Estos elementos son indispensables para el desarrollo del repertorio más contemporáneo, pero aun así se quedan cortos con relación a los avances obtenidos por el teatro, en cuanto estos dilemas de la representación escénica.

En relación con la estructura semiótica de la acotación, encontramos una cercanía con la forma en que, desde la música, se representan las partituras. De esta manera hay abstracción (de alguna manera más en música) con los parámetros estipulados y los elementos por decodificar (las notas musicales), dejando que la interpretación en la acotación y en la partitura sea muy fuerte.

Según Gutiérrez (1989), la acotación hace que el teatro se desligue de crear significantes para crear significados, confesando que en este plano se desligara de la semiótica literaria, ya que se encuentra en un lugar totalmente diferente desde el texto mismo que se constituye antes de la representación en escena. Es decir que, si no hubiera acotación y elementos que se salgan del diálogo en el texto dramático, no se podría diferenciar su semiótica con la literaria. Además, nos plantea un punto en donde el texto, antes de ser representado, ya es y se constituye como una forma de representación artística, debido a que de fondo se explica todo en su estructura dramática y deja al emisor en un lugar de comprensión general de lo que se va a representar, escena por escena, dándose si el texto está escrito de manera clara.

Dicha propuesta coloca a la obra en el siguiente plano, ya poniendo los significados y no los significantes que el emisor construyó con anterioridad en la lectura y que el receptor se lleva con los significados de toda la construcción de la pieza. Poniendo el ejemplo de Fabián Gutiérrez (1989), y planteando desde el lugar de comunicación que se ha logrado con la notación musical, es, de una manera muy general, casi imposible llegar solo con la lectura de la partitura a generar un significado o un significante antes de la puesta en práctica de lo que está escrito. Aparte, se deja de lado lo que él considera como el referente en la misma acción escénica en vivo, debido a que ese referente no está en la lectura sino en la acción física, en el caso de la música, y por lo mismo es variable.

Siguiendo el párrafo anterior, en la representación musical el valor de lo escénico con el significado, significante y referente se pierden y, en muchos sentidos, se pierde el ritual real de la música de concierto en vivo, llevando a tener experiencias de verdad desconectadas con el quehacer

7 Esto refiere a los planos en los que se sabe cómo se ubica una orquesta (cuerdas adelante, vientos atrás y percusión en el fondo).

práctico en la escena y solo preponderando el trabajo con el sonido, obviando que se está en un escenario.

Dentro de esta discusión, se observa una relación entre la acotación y las nuevas formas de notación musical, ya que, como lo definió Marina Buj Corral (2013 y 2014), es la necesidad creativa del compositor que lleva al mismo a tomar referentes de otras artes o de otras manifestaciones culturales. En relación con esto, el planteamiento escénico afecta directamente a todos los públicos, puesto que genera una idea colectiva de lo que es un concierto o lo que es ir a escuchar un músico en cualquier espacio. Con esto no se quiere decir que hay que generar espectáculos en donde la gente no vaya realmente a escuchar la música.

Con lo anterior, solo se quiere resaltar la herramienta de la acotación teatral como un nuevo elemento a incorporar en algunas manifestaciones de nueva partitura musical, logrando una relación más directa con la realidad escénica que se enfrenta si se quiere hacer música de concierto en vivo, dejando la responsabilidad de parte y parte (compositor e intérprete) como un trabajo serio que tiene en cuenta manifestaciones extramusicales que inciden en la recepción general de la pieza sonora. Además, se señala que los cuatro autores que hablan (González, Rubio, Grifféro y Gutiérrez) manejan maneras distintas de ver la acotación, enriqueciendo el cómo se quiere implementar esta forma de comunicarse con los intérpretes de las piezas, generando una característica histórica con Alfonso González, técnica con Pilar Rubio, poética y narrativa con Ramón Grifféro y filosófica y semiótica con Fabián Gutiérrez. De esta manera, hay una conversación, particularmente con especialistas en teoría del teatro y la literatura, con los que se divisa una manera que se utilizó en manifestaciones de dramaturgia antiguas y que se está implementando o releendo en este trabajo como manera de acercarse a una nueva forma de comunicarse con los emisores finales de una composición musical.

Relación de música y teatro en la escena

A lo largo de la historia, se denota una relación profunda entre la música y el teatro, convergiendo en la ópera como muestra general de las dos artes particulares (Barenboim y Chéreau, 2018). Un punto general (y que se tomará como partida), es el teatro español del renacimiento, en donde no se tenía claridad acerca de en dónde estaba implícita la música, salvo casos excepcionales en las cuales los cantos populares y litúrgicos eran divisados y ya musicalizados de

manera natural por los actores (Torrente, 2003). Esto aclara una instrumentalización de la música en el teatro que le sirve al hecho escénico y no van de la mano como se ve en las óperas desde el estreno de *Orfeo* de Claudio Monteverdi, considerada la primera ópera de la historia. En un instante cabe pensar si en algunas propuestas teatrales se relacionan de esta manera de tener la música, manejando un sentido similar con la disciplina escénica.

De muchas formas y sobre todo gracias a la llegada de la ópera y luego del teatro musical moderno, hay una gran relación entre estas dos artes. Uno de los principales autores desde la música fue Richard Wagner, quien trasladó muchos elementos de las dos artes para sus óperas, convirtiéndose en un exponente claro de interdisciplinariedad, o por lo menos así lo explica el director Patrice Chéreau (Barenboim y Chéreau, 2018), ya que no se puede describir todo el trabajo de Wagner desde el área musical, que en gran medida él sobrepasó, con los elementos que tenía a la misma disciplina. Esto señala una gran ruptura en la historia de la música y un gran aporte a lo que diferentes compositores tratarán en el siglo xx. Además, y parafraseando a Barenboim y Chéreau (2018), Wagner escribe perfectamente la partitura y el personaje, tanto en la partitura como en el guion, pero deja al director de escena y al director musical en la obligación de trabajar en conjunto para una construcción real de la obra de arte, ya que no bastan los conocimientos de las disciplinas, sino cómo convergen en la realidad y se desarrollan conversando entre sí y no alejadas como se plantean muchos otros compositores.

En los inicios del siglo xx, y con la llegada de óperas como *Pelleas y Melisande* del compositor francés Claude Debussy, dimensionamos un cambio desde la música con el hecho escénico, aclarando la importancia y los avances que dejaron piezas como *Tristán e Isolda* de Richard Wagner y los alcances en tecnología que ya empezaban a hacerse más frecuentes en el transcurso del pasado siglo. En este sentido nacen piezas icónicas y de estudio para la relación a estudiar (Barenboim y Chéreau, 2018; Martínez, 2008). *La Historia de un Soldado* (una de estas piezas relevantes), obra teatral con música para siete instrumentos (violín, clarinete, fagot, contrabajo, trompeta, trombón y percusión) del compositor ruso Igor Stravinsky, en donde encontramos una relación muy clara con el gesto corporal y el gesto musical. Aparte encontramos casos como el del compositor Arnold Schoenberg con su obra *Pierrot Lunare*, la cual trasciende la idea de estructura y forma en la concepción de la



pieza con relación al poema y a la libertad de exposición interpretativa de la pieza, ya que abre la posibilidad de que sea una actriz la que haga el papel que por lo general hace una cantante (Martínez, 2008).

Más adelante, encontramos la necesidad de los compositores de adaptar obras de teatro a ópera o teatro musical, o sencillamente de realizar trabajos en conjunto musicalizando obras de teatro; un caso como el de Molton Feldman con Samuel Beckett, aunque se ve con diferentes compositores directa o indirectamente, dejando clara la necesidad de encontrarse, como lo vimos en la partitura gráfica, con otras disciplinas para encontrar nuevas maneras de exposición (Martínez, 2008).

Por otro lado, y acercando lo escénico con el campo audiovisual, podemos ver obras como las del holandés Louis Andrissen y su ópera *Rosa, the death of a composer*, la cual montó con el cineasta Peter Greenaway, con quien realizó un trabajo amplio en la exposición de narrativa por medio de lo escenográfico y el desarrollo espacial y temporal, utilizando como elemento reflectivo para los proyectores y sábanas manchadas de sangre, como ejemplo de lo transgresor de la obra (Martínez, 2008). Antes de esta relación directa en la pieza de Andrissen el compositor austriaco Alban Berg, alumno de Arnold Schoenberg, generó una suerte de ópera fílmica en su obra *Lulú*, la cual no pudo terminar. Más allá de esto Berg se entrelaza muy bien con el teatro, siendo uno de los principales compositores que se relaciona con los trabajos de dramaturgos contemporáneos, exponiendo la labor del compositor en estos textos logrando, si se puede decir de alguna manera, un acercamiento con las nuevas formas de concepción formal, estructural, tónica, tímbrica y de organización de alturas musicales, traídas del atonalismo libre y del dodecafonismo (Martínez, 2008).

Uno de los exponentes del legado de Berg con las relaciones teatrales es el compositor italiano Luciano Berio, quien desarrolló un amplio catálogo de obras vocales, con acciones definidas a partir del hecho teatral, pero que además exploró en obras como la *Sequenza V*⁸ para trombón solo, una cualidad escénica muy importante y de la cual se ata mucho el planteamiento de mi trabajo. Gracias a esto, la obra tiene una puesta en escena clara y definida desde las ya mencionadas notas de interpretación, que en el caso de Berio son manejadas de manera magistral, dejando

el fino lugar de la determinación y la libertad interpretativa. Es de importancia resaltar que en esta pieza se dimensiona el avance histórico que se ha nombrado hasta el momento, porque se entrelaza directamente con el teatro, ya que no busca una relación por medio de la ópera, la musicalización de obras teatrales, teatro musical o acercamientos audiovisuales sino, por el contrario, ingresa el hecho escénico en la música de concierto dejando un ejemplo magistral desde la estructura, la comunicación de la partitura y la muestra escénica. En esta pieza hay una serie de anotaciones alrededor del transcurso en la partitura para que el intérprete haga acciones o diga cosas, muy ligadas con el concepto general de la pieza (Martínez, 2008).

Para finalizar, se podría decir que hay una relación con el teatro y la música alrededor de la historia de la música occidental, confluyendo puntos muy similares en la ópera y mostrando campos de exploración aún por continuar al momento en el que se escriben estas líneas. Alrededor de lo anterior encontramos particularmente una ruptura con las formas que nos dividen como disciplinas y con cada concierto que se da en vivo, se divisan similitudes y amplias estructuras de aprendizaje aun sin denotar. Esto genera amplia recepción en propuestas artísticas que evolucionen como evolucionaron en su tiempo las de Wagner o Berio. Un gran lugar común encontrado en estas piezas y en el transcurso de la discusión es la incidencia de los cambios tecnológicos que influyeron para el desarrollo de estas piezas, ya que es de vital importancia que estos se den para que los compositores y directores escénicos puedan exponer sus inquietudes creativas al nivel mencionado. Esto resulta ser de vital importancia para mi investigación porque me deja divisar una historia y una manera en que los compositores han abordado temas como el teatro y la representación escénica, hecho que ayuda a decantar lo estudiado en una pieza para voz masculina, compuesta por el autor de este texto, la cual utiliza estas herramientas anteriormente citadas.

PDJD II, para voz masculina (2019)

PDJD II es una composición para voz masculina, la cual puede ser interpretada por un cantante o por un actor. Esta obra fue compuesta en el año 2019 y está dedicada al cantante Cristian Gómez. La pieza es el resultado de un experimento con la acotación teatral, en la perspectiva de la composición musical. Desde el inicio de la obra se deja claro una escenografía, un vestuario y un maquillaje para el solista (Figura 2). De esta manera ya se introduce al

8 En esta pieza Berio realiza un homenaje a un clown llamado Grock (Adrien Wettach).

intérprete a otro espacio, poco transitado por el repertorio común. Siguiendo con lo anterior, el cantante o actor que se acerque a esta obra podrá ser “sugestionado” por elementos externos, los cuales ayudarán a generar una interpretación y una representación mucho más cercana a lo que el compositor se imagina.

ESCENOGRAFÍA

Debe haber dos mesas con una silla respectivamente para cada mesa. Una debe estar ubicada en el escenario y la otra abajo de este.

En una de las mesas debe haber un vaso medio lleno de algún trago. En la otra mesa debe haber una botella de cerveza. Cada mesa debe tener un mantel negro.

VESTUARIO

El intérprete debe estar vestido con zapatos, medias, pantalón y camisa totalmente negras.

MAQUILLAJE

La mitad del rostro debe estar exageradamente maquillada (de blanco para la piel, pestañina negra y los labios con labial negro). La otra mitad de la cara no debe de tener maquillaje.

Figura 2. *Escenografía, vestuario y maquillaje de la obra PDJD II.*

La decisión estructural de hacer la obra desde el texto se da por el estudio mismo que se desarrolló con las diferentes notaciones que se nombraron al inicio de este escrito. Con la notación textual se puede ser más preciso, además de resaltar el segundo punto importante y estructural de la pieza, la cual viene de la acotación teatral. Sin embargo, no se deja de lado una tradición musical que se arraiga en las partituras contemporáneas, las notas de interpretación (Figura 3), la cual sigue siendo textual y ayuda a situar al intérprete en los diferentes caminos que el compositor le expone. Esta pieza, al ser pensada desde un lugar azaroso e indeterminado, necesita de dichas notas ya que sin ellas no el intérprete no podría decodificar lo que está escrito en la obra.

NOTAS DE INTERPRETACIÓN

La pieza tiene 5 partes. Solo se determina un orden de lectura para la parte inicial y la final, con las tres restantes el intérprete puede variar su lectura.

La pieza obligatoriamente debe de ser interpretada de memoria.

La mayoría de las indicaciones que el intérprete debe desarrollar se dan dos o tres opciones, de las cuales se debe escoger una de cada grupo para la parte inicial y la final.

Las acciones de las tres partes intermedias se pueden intercalar entre ellas. Cada indicación se debe hacer completa.

El intérprete puede repetir cada acción, el número de veces que prefiera, siempre y cuando esta se la permita.

En las partes intermedias el intérprete puede variar las dinámicas así como efectos de crescendo y decrescendo. Además, puede variar el timbre por medio de vibrato o cambiar y mezclar la voz de pecho y cabeza. Las alturas son indeterminadas.

Para la ejecución de las partes intermedias se pueden realizar las frases de las acciones o muy lentas o lo más rápido que pueda, en el caso de los silencios estos se determinan cortos o muy largos. El intérprete puede repetir una palabra de la acción muchas veces haciéndola con la intención que venía el resto de la frase y después variando esta misma cantándola rápido o lento. Además cada instrucción, para las partes intermedias, se debe hacer en una respiración, a menos que se indique que se respire varias veces. Se puede superponer acciones de las partes intermedias si estas lo dejan hacer.

El tiempo de la pieza es indeterminado.

IDIOMA DEL TEXTO

El texto que el intérprete debe cantar, susurrar o decir está compuesto en tres idiomas: Francés, Alemán y Latín.

Figura 3. *Notas de interpretación e idioma del texto obra PDJD II.*

La obra se plantea como un juego constante de decisiones y acciones que debe ejecutar el intérprete. Siempre es llevado a la representación escénica, sin dejar de lado un sentido musical que estructura la obra en su totalidad. Desde el punto de vista formal, solo se quiso marcar el inicio y el final de la obra de una manera más precisa (Figura 4), aunque en el mismo texto se generen tres tipos de posible inicio. Con esto, el principio de la obra marcará lo que seguirá en las partes intermedias de la pieza (Figura 5).⁹

PARTE INICIAL

1. El intérprete inicia arrastrándose con hastío a una de las dos mesas. Mientras se arrastra se lamenta y musita palabras inentendibles.
2. El intérprete gatea, con náuseas, hasta una de las mesas. Mientras gatea exagera una sensación de vómito.
 1. Cuando llega a la mesa se para muy suavemente hasta que logra sentarse en la silla. Después de sentarse se toma de un solo trago la bebida que se encuentra en la mesa (Respirando fuerte y haciendo mucho ruido mientras bebe).
 2. Cuando llega a la mesa se para muy rápidamente y bota la silla fuertemente hacia el suelo. Después se queda respirando fuerte y derrama la bebida que se encuentra en la mesa sobre su cabeza.
 1. El intérprete inhala y exhala fuertemente, haciendo una transición de esta respiración agresiva a una pasiva y calmada.
 2. El intérprete llora fuerte y desconsoladamente mientras introduce y saca el vaso o la botella de su boca. La acción de introducir y sacar el vaso o botella debe realizarse hasta que decida parar esta indicación.

PARTE FINAL

1. El intérprete grita y llora desesperadamente mientras lleva su cabeza de un lado a otro en símbolo de negación. Después se calla y cae en el piso de manera agresiva quedando en posición fetal.
2. El intérprete mueve la cabeza de arriba hacia abajo en señal de afirmación mientras se recuesta en el piso. Cuando se encuentre recostado exhala de manera tranquila pero sonora.
3. El intérprete se recuesta en el piso boca arriba. En el piso ríe de una manera irónica hasta que tome la decisión de parar de reír. Cuando termina la acción anterior toma aire por la nariz y la boca muy fuertemente e inmediatamente exhala por la boca muy lentamente. Después se queda quieto en el suelo por lo menos seis segundos.

Figura 4. *Parte inicial y parte final de la obra PDJD II.*

PARTE INTERMEDIA

1. El intérprete canta en un registro medio y con los brazos completamente abiertos el siguiente texto: “verurteilt condemné quod”.
2. El intérprete tapa su boca con ambas manos y trata de decir “condamné sein liberi” como si estuviera preguntando.
3. El intérprete pone su cabeza contra la parte superior de la mesa boca abajo e inhala y exhala fuertemente.
 1. El intérprete le da una patada muy fuerte a la mesa mientras respira de manera calmada. Después de esto mira al público y levanta la mesa.
 2. El intérprete pone su boca contra el asiento de la silla y canta “verurteilt sein frei”, mientras canta pone y quita rápidamente la boca del asiento.
 3. El intérprete canta en el registro más agudo “ludicium mortis est”.
1. El intérprete tumba con la mano la silla mientras respira muy agitadamente. Después mira la silla y mientras va la levanta da la sensación de que quiere vomitar.
2. El intérprete se agacha y golpea la botella o vaso contra el suelo mientras dice “verurteilt sein mourir”.
3. El intérprete canta en medio de una risa incontenible “condamné à vivre” mientras lleva su cabeza de un lado a otro (muy rápida y bruscamente).

Figura 5. *Una de las partes intermedias de la obra pdjd ii.*

9 En este texto solo se anexa una de las partes intermedias que tiene la obra.

Este experimento, que dio como la obra PDJD II, es el resultado de una metodología desde la composición, la cual toma herramientas de otras disciplinas artísticas y las aplica en un contexto musical. Con esto se espera abrir posibilidades de investigación desde lo inter y, en un futuro, desde lo transdisciplinar. La obra muestra una posición desde lo escritural, que conocemos en música como notación, lo cual genera un nuevo universo para la comunicación compositor/intérprete. Solo más experimentos de este tipo, utilizando la composición como método, podrá arrojar otras formas de hacer desde nuestros oficios.

Conclusiones

Como se expuso, la relación de la música con otras artes es un fenómeno que se presenta cuando algunos músicos quieren expandir su manera de comunicar las nuevas formas de representación y de estructura que las formas clásicas ya establecidas le impiden.¹⁰ Vemos casos como la partitura de *Espacial* (Figura 1) del compositor colombiano Jesús Pinzón, que muestra un acercamiento al arte plástico como generador de herramientas para una comunicación distinta con el intérprete.

A manera de conclusión quiero entender estos hechos históricos y dialogar con ellos, con las ansias de estructurar puentes que nos lleven a trabajos interdisciplinarios en un futuro. En respuesta a esto se expone la obra PDJD II, la cual se muestra como el resultado de la investigación. Con la pieza se aplica lo estudiado, desde los cambios de partitura que llevan a la partitura textual, la cual abre una puerta a la escucha de otras formas de entender la comunicación del compositor al intérprete.

Referencias

Acosta, R. (2007). Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta. *Arte 2 de la Gran Enciclopedia de Colombia*, 7, 3-48. https://www.academia.edu/download/35017879/Musica_academica_contemporanea_en_Colombia_desde_el_final_de_los_ochenta.pdf

Barenboim, D., y Chéreau, P. (2018). *Diálogos sobre música y teatro: Tristán e Isolda*. Acantilado. <https://clasica2.com/recursos/archivos/Tristan.pdf>

Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación*

Musical, 5(1), 129-138. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.12967/RIEM-2017-5-p129-138>

- Brindle, R. S., y Artal, A. (1996). La nueva música: el movimiento avant-garde a partir de 1945. *La nueva música: el movimiento avant-garde a partir de 1945* (pp. 222-222). <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-1197761>
- Cage, J. (1991). El futuro de la música. *Nombres*, (1). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/download/966/897>
- Corral, M. B. (2013). Grafismos en la música: origen y desarrollo de las partituras gráficas. *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical*, (24), 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6521522>
- Corral, M. B. (2014). Partituras gráficas circulares: entre tiempo y espacio. *BRAC-Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(3) (2014), 277-300. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/158591>
- Fugellie Videla, D. (2012). La música gráfica de León Schidlowsky: Deutschland, ein Wintermärchen (1979). como partitura multimedial. *Revista musical chilena*, 66(218), 7-37. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902012000200001yscript=sci_arttext
- González, A. (1995). Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (II CINDAC)*. Nápoles: Società intercontinentale Gallo (pp. 155-169). https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_ii/cg_ii_14.pdf
- Griffero, R., y Fumey, R. (2001). Poética: la dramaturgia del espacio. *Apuntes de Teatro* (pp. 75-82). <https://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/download/59115/47927>
- Gutiérrez Flórez, F. (1989). Aspectos del análisis semiótico teatral. *Castilla: Estudios de literatura*, (14), 75-92. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/15398/Castilla-1989-14-AspectosDelAnalisisSemioticoTeatral.pdf?sequence=1>
- Martínez, J. L. (2008). Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea. *Tópicos del Seminario*, (19), 101-129. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-12002008000100004yscript=sci_arttext
- Torrente, Á. (2003). La música en el teatro medieval y renacentista. En J. Huerta (Ed.), *Historia del teatro español* (pp. 269-302). Vol. 1. Gredos. https://www.academia.edu/12446767/La_m%C3%basica_en_el_teatro_medieval_y_renacentista

¹⁰ Las diferencias no solo radican en lo formal, con relación a las otras partituras. Hay también una gran diferencia en lo estructural, lo tímbrico, lo tónico y lo determinado e indeterminado.