

Cartografías del Espacio sonoro. La partitura como mapa

Carlos Cerrada Cuesta

Mi música favorita es la música que todavía no he escuchado. No escucho la música que compongo. Compongo para escuchar la música que todavía no he escuchado.

John Cage

Para aquellos que no tienen los conocimientos necesarios para leer música, la visión de una partitura constituye una experiencia que podríamos denominar jeroglífica. Para el no docto la partitura entraña la inmersión en un lenguaje desconocido, como cuando se encuentra frente a un texto en una lengua cuyo alfabeto desconoce. Puede incluso que se refiera ella, como ya hiciera el señor Corchea¹, como un cuadro.

No voy a hablar de cómo la partitura se relaciona con la pintura, aunque a simple vista podría parecer la relación más evidente. Voy, en cambio, a intentar trazar el parentesco que existe entre la partitura y otros dos tipos de escritura.

Por una parte, está hermanada con los textos del lenguaje escrito, sobre todo con los teatrales, y es que ambas representan un discurso que se tiene que desarrollar en el tiempo. Si bien estamos muy acostumbrados a leer teatro, no obstante sabemos que el teatro no está para ser leído, sino para ser visto. Eso requiere, por cierto, que otras personas, a saber, los intérpretes, traduzcan el texto del estado seminal del papel al estado desarrollado de la representación. Es claro que en la música ocurre lo mismo, solo que en lugar de haber actores o directores de escena, los instrumentistas, cantantes, directores u otro tipo de personas² los encargados de la traducción del texto musical, y de volcarlo al curso temporal para que el auditor pueda apreciarlo.

Pero por otro lado, la partitura está emparentada con los mapas. Los mapas representan un espacio físico: los mapas más comunes se dibujan en un plano (un papel, por ejemplo) y son la imagen

¹ Debussy [1993]

² No descarto que hoy en día existen otros medios no humanos que reproducen la música, como pueden ser aparatos de sonido, ordenadores... Tampoco el teatro está exento de este tipo de medios, ya sean sonoros (como una voz en *off* pregrabada) o incluso visuales (la aparición en escena de una imagen enviada por un proyector). No obstante todos ellos, al menos hasta la fecha, están controlados por el hombre.

de un territorio tridimensional. Una de sus características es que hacen una imagen de menor tamaño que el original, dado lo cual existe una relación entre representación y espacio físico, la escala. Para realizar un mapa se realizan mediciones del objeto a representar para luego plasmarlo en el plano.

La partitura comparte características con el mapa, y donde marca las diferencias es frecuentemente en el aspecto que le une a los textos teatrales, es decir, en la temporalidad. En primer lugar, la partitura tiene un carácter embrionario, seminal. Más que representar, es un proyecto. En este sentido se asemeja más al plano de obras de una ciudad completamente por construir que al plano de una ciudad que visitar. Tiene la emoción de lo efímero, una vez que se construye desaparece en su misma visión, como si pudiéramos crear un espacio como una ciudad, y que en su misma instantánea visión se fuera destruyendo, quedando en nosotros tan sólo la memoria de lo visto. El intérprete como Demiurgo de una partitura eidética nos recuerda que cada construcción será imperfecta y distinta del resto además de efímera. Así pues, la partitura es un mapa de una realidad efímera que está por hacer.

En segundo lugar, tenemos que hablar de esa realidad que esconde la partitura. Es evidente que no trata el espacio físico, como hace el mapa, pero sí que trata otro tipo de entidad que podemos llamar el espacio sonoro. Está constituido por el conjunto de elementos que se encuentran a disposición de un oyente. Estos suelen ser varios, y se pueden caracterizar por su amplitud (que mediríamos en decibelios), que yo llamaré volumen y se suelen determinar por expresiones del italiano como *forte* o *piano*; por su frecuencia (medida en hercios), que yo llamaré altura o tono y que se nomina con las notas de la escala musical; y por otras características como el timbre o color (difícilmente definible); y la ubicación de la fuente sonora y la duración, que si bien no son características propias del sonido, son importantes para la identificación de un elemento dentro del espacio. Pero la representación de todos estos elementos en el modo en que la realiza el físico no es una partitura. De hecho, hay partituras desde muchos antes de que se pudiese representar el espectro sonoro para acercarnos al concepto de timbre, o de que el volumen se midiera en hercios, por citar sólo dos ejemplos. Así que la partitura no habla del espacio sonoro como lo hace un investigador científico, sino de manera distinta. Son más bien una serie de instrucciones, como un mapa del tesoro cuyo tesoro fuera el viaje mismo que necesita la búsqueda.

La expresión de estas características es particular, necesariamente unida con la temporalidad, mientras que en un mapa está atado a la representación del espacio. La relación entre realidad y representación, que en el mapa es la escala, que es una razón de medidas de longitud, en la partitura podría ser la indicación de tiempo. Ésta puede ser más o menos precisa, determinarse con una o varias palabras como *Andante* o *Allegro con moto*, o de manera numérica, igualando una de las unidades de medida de la partitura (una negra, una corchea...) con un número que se refiere a la cantidad de veces que debe aparecer por minuto. Esta última manera parece más precisa, y aunque no tiene por qué serlo, ha devenido en una posibilidad de control del compositor en el resultado final. La costumbre de determinar el tiempo metronómico de una partitura, que surge en la época de Beethoven aproximadamente, llega al siglo XX y se convierte en una obsesión en ciertas obras.

Otro elemento que aparece en la partitura relacionado con la medida del tiempo es la duración de las notas. Una de las aportaciones más interesantes al respecto es la colocación de notas que no tienen una medida determinada, y que pueden ser interpretadas *ad libitum*, y que podemos presuponer que se da en la escritura de algún compositor contemporáneo, lo cual es sin duda cierto, y además en muchos. Pero lo interesante es que este efecto existe también en la música Barroca, como en *Preludes non mesurées* de autores como D'Anglebet o Louis Couperin. Por otra parte, una técnica muy utilizada en el siglo XX es la escritura de la duración de las notas no con notación tradicional (a saber: blancas, negras, etc.) sino con la medida en segundos explícitamente determinada.

Por citar un último parámetro controlable compositivamente que se relaciona con el tiempo, podemos hablar de la espacialización las fuentes sonoras. Los intérpretes se ubican en distintos sitios, con lo cual el sonido llega de varios sitios a la vez. Aunque nos venga a la cabeza *La pregunta sin respuesta* de Charles Ives (en la que una trompeta solista se coloca detrás del público) y otras obras contemporáneas, esta técnica ya era usada en la antigüedad, por ejemplo con la policoralidad renacentista y del barroco veneciano. Y digo que este elemento se relaciona con la temporalidad porque estas técnicas suelen estar relacionadas con el espacio específico en el que se toca. La colocación de los coros en la catedral de San Marcos estaba determinada por la resonancia que tiene ese espacio, con una reverberación propia de allí. La utilización de las distintas ubicaciones de los intérpretes

por parte de los compositores está relacionada con cómo se desarrolla el sonido en la sala que lo acoge.

Se puede comentar algunas otras características comunes entre mapas y partituras. Una de ellas es que ambos tienen una leyenda. Si bien en la partitura estándar³ parece que no tiene, existe de manera tácita en los manuales de lenguaje musical de la época. Es más evidente la existencia de leyenda cuando contemplamos partituras del siglo XX que sí que tienen una serie de instrucciones que traducen símbolos por sonidos o por tipos de realizaciones técnicas. Éste comportamiento ha sido muy habitual en ciertos compositores del siglo XX, no llegando a normalizar los signos de nuevo cuño, y suponiendo una densa fuente de información a los intérpretes. Una vez comprendemos esto, se hace claro que el resto de partituras deberían tener también una leyenda, pero no lo tienen porque los símbolos que usan están históricamente aceptados y determinados y se hace innecesaria. Y por citar sólo una última, es que ambos son una guía. El mapa nos orienta acerca de lugares en el espacio, la partitura de sonidos en el tiempo. Su función común es orientar al lector en su respectivo espacio.

Las características propias de los mapas y de las partituras son, como vemos, distintas. Sin embargo, su finalidad no es tan diferente. Tan sólo tienen que amoldar sus parámetros a la realidad del espacio que representan. Con lo expuesto quiero mostrar que la partitura, como representación musical, requiere la existencia de un determinado espacio sonoro, al igual que un mapa necesita de un espacio físico.

El espacio sonoro ha ido variando a lo largo del tiempo. Por todos es sabido que en la música que denominamos contemporánea la partitura ha efectuado cambios muy significativos respecto a la partitura estándar que hemos heredado de los siglos XVIII y XIX, pero esos cambios no contienen una mera intención rupturista. La partitura ha evolucionado desde que nació: no es lo mismo la escritura de la música del canto gregoriano que la de una sinfonía clásica, y aunque no haya cambiado tan rápidamente como lo ha hecho en el siglo XX, en todas las épocas los cambios son indicativos. La historia de la escritura musical evoluciona porque el contenido musical también evoluciona.

A lo largo de la historia de la música han existido muy distintos tipos de partituras, relacionados, claro está con escuelas de composición o compositores individuales que tienen carac-

³ Denomino partitura estándar aquella cuyo ejemplo más evidente sería cualquiera de las editadas en el siglo XIX, aunque ejemplos como ellas se encuentran también anterior y posteriormente. Digamos que cualquier sonata o sinfonía de Brahms o Beethoven es una partitura estándar.

terísticas propias. Dejando aparte tiempos anteriores, podemos ver que una de las corrientes que vertebran la música del siglo XX pasa por querer escribir una gran cantidad de información en la partitura. El arquitecto no quiere muchas aportaciones de los artesanos constructores, y determina todos los espacios que puede y necesita, sin importarle que antes fueran anteriormente considerados de la incumbencia del intérprete. Pero no existe sólo esta corriente, también otra dirección se aproxima a que se entregue una cantidad de opciones al intérprete que no se veía desde la época Barroca (en la que la improvisación era una herramienta muy corriente), o incluso mayor. Dos corrientes divergentes y coetáneas, que trazan mapas opuestos: o llenos de órdenes o con meras sugerencias. Dos corrientes que no excluyen la existencia de otras posibilidades intermedias. Se encuentran ejemplos de todo tipo de grado entre los dos límites, incluso podríamos decir que el extremo absoluto del control de la notación musical viene cuando se introduce la música electroacústica, y ya no son personas las que reproducen los sonidos, sino máquinas que no están sujetas a error ni variabilidad, y que hacen ni más ni menos que lo que se les indica. El extremo contrario no existiría, pues pasaría por transmitir la responsabilidad compositiva completamente al intérprete, y habría necesariamente un transvase de roles, que convertirían al intérprete en compositor.

Tanto a las corrientes que determinan todos los parámetros posibles, como pueden ser las relacionadas con el serialismo integral; como a las que otorgan mucha libertad al intérprete, como algunos tipos de música aleatoria; ambas conllevan la creación de un espacio sonoro. Aunque seguramente es correcto pensar que hay muchos espacios posibles: si cambios tan puramente técnicos como la sucesiva ampliación del teclado (la extensión del teclado que utilizaban para sus composiciones Bach, Mozart, Beethoven o Chopin es distinto, según avanza la historia va creciendo hasta estancarse en las 88 teclas actuales del piano de concierto) suponen la utilización de notas nuevas, que trazan nuevas fronteras y nuevos territorios; y éste es solamente un ejemplo nimio de evolución musical, ni que decir que otros tipos de cambios alterarán el espacio en muy distintas medidas, como el empleo específico de instrumentos, técnicas compositivas, etc. Prácticamente, cualquier obra realmente original crea un espacio nuevo. Una nueva construcción que admirar en su proceso de génesis y destrucción, una nueva obra de arte efímera, el arte del sonido en el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-CAGE, J. (1999), “Una declaración autobiográfica”, en *Escritos al oído*, Ed. del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia

-DEBUSSY, C. (1993), *El Sr. Corchea y otros escritos*, Ed. Alianza Música, Madrid