

# Sobre notación musical \* Entrevista con Juan María Solare

por **Carolina María Peltzer Meschini** y **Leticia Zucherino**

(La Plata, Argentina)

1) **Presentación.** Breve reseña de su historia musical. Caminos por los cuales haya transcurrido su educación ya sea formal o informal. A través de la página de Internet [www.ciweb.com.ar/Solare/](http://www.ciweb.com.ar/Solare/) hemos obtenido su currículum. De no estar actualizado, le solicitamos nos informe sobre las novedades y en qué se desempeña actualmente.

**JMS:** Compositor y pianista argentino, vivo en Alemania, donde trabajo en la Universidad de Bremen (enseño tango y nuevo teatro musical). Educación formal en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires, en la Musikhochschule de Colonia (profesores **Johannes Fritsch**, **Mauricio Kagel**, **Clarence Barlow**, **Hans Ulrich Humpert**) y en la de Stuttgart (**Helmut Lachenmann**). Formación informal: contacto con gente del mundo musical con más experiencia que yo (decenas de nombres, acaso cientos). Ver mi artículo "*Mis maestros de composición*"<sup>(1)</sup>. Adjunto mi currículum más actualizado que en ciweb<sup>(2)</sup>

2) ¿Dentro de qué género incluiría a sus composiciones? ¿Ha experimentado con otros géneros?

**JMS:** Desde el punto de vista estético, dos géneros: "*contemporánea experimental*" y "*tango*". A veces -en ciertas obras mías- hay superposiciones. Desde el punto de vista de la instrumentación: géneros de cámara, sinfónico, coral, canto solista y electroacústica. Desde el punto de vista hedonista: compongo aquellas obras que quiero oír o tocar.

3a) ¿Cómo ha sido su aprendizaje de la notación musical?

**JMS:** Mi primer contacto con la notación musical fue cuando tomaba clases de piano con **Alicia Belleville**, que me enseñó ambas claves -sol y fa- al mismo tiempo (lo cual me simplificó la vida). En ese momento (6 años) no escribí, sino que leí. Luego, supongo, debo haber escrito cosas (como dictados) en clases de solfeo. Comencé a escribir música mía recién a los diez años, escritas por sabio consejo de **Horacio López de la Rosa**. Conservo esas primeras obritas (ahora las llamo "*Opus Cero*").<sup>(3)</sup>

3b) ¿Cuál fue el método seguido [para su aprendizaje de la notación musical] si es que lo hubo?

**JMS:** Creo que el método tiene un nombre, sí, pero no sabría decir cuál. Habría que preguntarle a **Alicia Belleville** cuál fue el método que usó para enseñarme notación musical (a mí y a otros, imagino). Si mal no recuerdo, la idea de enseñar ambas manos al mismo tiempo no es habitual, lamentablemente, así que no será difícil averiguar este nombre.

---

<sup>1</sup> Online en <http://www.tango.uni-bremen.de/cursolare/Solare-Maestros.pdf>

<sup>2</sup> Por supuesto, como en todo profesional en actividad -y en mi caso actividad frenética- cualquier *currículum* y cualquier biografía quedan relativamente desactualizados en pocos años, incluso en meses. Desde esta entrevista han pasado ya cuatro años.

<sup>3</sup> Para curiosidad del musicólogo o del historiador, la partitura está aquí:  
[http://www.juanmariasolare.com/partiturasjms/Opus\\_Cero/Solare-Opus\\_Cero.pdf](http://www.juanmariasolare.com/partiturasjms/Opus_Cero/Solare-Opus_Cero.pdf)

Lo que omití decir es que hacia estas mismas fechas yo estudiaba en el *Collegium Musicum* [de Buenos Aires]. Será sencillo saber qué métodos aplicaban allá. Esto ocurría hacia 1971-73.

3b2) Aquí hacíamos alusión a lo que investigamos para nuestro trabajo; esto es: métodos de enseñanza musical (no en niveles superiores) como los de **Dalcroze**, **Willems**, y el que fue ampliamente difundido y apoyado por las editoriales como es el de **Orff**, y que con desagrado hemos observado que se sigue implementando en la actualidad vaciado de todo contenido y sin el más mínimo cuestionamiento de su eficacia. Esto lo podrá contestar en el caso de que recuerde cómo fue su formación musical en el período de escolarización. Al respecto y para orientarlo, existen algunas experiencias que se repiten a menudo y son el recuerdo de muchas personas de las típicas clases de música en donde la docente tocaba en el piano una canción y sólo había que cantarla (y así eternamente) o del sufrimiento por cierto, de aquellas clases de solfeo que han contribuido a formar en varias generaciones un concepto de música muy errado.

**JMS:** Mencionan ustedes "*las típicas clases de música en donde la docente tocaba en el piano una canción y sólo había que cantarla (y así eternamente).*" Creo que el problema fundamental de la educación musical es que los docentes de música son docentes, no músicos. No están acostumbrados a hacer música. Mi reciente experiencia en el *Departamento de Educación Musical y Corporal* de la *Universidad Complutense de Madrid*, donde enseñé cuatro meses, confirma esta impresión, apenas sin excepciones. Por eso los educadores musicales suelen ser mirados con una sonrisita comprensiva por los músicos prácticos e incluso por los musicólogos. No es un fenómeno local, se extiende geográficamente más de lo deseable. Me han dicho que en áreas o culturas anglosajonas la cosa es ligeramente distinta, aunque lo dudo sinceramente. Lo que veo a mi alrededor es que el docente de música se olvida de hacer música y comienza a hacer metodología. No tengo nada en contra de la Metodología, pero la concibo como cristalización de una práctica personal *propia*, no ajena. Aplicar un método ajeno de manera irreflexiva posiblemente conduzca a resultados anodinos (por decirlo de manera suave).

Recuerdo, en este sentido, una de mis prácticas pedagógicas en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Me acerqué a la práctica con una melodía que yo mismo había hecho, un *canon pentafónico* (te lo envió también como PDF-attachment)<sup>4</sup> y dí la clase en base a este canon. Después de la práctica, la profesora que supervisaba (**Alicia Veltri**, gran persona y estupenda docente) me dijo que le sorprendió que pudiera dar toda una clase, y bastante variada, sólo en base a una melodía de cuatro compases. Creo que los recursos más básicos del compositor, puestos en el aula, pueden ser una orientación pedagógica. Con "los recursos más básicos del compositor" me refiero a "sacar aceite de un ladrillo", es decir, encontrar en este canon de cuatro compases tanto material como para llenar 45 minutos de clase sin aburrir a nadie.

Una idea general sobre los métodos pedagógicos ajenos aplicados así, irreflexivamente, queda reflejada en un cuentito que circula por ahí en internet (el del corcho, ¿lo conocen? Hay una variante en <http://bloghotpoint.blogspot.com/2008/03/pedagoga-creativa.html>)

3c) ¿Fue éste el primer contacto con la escritura?

**JMS:** Algo antes había aprendido a escribir palabras y números. Pero si la pregunta se refiere a la escritura musical, pues sí: el aprendizaje de la notación musical fue mi primer contacto activo con la escritura musical. Antes, me imagino, habría visto partituras pero como un jeroglífico, o como decía **Sarmiento**: como un ejército de negros saltando un alambrado.

<sup>4</sup> [http://www.juanmariasolare.com/partiturasjms/Album\\_facil/Solare-Canon\\_pentafonico.pdf](http://www.juanmariasolare.com/partiturasjms/Album_facil/Solare-Canon_pentafonico.pdf)

Efectivamente nos referíamos a la notación musical. Esta pregunta surge a raíz de conocer que hay muchos tipos de acercamiento, por ejemplo la que promueve el tipo de enseñanza del instrumento desde la audición, y juego, sin contacto con partituras. Otras que promueven la invención espontánea de “garabatos” según la apreciación de la música. Muchas otras son justamente lo contrario, en donde se enseñan los “rudimentos” de la música y todo lo necesario para la lectura y escritura mucho antes de saber mover los dedos.

**JMS:** No se ha preguntado pero me parece relevante decirlo: uno de mis primeros contactos importantes con la notación contemporánea fue un catálogo de signos musicales actuales recopilado por **Ana María Locatelli de Pérgamo**<sup>(5)</sup>. Visto retrospectivamente, desde la perspectiva del compositor más experimentado, este libro presenta aspectos perfectibles, pero en su momento fue una buena introducción a las notaciones no tradicionales. Al menos representó un ventana a "hay algo más, y puede encontrarse en estas obras".

Algo tampoco mencionado pero que considero de enorme importancia para la notación musical es la influencia del software de edición de partituras. Estos programas, en cierta medida, tienden a generar standards de notación. Si no incluyen determinados signos, la tentación de evitarlos es muy grande, sobre todo para compositores que (como en América Latina) dependen del PDF para la difusión de su obra en el extranjero. No estoy generando juicios de valor, sólo destacando que una reflexión sobre el estado de la notación musical no puede ignorar el hecho de que existe este software y que es usado.

4) Desde nuestra perspectiva:

- a) La notación musical es un parámetro más, consecuencia de cambios estéticos.
- b) La notación convencional ha creado un falso concepto: creer que eso era la música.
- c) En la actualidad se reconoce que cada obra, de acuerdo a múltiples factores, requiere de una simbología específica. Sin embargo la educación no han contemplado este avance en materia de nuevas propuestas notacionales.

Desde su profesión:

- ¿Cuál es la reflexión que le merecen estas ideas sobre la problemática de la notación musical?

**JMS:** No veo la notación como un parámetro, sino como una manera de transmitir el pensamiento musical. Pero no es la única manera, y actualmente se puede lograr lo mismo con otros medios, como la grabación de audio o el video. Tampoco hay que descartar el poder de la tradición oral, presente y activo en culturas "no occidentales", o bien en géneros más populares de las tradiciones occidentales (así en plural) como el jazz o el tango. Pero incluso en géneros clásicos como la ópera (muy concretamente) hay cosas que están escritas pero que se hacen de otra manera por tradición oral. En síntesis, no hay que endiosar la notación. Pero si se la usa, debe ser lo más precisa posible, porque la falta de claridad es mortal. Sintetizo: la función principal de la notación musical es transmitir el pensamiento sonoro, y su mayor virtud es la claridad.

Ciertamente, la notación es una manera de transmitir el pensamiento musical y respecto de endiosar a la notación, eso lo sufro bastante en mi formación pianística. Por otro lado creo

---

<sup>5</sup> Locatelli de Pergamo, Ana María (1973): *La Notación de la Música Contemporánea*. Buenos Aires. Ricordi Americana.

que la grabación de audio y el video sí son una manera de transmisión pero no creo que (a partir de su utilización) tengan los mismos objetivos. A la hora de pretender la reproducción (o re-creación) de una obra, la lectura es, necesariamente, a partir de la partitura impresa. El video y el audio si sirven, creo yo, para aprender, pero sólo son herramientas que puedo tener para comparar o evaluar distintas interpretaciones. (A menos que sea como algunos músicos que se sabe, bastaba que escuchen una sola vez cualquier obra para reproducirla luego).

**JMS:** Dicen que "A la hora de pretender la reproducción (o re-creación) de una obra, la lectura es, necesariamente, a partir de la partitura impresa." Es que el concepto de "qué es obra" cambia según el método de transmisión sea oral (aunque sea con grabaciones) o escrito. Esto es lo que quería poner sobre el tapete. Una sonata de **Beethoven** no fue concebida para ser transmitida oralmente (al menos no lo básico), llevaría mucho tiempo inútilmente. Pero otras obras sí. No vayamos a las músicas étnicas, sino a la contemporánea. Obras de tipo *fluxus*, como "Aus den sieben Tagen" de **Stockhausen**. Son indicaciones verbales que funcionan mejor oralmente que visualmente. No hay "notas" que leer. Este es un ejemplo extremo, pero *why not* ser extremo para poner ejemplos.

A las tradiciones no occidentales no las consideramos en este caso, porque hemos delimitado un campo de estudio y sinceramente en este momento no tengo el conocimiento suficiente. La bibliografía que hay al respecto (mejor dicho, la que tenemos a nuestro alcance) no es suficientes como para tener una noción acabada de culturas (y su música) tan alejadas (a pesar de las ideas contemporáneas de un mundo globalizado y comunicado).

Usted es el entendido en temas de tango, por eso le pregunto ¿No ha habido un vuelco importante en cuando a avances y progresos (que no se entienda como mejoras, eso es otro tema) en el devenir de la historia del tango, al comenzar a escribirse y publicar las distintas obras?

**JMS:** Mencionas el tango y la publicación de sus partituras, concretamente sí ha habido un cambio radical (un vuelco) a partir de la notación del tango. Los primeros tangos anotados y publicados datan de 1898 (*Don Juan*, de **Ernesto Ponzio**)<sup>(6)</sup>. Esto favoreció muchísimo la *difusión* del tango. Pero hay muchos "sin embargos". Por ejemplo: la era del tango coincide casi totalmente con la era de las grabaciones. Cuando **Villoldo** viajó a París en 1907 fue para grabar. Y son grabaciones que aún existen y que los tangueros oyen. Esto por un lado. Por el otro, y esto hago mucho con mis estudiantes de tango, porque es el mejor método (personal) de dar a comprender la variedad latente en UN único tango; el método es escuchar cinco versiones del mismo tango y comparar con la partitura editada. En general no tiene nada que ver: la partitura es como la reducción pianística de una ópera. Tomá dos tangos: *La Cachila* de **Arolas**, de 1920, y la *Milonga del Angel* de **Piazzolla**, hacia 1970 creo. Compará la partitura de piano y la versión del quinteto de **Piazzolla** o la de **Pugliese** (de *La Cachila*). Es un abismo. Es decir: no es ya que la notación no "puede" transmitir determinadas microvariantes de tempo o dinámica, sino que no "quiere" hacerlo.

En fin, la notación del tango es tema de un artículo que vengo escribiendo, porque se pone en tela de juicio un montón de cosas, desde el concepto mismo de "qué es obra musical" hasta muchos de los temas que tocan ustedes en esta investigación sobre notación.<sup>(7)</sup>

<sup>6</sup> En realidad hay ejemplos aislados bastante anteriores, de la década de 1860 (agregado de JMS de 2012).

<sup>7</sup> Solare, Juan María (2008): *Notación: fetichismo e iconoclasia (necesidad y relatividad de la partitura)*, publicado por primera vez en la revista digital *L'Orfeo* (Mexico) en octubre 2008.

Luego, cuando escriben que (4b) "*la notación convencional ha creado un falso concepto: creer que eso era la música*". No estoy de acuerdo. El falso concepto proviene de no conocer los límites de esta notación y transgredirlos. Pedir a la notación más de lo que puede dar. Identificar la música, un fenómeno sonoro, con la partitura, un fenómeno visual, es un error de la docencia, no de la notación. Ese error comienza al decir "escriban una quinta justa", en lugar de "oigan, canten o toquen una quinta justa". Y el error, o desvío, es de naturaleza cinestésica: confundir el oído con la vista. La palabra escrita y la palabra hablada es también distinta (hay muchas maneras de decir "buenos días", como bien sabe la gente de teatro), pero aún más difícil de diferenciar. Seguramente la falsa asociación de partitura y música proviene de esta similitud entre palabra escrita y palabra proferida.

Comparto enteramente su opinión respecto de esto y es interesante la asociación que plantea con la palabra escrita y hablada. Vuelvo a leer ese enunciado y me doy cuenta de lo que dice.

Nuestro trabajo surgió, entre otras cosas, por creer realmente que la partitura NO es música, pero sin embargo esta ampliamente difundido lo contrario. Y precisamente, al usted identificar en la educación el origen del error conceptual, es que se le atribuye a ésta, un rol importante. No por nada está habiendo un movimiento de planteos desde hace años (por lo menos en el ámbito universitario), para lograr una nueva resignificación de la enseñanza musical (ahora sí, en todos los niveles de enseñanza).

**JMS:** Acerca del punto (4c): "*En la actualidad se reconoce que cada obra, de acuerdo a múltiples factores, requiere de una simbología específica. Sin embargo la educación no ha contemplado este avance en materia de nuevas propuestas notacionales.*" Respondo: No toda obra nueva requiere de una simbología específica. Si esto fuera siempre así, cambiaría el código de una obra a otra, lo cual haría el aprendizaje muy largo: primero habría que aprender un código y luego la obra; y el código aprendido no serviría para otra obra. No sería muy práctico, honestamente. Creo, sí, que el código (la simbología) debe ajustarse a la estética de la obra en cuestión, pero creo también que la notación debe buscar estandarizarse todo lo posible, para que no se convierta en un fin en sí mismo (sino que transmita el pensamiento sonoro).

En este punto me pregunto: a partir del siglo XX y en algunas vanguardias (no en el serialismo integral pero si tal vez en el azar), ¿no ocurre primero la creación del "dibujo" y luego una interpretación de sus posibilidades sonoras? Pienso por ejemplo en **Cage** y su obra del papel manchado con la aureola de una taza de café, o incluso siempre me pregunté esto con respecto a su serie de "Variations". El convertirse la partitura en lo que usted llama un objeto artístico en sí, ¿no se está diciendo que es un objeto que se diferencia, además de por ser tangible, por su fin?

**JMS:** Al respecto de que "*¿no ocurre primero la creación del "dibujo" y luego una interpretación de sus posibilidades sonoras?*": Bueno, claro que sí, y por eso se las suele llamar partituras gráficas. ¿Dónde está el problema? ¿Que no parte del sonido? Da igual el mecanismo, el "truco" compositivo que se use. Además el concepto de *grados de indeterminación* es importante. Para **John Cage** y para otros es muy importante que una misma obra admita multiplicidad de versiones. Ojo, si te referís a las "*Variations*" que **Cage** hizo hacia 1980 en adelante, son realmente dibujos, artes plásticas, no pretenden ser partituras. Jamás lo pretendieron. Es una larga historia, no sé si viene al caso detallarla. De cualquier manera: la

faceta de **Cage** como artista plástico no debe dejarse de lado al meterse con él, sobre todo en sus últimas dos décadas (digamos desde la muerte de **Duchamp** en 1968).

Respecto al comentario "*El convertirse la partitura en lo que usted llama un objeto artístico en sí, ¿no se está diciendo que es un objeto que se diferencia, además de por ser tangible, por su fin?*": No entiendo la pregunta para nada. Qué es eso de ser tangible y del fin? Decímelo en fácil. Un partitura siempre es tangible, aunque no sea un objeto artístico en sí. Y lo del fin... claro, si la finalidad de una partitura de **Brahms** es transmitir instrucciones a los ejecutantes, y la de **Cage** es inspirarlos para que saquen lo mejor de sí mismos, claro que la finalidad es distinta. Pero para esto no hace falta que sea una partitura gráfica. Por otro lado, hay partituras gráficas (de **Earle Brown** por ejemplo) bastante precisas e inequívocas en lo que se refiere a transmitir instrucciones.

Buenos ejemplos de obras con sonoridades nuevas (en aquel momento) pero grafía totalmente tradicional se encuentran en **Luigi Nono**.

Por supuesto, existe una serie de bellísimas partituras gráficas<sup>(8)</sup>, sobre todo en los '60. También en estos casos la notación se adapta a lo que se quiere obtener: cierto indeterminismo que no hubiera podido obtenerse con otro tipo de notación. Además de un objeto artístico que suena pero es también ópticamente interesante, bello o positivo o valioso o atractivo.

Dicen que "*sin embargo la educación no ha contemplado este avance en materia de nuevas propuestas notacionales*", a lo cual comento: 'La educación' es una entelequia. No existe. ¿Qué, cuál educación? Porque de hecho hay gente que ha aprendido a usar nuevas propuestas notacionales, y no todos habrán sido autodidactas. Es un pseudo-problema. Si les parece que es necesario incluir nuevas propuestas notacionales (en asignaturas como "rítmica contemporánea", "Armonía 5" o la que quieran), pues inclúyanlas y listo. Es parte de la libertad de cátedra, y ni siquiera hay que reformar los planes de estudio. Ocurre a lo mejor que simplemente los profesores no saben (o no han aprendido a) usar estas nuevas propuestas notacionales, o que nunca se toparon con ellas y por lo tanto no las consideraron relevantes. O habrán considerado - erróneamente, a mi ver- que los resultados estéticos a que conducían tales propuestas notacionales no justificaban su estudio.

Entiendo que su interés no pase justamente por la educación, pero si no le es tedioso, me gustaría que me explicara un poco más su concepción de la educación como inexistente. No estoy segura de si se está refiriendo concretamente a la educación de la composición o como lo tomamos nostras, respecto de la educación musical en período escolar. Sí es verdad que dentro de una cátedra hay cierto tipo de libertad, pero un punto importante para nosotras es reflexionar el por qué de seguir intentando acercar a los chicos a la música (mejor dicho alejarlos) desde la escritura antes siguiera de haber vivenciado la música misma.

---

<sup>8</sup> Como ejemplos en mi propia obra puedo señalar mis partituras gráficas:

**Let's call it a draw(ing)** (2001, formación instrumental libre)

**38317** (1994, para dos guitarras)

**Envolvente** (1999, para ocho intérpretes, formación *ad libitum*)

**Palinsesto Senso** (2002, para Theremin - y Ring Modulator *ad libitum*)

**Proairesis** (2003, para tres conjuntos de intérpretes o tres solistas)

**Klangskulptur mit Zephir** [Escultura sonora con Céfiro] (2005, para tres fuentes cualesquiera de sonido)

**Los ñoquis del veintinueve** (2007, para un instrumento -o cantante- solo)

**JMS:** Mencionan ustedes "*su concepción de la educación como inexistente*", aclaro: Me refiero a que no existe tal cosa como una educación única, monolítica, sino la educación de un grupo de seres en particular. Ejemplo: alguien dice "la educación musical en Argentina es así" y seguramente está omitiendo millones de casos particulares. ¿Es igual en Neuquén que en Misiones? Tomemos la lupa: "la educación musical en La Plata es así" También sería una descripción manca. Hay que ir a los casos particulares, no sacar conclusiones generales. A eso me refiero con que no existe tal cosa como "la educación" en abstracto. Sea en educación general o específicamente en la composición.

Respecto a la reflexión "*por qué de seguir intentando acercar a los chicos a la música (mejor dicho alejarlos) desde la escritura antes siguiera de haber vivenciado la música misma.*": Me imagino que la intención es alejar a los chicos de la música para que haya menos competencia.

Hablando en general, la tendencia es a estandarizar la notación de las -llamémoslas- *técnicas instrumentales expandidas*. En los años 60, todo el mundo se sentía obligado a inventar un signo nuevo para no pasar por retrógrado. Actualmente se es mucho más pragmático, y en cuestiones de notación yo defiendo el pragmatismo. Incluso autores como Lachenmann, cuyas obras reclaman a los gritos signos nuevos para reflejar nuevos sonidos, intenta no abusar de la variedad de signos, sino limitarse a inventar un signo nuevo si y sólo si la notación tradicional no aporta una solución. Y cuando Lachenmann inventa un signo, lo hace en base a los ya existentes, para favorecer el aprendizaje intuitivo (por parte del intérprete).

Absolutamente, creo que es una filosofía muy "sana" la de la "economía". Esto puede ser llevado a varios ámbitos creo yo, por ejemplo, muchas veces se aborda desde la identificación de qué movimientos son necesarios a la hora de ejecutar un instrumento, qué movimientos son realmente esenciales y cuales son un mero despliegue, que no hace a una mejora audible (de esto habla muy claro el libro de Leimer-Giesecking)<sup>9</sup>.

5) Según su criterio:

¿Cuáles son los parámetros de elección para la utilización de una u otra grafía, ya sea para la composición como para la enseñanza? En el caso de la última: ¿Habría diferencias en la educación para un estudiante de música y para un alumno en el período de educación obligatoria (primaria y secundaria)?

**JMS:** En la composición: mi criterio es usar un signo (grafía) según sea el resultado sonoro que quiera obtenerse. Si la notación tradicional incluye un signo con el significante (sonido) que queremos obtener, pues lo mejor será usar ese signo. Si no existe, intentar variantes intuitivas o re combinaciones de signos ya existentes (ejemplo sencillo: un disminuyendo con un cerito al final para indicar "al niente"). Si no es posible, intentar una explicación verbal (**Ligeti** usa bastante este procedimiento, a veces demasiado). El siguiente paso es apelar a un signo nuevo pero ya usado por otros compositores contemporáneos y aceptado por la práctica instrumental, aceptado por el consenso de los especialistas. Y sólo como último recurso inventar un signo nuevo. Si el signo nuevo cubre una necesidad existente, será aceptado (o reemplazado por otro aún más eficaz). En cuestiones de notación musical, la novedad se justifica sólo si es eficiente.

Y no hablo sentando cátedra o enunciando dogmas, sino reflejando lo que ha ocurrido de hecho. En la historia musical reciente (*grosso modo*: durante el siglo XX) ha habido numerosas propuestas de reemplazar el pentagrama por otros sistemas de notación para evitar las

---

<sup>9</sup> Imagino que se refiere a Leimer, Karl (1931): "*Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*", Schott, ED 3605. En castellano como "*La moderna ejecución pianística*", Buenos Aires, Editorial Melos, ex Ricordi Americana.

numerosas alteraciones que tornan tan difícil de leer, por ejemplo, obras de **Messiaen**. Estos sistemas no han llegado a imponerse en la práctica. Puede postularse el sistema de notación que se quiera, pero si no es aceptado [por la comunidad musical<sup>(10)</sup>], se transformará en una reliquia de museo o en un manifiesto de buenas intenciones.

En cuanto a las partituras gráficas: el criterio es totalmente distinto. Ante todo, porque están dirigidas a intérpretes que saben improvisar, acostumbrados a tomar decisiones radicales más que a seguir meramente las normas, ejecutantes habituados a tomar las obras en sus propias manos. Y además, porque -es una perogrullada- el valor visual de tales partituras no es inferior al auditivo.

Un aspecto radicalmente distinto del problema lo presentan las partituras de obras electroacústicas. Las hay de tres tipos: partitura de realización (que serviría para reconstruir la obra si el original resultase destruido, como la de *Studie II* de **Stockhausen**), partitura de escucha (como la que **Rainer Wehinger** realizó de *Artikulation* de **Ligeti**) y partitura de ejecución, para obras mixtas (electrónica más instrumentos en vivo, como en el caso de *Kontakte* de **Stockhausen**). Me remito a mi artículo "*Analizando el análisis*" para más detalles.<sup>(11)</sup>

En la educación especializada: a veces mis alumnos de composición quieren ser originales o singulares en base a la elección de un signo distinto para reflejar una sonoridad ya existente, que podría representarse con notación tradicional. Lo desaconsejo. Es abusar del tiempo del ejecutante. La pulsión hacia la singularidad es sana e imprescindible, desde ya, pero considerar que la singularidad se basa en la elección de un *signo* distinto es superficial. En música, originalidad es *sonar* a mí mismo. Otra cosa sería si el estudiante considerase su partitura no sólo como una serie de instrucciones destinadas al intérprete sino como una obra de arte visual, autónoma.

Desde otro punto de vista: naturalmente que el estudiante de composición tiene que conocer todas las grafías contemporáneas existentes, para no reinventar la pólvora ni redescubrir el Mediterráneo. Para tener acceso a un arsenal de posibilidades y luego elegir la más efectiva. De hecho, una de las preguntas más habituales de los compositores noveles es "cómo se escribe" determinado recurso instrumental que acaban de escuchar en alguna obra; y una de sus actividades predilectas es fotocopiar la lista de explicación de signos que precede a obras con sonidos extraños. Pero afirmar que "el estudiante de composición tiene que conocer todas las grafías contemporáneas existentes" es una perogrullada, es como indicar que el estudiante de composición tiene que saber dónde se escriben las notas.

En cuanto a los estudiantes de obligatoria: es un tema sobre el que he reflexionado poco porque me interesa menos; sería mejor preguntarle a alguien que sepa. Y ante todo, a alguien que crea efectivo el sistema educativo.

Hablando en general sobre la decodificación de la notación, desde el punto de vista del intérprete: un prejuicio extendido es pensar que la notación musical es intrínsecamente imprecisa. No niego que en ocasiones lo sea, en gran parte por impericia del compositor o por vagancia, por no buscar una solución mejor a determinado problema, o por dejar abiertas más alternativas de las que en realidad querría (caso habitual: el compositor que no pone indicación de velocidad, cuando sabe exactamente a qué velocidad quiere oír la obra). Sin embargo, la

---

<sup>10</sup> Aclaración de junio de 2012.

<sup>11</sup> Escrito originalmente para la revista *Doce Notas Preliminares* nr. 19/20 (Madrid). También online en <http://www.tango.uni-bremen.de/cursolare/Solare-Analizando.pdf>

notación musical, a mi entender, no es necesariamente imprecisa. Ocurre que el intérprete debe saber "de qué está hablando" cuando toca. Un ejemplo lingüístico lo tornará más comprensible. Imaginemos que leo en voz alta, por fonética, un texto en un idioma que no conozco para nada. Un interlocutor que conozca ese idioma podrá acaso reconstruir el mensaje, pero yo lo habré leído sin carisma, sin saber "de qué se trata", deletreando apenas. ¿Es acaso que la notación -el texto escrito- era imprecisa? No, era yo quien carecía de pericia. Y por eso, otro lector -uno que sepa el idioma- puede leer el texto con gracia y *savoir faire*. Creo que hay que desplazar el acento hacia este hecho, hacia la educación del intérprete.

[Saber] "de qué se está hablando" creo que es un pilar fundamental a la hora de la educación de un intérprete, pero *de manera significativa*. Es algo que muy pocas veces se aborda. O simplemente uno tiene que buscarlo por sí mismo.

**JMS:** Cuando escriben "*de manera significativa*": ¿a qué se refieren con significación musical? Tema delicado. En todo caso, yo no me refiero a significación lingüística.

Por otro lado, por supuesto que hay muchísimas cosas que uno, como alumno, tiene que buscar y descubrir por sí mismo. Sólo así el conocimiento evoluciona y crece de una generación a la otra. Esperar de un docente *todo* equivale a negar el progreso. Recuerdo a un compañero de estudios, escandalizado porque había descubierto no sé qué partitura de Hindemith en la biblioteca y decía con evidente rencor "*¿cómo puede ser que en el Conservatorio jamás me hayan dicho que esta obra maravillosa existía?*" No esperen todo de un maestro, que en el fondo es un ser tan falible como un estudiante, sólo que con algo más de experiencia.<sup>(12)</sup>

6) Creemos que la educación musical generalmente no ha favorecido a la proyección de la música contemporánea y por consiguiente al nuevo concepto que se le dio a la notación.

a) ¿Cuál cree que fue el motivo de la elección de no contemplarla?

b) En el caso de creer necesario un cambio en este aspecto: ¿Cuáles cree que deberían ser?

**JMS:** Insisto: no asocien música contemporánea con nueva notación. No es lo mismo. Se cae muy rápido en el fetichismo de la partitura. Música nueva es la que *suen*a nueva, no aquella cuya partitura presenta un aspecto nuevo.

6a) "*¿Cuál cree que fue el motivo de la elección de no contemplarla?* [la música contemporánea]"

**JMS:** ¿Qué elección? Se trata de que los profesores no saben que existe la música contemporánea. A veces ni siquiera los maestros de composición lo saben: ya han tomado sus opciones estéticas personales como compositores y allí terminó su mundo. En cuanto a los profesores de instrumento implicados, seguramente no frecuentan repertorio actual. Y como todo lo que no se conoce, se termina demonizando: la gente desprecia lo que no conoce.

Reconozco nuestro error de no bien direccionar nuestra pregunta, pero aquí otra vez nos dirigíamos hacia la enseñanza media, no superior. Pero igualmente es interesante saber su postura.

**JMS:** OK, en la enseñanza media los profesores tienen aún menos idea de lo que es música contemporánea. Cuando en mi escuela (secundaria) oímos un fragmento de **Schönberg**, fue mal elegido (las piezas opus 11 no son la mejor primera aproximación a Schönberg) y comentado

---

<sup>12</sup> Párrafo agregado en junio de 2012.

despectivamente por la profesora. Claro, si como maestro elijo ejemplos que a mí mismo no me gustan, el alumno tiene que ser el hijo de Stockhausen para poder superar el prejuicio del docente.

6b)·"En el caso de creer necesario un cambio en este aspecto: ¿Cuáles cree que deberían ser?"

**JMS:** No hay manera de forzar un cambio. A nivel institucional, el único cambio posible es el natural, el "relevo generacional", es decir (sin eufemismos), esperar que cuando se mueran o se jubilen los profesores viejos, los nuevos traigan ideas más frescas y cambie el paradigma, la manera de pensar, el marco de referencia. Pero confiar en esto es también muy ilusorio, porque las nuevas generaciones no son necesariamente más abiertas que las anteriores. Además del hecho no menor de que *alguien* elige a estos profesores, y entre los parámetros de elección la novedad de sus ideas es uno sólo. Otro factor, y que puede pesar más, es que no moleste, que se adapte al sistema educativo; es decir, que no sea una disonancia constante. En otras palabras: los sistemas cerrados (y una institución educativa es un sistema cerrado) tienden a confirmarse, a repetirse, a asegurarse, a perpetuarse.

Esto efectivamente se puede aplicar a todos los niveles creo yo. Es algo hartó evaluado el tema de lo impermeable de las instituciones educativas (sea cual sea) y que justamente de allí devienen los desajustes respecto de la sociedad.

**JMS:** Sinceramente creo que la única manera en que un "cambio" sea posible es la colaboración entre compositores e intérpretes. Concretamente, que determinado compositor sea amigo personal de determinado intérprete. Entonces, por amistad, el intérprete prestará atención a lo que ha escrito el amigo. Creo que el futuro se basa en la relación interpersonal, concreta, en el tándem compositor-intérprete. No obstante hay que contextualizar esta convicción mía recordando que soy *compositor y pianista*, considerando tal engendro como unidad, como *centauro*; una postura que definiendo de manera militante. Preguntarme a cuál de ambas actividades podría renunciar equivale a preguntarme si quiero que me mutilen la mitad inferior o superior del cuerpo.

### **Juan María Solare**

Respuestas principales: 26-27 de marzo de 2008 (Madrid).

Agregados: 14 de abril de 2008 (Bremen).

Revisión: 23-24 de junio de 2012 (Bremen).

\*

Esta entrevista fue hecha por email para el ensayo "*Reflexiones Sobre la Notación Musical en la Música Contemporánea Argentina*" de **Carolina María Peltzer Meschini** y **Leticia Zucherino**, realizado en el marco de una beca de Investigación otorgada por la Secretaría de Asuntos Estudiantiles de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina, marzo & abril de 2008.

Este texto puede ser reenviado como PDF *gratuitamente* (es decir, sin cobrar ni un centavo por hacerlo, ni exigir intercambios de ningún tipo). Este texto no puede ser reproducido en medios gráficos (=impresos en papel) sin autorización previa del entrevistado, **Juan María Solare**, la cual no será negada sin fundamento.