

**LA HUELLA DE LA
INTERPRETACIÓN EN LA CREACIÓN
MUSICAL. APROXIMACIONES A LA
PRESENCIA DEL INTÉRPRETE
COMO BÚSQUEDA DE «OTRAS»
POSIBILIDADES EN MÚSICA.**

DAVID ANTÚNEZ RODRÍGUEZ



**La huella de la interpretación en la creación musical.
Aproximaciones a la presencia del intérprete como búsqueda
de *otras* posibilidades en música.**

David Antúnez Rodríguez

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
«ENCONTRAR» EN VEZ DE «IMPONER»	2
¿CÓMO POTENCIAR LA HUELLA DEL INTÉRPRETE?	5
ALGUNOS PUNTOS DE PARTIDA.....	13
BIBLIOGRAFÍA	20

Foto de portada: Fragmento de *Pintura blava amb arc de cercle* (1959) de Antoni Tàpies / Fotografía tomada por David Antúnez Rodríguez en la exposición del Museo Reina Sofía (febrero–junio 2024) dedicada a Tàpies
<<https://www.museoreinasofia.es/exposicion/antoni-tapiés>>

La huella de la interpretación en la creación musical. Aproximaciones a la presencia del intérprete como búsqueda de *otras* posibilidades en música.

David Antúnez Rodríguez.¹

Resumen

¿Se puede potenciar la huella que imprime la interpretación no como una consecuencia, sino como una oportunidad para abrir la creación a la participación activa del intérprete? Walter Benjamin señaló el carácter artesanal de la narración, en la que *no se expone la información en sí misma, sino que ésta se sumerge en la vida del narrador* [el intérprete] *para ser extraída de nuevo. La narración presenta las huellas del narrador, al igual que la vasija presenta las del alfarero.*² Concretamente, en este texto se ilustrarán algunas de las huellas extraídas de la aplicación del lenguaje humano (la voz articulada) en la creación musical.

Palabras clave: intérprete, presencia, huella, voz, irrepresentable.

Abstract

Is it possible to enhance the imprint of interpretation, no longer as a consequence, but precisely as an opportunity to open up creation to the active participation of the interpreter? Walter Benjamin highlighted the handcrafted quality of narration, in which *information is not presented per se, but is immersed in the life of the narrator* [the interpreter] *in order to be taken up again. The narrative bears the imprint of the narrator, just as the vessel bears the footprints of the potter.*³ Specifically, this text will illustrate some of the imprints that could be left by the application of human language (the articulated voice) in musical creation.

Keywords: interpreter, presence, imprint, voice, unperformable.

¹ Este texto se ha compuesto a partir de la conferencia que el autor preparó para el congreso *Quale musica per il futuro?*, organizado por el *Divertimento Ensemble* el 28 de junio de 2024 en la *Fabbrica del Vapore* de Milán. Se ha decidido mantener una escritura que se acerque al lenguaje hablado que la originó.

² Walter BENJAMIN: 'El narrador: Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov' en *Iluminaciones*, Jordi Ibáñez Fanés (Ed.), traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2018, pp. 233-234. [Nota del Autor: se trata de una paráfrasis del texto original].

³ *Ibíd.*

INTRODUCCIÓN

Me gustaría comenzar deteniéndome brevemente en el uso de la palabra *otras* ya que, como veremos a continuación, no pretendo presentar aquí *nuevas* posibilidades sino buscar aquellas que ya han sido utilizadas en el pasado o que se están explorando en la actualidad pero que, por diversas razones, no tienen un papel protagonista en la creación musical a pesar de ser posibilidades fundamentales para estimular e impulsar la creatividad, tanto de los compositores como de los intérpretes. Esta conferencia se dividirá en tres preguntas. En primer lugar: *¿por qué trabajar con el intérprete?* Ya que, al fin y al cabo, esta colaboración es, en esencia, una elección. A continuación, la que constituirá la parte principal del texto: *¿cómo trabajar con el intérprete?* Ésta es precisamente la pregunta en la que se ha centrado mi investigación artística desde sus inicios.⁴ Por último, y continuando con la pregunta planteada en este congreso: *¿qué intérprete para el futuro?* Es decir, con qué intérprete nos gustaría trabajar, pero también qué estrategias podemos emplear en la creación musical para producir o provocar la aparición de este intérprete ideal.

«ENCONTRAR» EN VEZ DE «IMPONER»

Frente a la primera pregunta que se plantea aquí, es necesario señalar que el trabajo con los intérpretes implica la apertura de nuestra creatividad, de nuestra música, a la presencia y la interpretación del otro. Además, para poder encontrar particularidades significativas, debemos dejar de *imponer* nuestras ideas artísticas, de buscar escrituras extremadamente precisas y unívocas, que imprimen sobre el papel una música para ser ejecutada, más que interpretada.⁵ En su lugar, existe la posibilidad de buscar *otras* vías para encontrar aquello que el material musical nos pueda ofrecer, pero sobre todo, en este caso, para sugerir al intérprete aquello que estamos buscando, para que el intérprete, como intermediario capaz de transmitir nuestras ideas al público, pueda sorprendernos

⁴ En la actualidad, el autor se encuentra cursando un doctorado en *Musica, Arti performative e STEM*, organizado por los Conservatorios de Milán y Florencia, en el cual continúa su investigación artística centrada en la implicación creativa del intérprete en la composición musical.

⁵ Para profundizar en las diferencias terminológicas entre «ejecución» e «interpretación», véase Hermann DANUSER: "9 Execution - Interpretation - Performance: The History of a Terminological Conflict" en *Experimental Affinities in Music*, Paulo de Assis (Ed.), Leuven University Press, 2016, pp. 177-196.



David Antúnez Rodríguez

imprimiendo en la música que interpreta tanto su arte como su creatividad. Esta vía, que despierta la inquietud por la investigación —alejándose de la imposición de «certezas» que darían lugar a interpretaciones más «cómodas»—, se inspira en los muros de Antoni Tàpies, concretamente en la forma en que el artista catalán concebía el fenómeno de la luz. Virginia Trueba Mira, en un ensayo en el cual reflexiona sobre el arte de Tàpies, recoge la siguiente idea:

La luz no se impone desde fuera del cuadro. Se crea en el espacio del cuadro. Se crea a sí misma. Y el pintor presencia, asombrado, el fenómeno imprevisto. Es un modo de analizar el fenómeno de la luz: asistir a su nacimiento. [...] Contrariamente a todo realismo, para Tàpies se trata, no de aplicar al arte ideas preconcebidas, de convertir el arte en receptáculo de lo existente, sino de permitir que lo existente, no conocido todavía, germine en la tela.⁶

Pensemos por un momento en la pintura de Turner o de otros artistas como Monet, casos en los que los pintores despliegan todo un arte para representar la luz en el lienzo. En cambio, Tàpies creaba pinturas que se convertían en muros, con relieves, con materiales tangibles que sobresalían ligeramente del lienzo, es decir, superficies donde la luz encontraba su lugar. Las sombras son aquellas que se proyectan, los destellos son aquellos que reflejan los materiales utilizados. Es decir, Tàpies no intenta *imponer* una luz «artificial», sino que se deja sorprender por la luz imprevista que se *crea* en la superficie de sus muros. Esta radicalidad de pensamiento me ha llevado a intentar extrapolar la libertad de la luz a la creación musical. ¿Podemos abordar el material musical, los instrumentos, su mecánica, pero también al intérprete y su interpretación, de manera que encontremos con ellos y a través de ellos una música (inesperada) que nos sorprenda con lo que estábamos buscando? ¿Podemos iniciar una búsqueda que se aleje de las imposiciones que limitan la música para dirigirnos hacia unas sugerencias que abran vías hacia *otras* posibilidades?

⁶ Virginia TRUEBA MIRA: “La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente: Diálogos con Antoni Tàpies”, en *coll. Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n. 2, Universidad de Barcelona, 2004, pp. 123-141, p. 126.

David Antúnez Rodríguez

A modo de ejemplo, creo que la indicación agógica que utiliza Alberto Posadas en su pieza *Tan callando*,⁷ la primera obra de su ciclo *Poética del camino*, puede sintetizar las ideas expuestas hasta ahora. Al comienzo de la obra en cuestión, Posadas escribe: «Flexible (siguiendo la respuesta del instrumento)».⁸ Se trata de una declaración de intenciones, ya que Posadas exige técnicas que el intérprete no puede dominar por completo, técnicas inestables que deben ser buscadas. El uso de numerosos calderones se suma a una escritura que se abre a la búsqueda del fenómeno [im]previsto, alejándose de la rigidez que supondría una escritura unívoca, una fotografía del resultado sonoro. La presencia del intérprete se revaloriza así, ya que el tiempo no lo decide la música escrita, ni siquiera una libertad desenfrenada por parte del intérprete, sino la búsqueda de aquellas sonoridades sugeridas que, de otro modo, no podrían obtenerse.

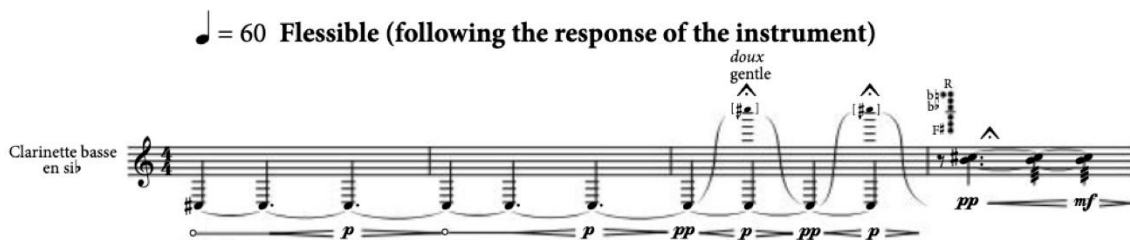


Figura 1. POSADAS, Alberto: “*I. Tan callando*” (2019), para clarinete bajo, ciclo *Poética del camino*, París, Édition Durand, DF 16602, 2020, pp. 1–2, p. 1, cc. 1–4.

Otro ejemplo ilustrativo que evidencia la presencia del intérprete y la huella que su interpretación imprime en la música se encuentra en la producción musical de Horațiu Rădulescu, concretamente en *Subconscious Wave*,⁹ para guitarra y cinta magnética. En este caso, Rădulescu indica las cuerdas y, a veces, las zonas aproximadas en las que el intérprete debe buscar los multifónicos, sin indicar las alturas exactas. Cabe señalar que la parte de guitarra se suma a una pista de electrónica pregrabada que puede inspirar al intérprete en la búsqueda de los multifónicos imprevistos. Además, como en el caso de Posadas, la gestión del tiempo es muy flexible, lo que permite al intérprete realizar una

⁷ Alberto POSADAS: “*I. Tan callando*” (2019), para clarinete bajo, ciclo *Poética del camino*, París, Édition Durand, DF 16602, 2020, pp. 1–2.”

⁸ *Ibid.*, p. 1. «Flexible (following the response of the instrument)» [Traducción del Autor].

⁹ Horațiu RĂDULESCU: *Subconscious Wave*, Op. 58, para guitarra y sonido digital pregrabado, Vevey, Lucero print, 1985.

David Antúnez Rodríguez

búsqueda, mediante la escucha activa, en lugar de presentar lo que sería una reproducción de multifónicos «fijados» en los ensayos.

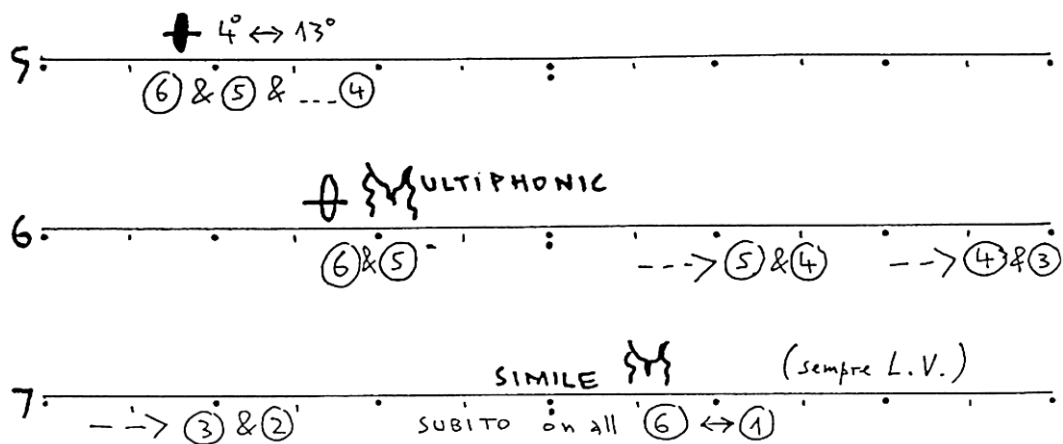


Figura 2. RĂDULESCU, Horațiu: *Subconscious Wave*, Op. 58, para guitarra y sonido digital pregrabado, Vevey, Lucero print, 1985, p. 1, cc. 5-7.¹⁰

¿CÓMO POTENCIAR LA HUELLA DEL INTÉRPRETE?

Llegamos a la segunda pregunta de esta intervención. Una vez que hayamos decidido abrir nuestra práctica artística al diálogo, es decir, aproximarnos a las *otras* posibilidades que nos ofrece el trabajo con el intérprete, detengámonos ahora en la huella que su interpretación imprime en la música. En el *abstract* he hecho referencia a Walter Benjamin parafraseando uno de sus ensayos en el cual señala que la narración no es sólo la transmisión en sí de la información sino precisamente *cómo* ésta se transmite. Es decir, *cómo* la información pasa a través del narrador, que imprime su huella durante el proceso de narración.¹¹ Si extrapolamos esta idea al ámbito de la música, lo que aquí nos interesa es examinar *cómo* lo que se escribe en la partitura, pero también lo que se dice en los ensayos en la oralidad del trabajo conjunto, pasa a través del músico –del intérprete– imprimiendo una huella en la música que, precisamente, interpreta. Cabe destacar que esto ocurre en toda interpretación musical (incluso cuando se pretende obtener una

¹⁰ Rădulescu indica que cada punto equivale a diez segundos, mientras que cada barra vertical equivale a cinco segundos.

¹¹ BENJAMIN: ‘El narrador: Consideraciones...’, op. cit. pp. 233–234. «[La narración] no se propone transmitir, como lo haría la información o noticia, el puro “en sí” del asunto. Más bien lo sumerge en la vida del que cuenta una historia para luego poder extraérsela de nuevo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos del alfarero dejan su marca en la superficie de la vasija de barro».

David Antúnez Rodríguez

ejecución «unívoca»), pero puede potenciarse, revalorizarse, puede llegar a ser decisivo para la interpretación óptima de la obra. Por lo tanto, la huella del intérprete puede entenderse, no ya como una consecuencia que hay que aceptar, sino como una oportunidad que se tiene que buscar.

En este momento, me habría gustado presentar tres ideas, tres formas de trabajar con el intérprete para *potenciar* su huella, pero debido a la extensión prevista para esta conferencia, me limitaré a mencionarlas, deteniéndome sólo en la última. En primer lugar, podemos trabajar con el intérprete a través de su memoria considerando, en vez de las posibilidades de aprender de memoria, aquellas particularidades humanas inherentes al olvido, a la ambigüedad que supone recordar con dificultad. En mi opinión, aquí podemos encontrar una gran riqueza –tanto temporal como tímbrica– que merece la pena ser explorada, una riqueza que se despliega ante nosotros sólo si abrimos nuestra práctica artística a la posibilidad de difuminar los materiales, que de este modo se vuelven escurridizos, *inaferrables*.

En segundo lugar, podemos trabajar con y a través del cuerpo, ya sea el cuerpo del músico o su extensión en el instrumento musical, entendido como máquina, como objeto físico. Esta vía ya se ha explorado en el pasado, pensemos en obras como *Gesti*¹² de Luciano Berio o *?Corporel*¹³ de Vinko Globokar; o, en la actualidad, destacaría la obra de Dario Buccino, donde el cuerpo desempeña un papel decisivo.¹⁴ Sin embargo, como he mencionado, se trata de ejemplos bastante aislados que no tienen un papel protagonista en la creación musical, sobre todo si no se quiere recurrir a otros ámbitos artísticos como el teatro musical o la *performance*. Por ello, me gustaría proponer aquí una forma de trabajar con los intérpretes en la cual no se busquen los sonidos que provocan sus gestos (a menudo inadvertidos), sino que se parta precisamente de la búsqueda de la gestualidad de los intérpretes para descubrir, y *encontrar*, los sonidos (más o menos imprevistos) que ésta es capaz de originar. Aunque esta vía se encuentra entre mis intereses más recientes

¹² Luciano BERIO: *Gesti* (1966), para flauta de pico, Londres, Universal Edition, UE 15627, 1970.

¹³ Vinko GLOBOKAR: *?Corporel* (1985), para un percusionista, Frankfurt/New York/London, Edition Peters, Nr. 8673, 1989.

¹⁴ Para profundizar en la práctica artística de Dario Buccino, véase Stefano LOMBARDI VALLAURI. “The Composition of Experience in the Musical-Holistic Art of Dario Buccino” en *El oído pensante*, 4, 1 (2016), pp. 1-27.

David Antúnez Rodríguez

y actualmente la estoy aplicando en mi práctica artística, aún no he podido desarrollarla plenamente.¹⁵

Por consiguiente, llegamos a la tercera idea que quería proponer en esta intervención, es decir, un trabajo con el intérprete centrado en el lenguaje humano, concretamente en la aplicación de la voz articulada en un ámbito instrumental. La palabra «articulada» sirve aquí para diferenciar la voz humana de otros sonidos, como los sonidos ininteligibles de los animales, para centrarnos así en lo que podría definirse como una especie de *fonética instrumental*. A continuación, propongo dos ejemplos que ilustran cómo el material asignado a los intérpretes se aproxima a la fonética con la intención de reflejar, en un contexto instrumental, los sonidos del lenguaje humano. En la obra de Rebecca Saunders *Skin*¹⁶ para soprano y trece instrumentos, la compositora llevó a cabo esta reelaboración fonética durante el propio proceso de composición. En la leyenda, Saunders indica que los materiales asignados a la flauta baja y la trompeta deben reflejar precisamente la fonética que, a su vez, se presenta en la parte vocal de la solista. De este modo, se despliega una especie de velo que envuelve al material de la voz cantada. Concretamente, en la flauta se emplean técnicas para proyectar diferentes fonemas y moldear los sonidos a través de la embocadura, mientras que, en la trompeta, el trabajo fonético se centra sobre todo en el uso de la sordina para producir sonoridades que se aproximan a una especie de / r /.¹⁷

¹⁵ Cabe destacar que el autor colabora activamente con la pianista e investigadora italiana Liliana Parisi, cuya investigación artística se centra en *The Pianist in Contemporary Music: An Investigation with and through her Gesture*. Desde hace unos meses, ambos trabajan en la composición de *¿lejos de dónde?*, una nueva obra para piano creada a partir de su gestualidad.

¹⁶ Rebecca SAUNDERS: *Skin*, Henry Litolf's verlag/C. F. Peters, 2016.

¹⁷ *Ibíd.* Véanse las “Explanatory notes for Soprano” incluidas en la partitura.

David Antúnez Rodríguez

The image shows a musical score for Rebecca Saunders' 'Skin', featuring a soprano and thirteen instruments. The score is written for five staves: B Flute (B Fl), B Clarinet (B Cl), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), and Soprano (Sop). The tempo is marked as quarter note = 50, and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (Bb). The score includes various dynamic markings such as *mp*, *sub ppp*, *p*, *pp*, *ppp*, *mf*, *ff*, *f*, and *p*. The soprano part includes lyrics: 'More', 'Ill - [lies]', '-ics. Caught - t m - i - [Caught] [mine]', '-ne. Stir, sti - r. (r - i)'. The instrumental parts include markings like 'wawa' for the trombone and 'CH' for the soprano. The score is marked with measures 15 through 20.

Figura 3. SAUNDERS, Rebecca: *Skin*, para soprano y trece instrumentos, Leipzig/Londres/Nueva York, Edition Peters, EP 14188, 2016, p. 3, cc. 15–20 [fragmento].

El aspecto que en este caso nos interesa observar es la forma en que la fonética del canto se refleja en la tímbrica y la articulación de una parte del ensemble instrumental. De esta manera, se inicia un proceso de escucha por parte de los intérpretes, *potenciando* su implicación creativa. No obstante, en este ejemplo, el trabajo fonético no se lleva a cabo principalmente en la interpretación, sino más bien en el material sonoro. La fonética asignada a los instrumentistas se aísla para ser ejecutada como material musical, alejándose de su origen de voz articulada, que sin embargo sí está presente en la figura de la solista vocal. Por consiguiente, el trabajo de los intérpretes no difiere significativamente, en lo que respecta a una verdadera *fonética instrumental*, de lo que harían con otros tipos de material instrumental.¹⁸

Veamos ahora un ejemplo en el que el trabajo de *fonética instrumental* se produce precisamente en el momento de la interpretación, de modo que los intérpretes se implican hasta tal punto que, sin su creatividad y su participación activa, el éxito de la obra podría

¹⁸ Recientemente, compositores como Yildirim y Chen han orientado su investigación artística hacia el análisis de la sonoridad de la voz humana en contextos instrumentales. Sus investigaciones se fundamentan en las líneas de trabajo iniciadas por Ablinger, Harvey y Barlow, y contribuyen al desarrollo de la aplicación del lenguaje humano en la música instrumental. Véase YILDIRIM, Onur. *Phonetics-Based Techniques in My Compositional Methodology, and Two Compositions: ŠĀ {karāz} for Large Ensemble and Eschaton According to Bēl-r 'ēu-Šu for Percussion Trio*, Dissertation, Columbia University, 2021; y CHEN, Andrew. "Voice Without Speaker: Human Speech Synthesis in Acoustic Instrumental Contexts" en *Tempo*, 77, 305 (2023), pp. 60–71.



David Antúnez Rodríguez

verse comprometido. Se trata del *Cuarteto de cuerda n. 5 'before the universe was born'*¹⁹ de Horațiu Rădulescu, en el cual el compositor introduce en la partitura unos textos de forma similar a como lo hace Luigi Nono en su cuarteto de cuerda *Fragmente-Stille, an Diotima*.²⁰ Sin embargo, mientras que, en el caso de Nono, «sólo» se propone una lectura *alla mente* para inspirar libremente a los intérpretes, sin pronunciar ni reflejar nunca los textos en los materiales del cuarteto, Rădulescu exige una participación activa por parte de los intérpretes que deben, ahora sí, tratar de reflejar tanto la pulsación y la rítmica inherentes a los textos utilizados que pueblan cada página como su sonoridad, imprimiendo la fonética en el timbre de los instrumentos de cuerda.

Figura 4. RĂDULESCU, Horațiu: *String quartet n. 5 'before the universe was born'*, Op. 58, para cuarteto de cuerda, Vevey, Lucero print, 1993, p. 5.

¹⁹ Horațiu RĂDULESCU: *String quartet n. 5 'before the universe was born'*, Op. 58, para cuarteto de cuerda, Vevey, Lucero print, 1993. N.B.: Para profundizar en la escritura empleada por Rădulescu en el cuarteto de cuerda en cuestión, véase William DOUGHERTY. "On Horațiu Radulescu's Fifth String Quartet ('before the universe was born') Op. 89" en *Tempo*, 68, 268 (2014), pp. 34-45.

²⁰ Para profundizar en el uso que Luigi Nono hace en su cuarteto de los textos de Friedrich Hölderlin, véase Susana JIMENEZ CARMONA. "*Fragmente-Stille, an Diotima*" de Luigi Nono. *Escuchar lo imposible*, Universitat de Girona, Tesis doctoral, 2015; en particular, los puntos relativos a *Las palabras silenciadas de Hölderlin*, así como *En los bocetos*, pp. 57-74.

David Antúnez Rodríguez

La implicación activa de los intérpretes se debe al hecho de que Rădulescu no indica cómo debe reflejarse esta fonética en el material, sino que deja la responsabilidad creativa en manos de los intérpretes, quienes, como intermediarios entre la idea y el resultado sonoro, deben encontrar la manera de llevarlo a cabo. Cabe señalar que este tipo de trabajo sólo es posible porque trabajamos con seres humanos, ya que el lenguaje y su sonoridad son facultades que aprendemos en nuestros primeros años y nos acompañan durante el resto de nuestra vida. La riqueza y la complejidad inherentes al lenguaje y, en este caso, a la voz articulada, ya han sido asimiladas por los intérpretes, constituyendo un conocimiento –más o menos consciente– con el que se puede trabajar también a nivel musical. Lo que se debe buscar es la forma de reflejar mediante un instrumento musical aquellas sonoridades que conocemos y que nos pertenecen por el hecho de ser humanos. Estas afirmaciones podrían parecer un poco simplistas si no nos encontráramos en una época en la que la inteligencia artificial o el uso de la electrónica están en auge, como demuestran algunas de las ponencias de este congreso.²¹ Por lo tanto, considero fundamental revalorizar en la creación musical la presencia de los intérpretes y las facultades que los hacen humanos. Regresando al tema, dirijamos por un momento nuestra atención a otros ámbitos como la lingüística y la filosofía para considerar algunos aspectos que también podrían aplicarse en la música. En su ensayo *La voz humana*,²² Giorgio Agamben reflexiona sobre la diferencia que existe en el lenguaje humano entre el sonido de la voz (articulada) y la escritura, es decir, entre *phoné* y *logos*, centrándose en aquello que hace particular la voz de los seres humanos. En un determinado momento, Agamben recoge la siguiente observación de Saussure:

[...] si se pudieran reproducir en una película los movimientos de la boca, la lengua y las cuerdas vocales de un hablante que produce lo que nos parece la serie de sonidos F-A-L, sería imposible separar los tres elementos que la componen, que, de hecho, están tan indisolublemente entrelazados que no es posible aislar un punto en el que termine F y comience A.²³

²¹ Por ejemplo, la intervención *Compound Identities* de Alexander Schubert.

²² Giorgio AGAMBEN. *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023.

²³ *Ibid.* p. 83. «[...] se si potessero riprodurre attraverso un film i movimenti della bocca, della lingua, e delle corde vocali di un locutore che produce quella che ci appare come la serie di suoni F-A-L, sarebbe impossibile dividere i tre elementi che la compongono, che si presentano in realtà così indissolubilmente intrecciati che non è dato isolare un punto in cui F finisce e A comincia.» [TDA]. Agamben continúa señalando que «[u]n film realizzato nel 1933 dal fonetista tedesco Paul Menzerath ha puntualmente

Por consiguiente, la escritura simplifica, escinde y enjaula una sonoridad que luego el ser humano, gracias a su conocimiento, sabe emitir posteriormente sin ningún problema. Es importante señalar que, a pesar de esta aparente «facilidad», a nivel interno existe una gran ambigüedad que puede explorarse, una ambigüedad que encuentro muy estimulante para la creatividad. De este modo, si, por ejemplo, intentáramos imprimir mediante un instrumento de cuerda lo que nos parece la serie de sonidos F-A-L, nos encontraríamos ante el problema de poder fusionar, a nivel instrumental, los elementos que la componen. De hecho, cuando empecé a utilizar la *fonética instrumental*, esta fusión –o indisolubilidad– fue una de las principales dificultades que tuve que trabajar junto a los intérpretes.²⁴

come se fosse un parlato, verso il mormorio (senza pronunciare il testo!)

los vestidos de pájaro desolado en la lluvia...

ord. → s.p. ord. → poco s.p. → ord. s.p. → ord. → poco s.t. → ord. → poco s.p.

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of notes, some with slurs and others with specific articulations. Above the staff, there are dynamic markings: 'mp' at the beginning, and various 'ord.' (normal) and 's.p.' (sotto piano) markings with arrows indicating transitions. There are also markings for 'poco s.t.' (poco sostenuto) and 'vibr.' (vibrato). The notes are connected by slurs, and some have dashed lines underneath, possibly indicating breath marks or phrasing. The overall style is lyrical and expressive.

Figura 5. ANTÚNEZ RODRÍGUEZ, David: *son mis voces cantando para que no canten ellos*, para siete intérpretes, 2021, p. 5, p. 1, c. 15 [fragmento].

Es necesario evitar que las letras o las sílabas aparezcan divididas, concatenadas como si hubiera escalones entre un elemento y otro, para obtener, en cambio, un flujo sonoro en el que los diferentes fonemas se confundan, añadiendo sonoridades que se entremezclen entre sí y moldeen el sonido, sin presentar unos límites precisos que cristalizarían la música volviéndola «artificial». De nuevo, cabe destacar que este tipo de investigación es posible porque nos encontramos ante un trabajo realizado por seres humanos, porque estamos buscando dentro de nuestros conocimientos, incluso los

confermato l'osservazione di Saussure. Nell'atto di parola, i suoni non si succedono, ma si intricano e si legano così intimamente che le unità che noi crediamo di poter distinguere tanto a livello morfologico che a quello fonetico costituiscono in realtà un flusso perfettamente continuo».

²⁴ En mi práctica artística, la aplicación de la *fonética instrumental* en instrumentos de cuerda se puede observar en piezas como *son mis voces cantando para que no canten ellos* (para siete intérpretes), así como en *hacia el silencio de cien mares*, el tercer movimiento de *deberían tener alas* (para soprano y diez intérpretes). Al final de este texto, se incluyen algunas páginas de esta última obra.

David Antúnez Rodríguez

inconscientes, que nos permiten explorar los umbrales donde los diferentes fonemas deberían terminar o comenzar, sin estar seguros de ello. En el ejemplo mencionado anteriormente, el paso de la F a la A podría reflejarse, a través de un instrumento de cuerda, partiendo de una especie de *soffio* (*tonlos*), tocando ligeramente *sul ponticello*, para revelar gradualmente un sonido con una altura determinada, tocando en *ordinario*. Es precisamente en esta transición gradual donde podríamos situar los *infiniti possibili* de los que hablaba Luigi Nono en sus últimos escritos.²⁵ Infinitas gamas de una sonoridad a otra que el intérprete es capaz, no de *imponer*, sino de descubrir y *encontrar* durante su interpretación. Por lo tanto, se podría trabajar de forma similar a la fonética reflejada en el cuarteto de Rădulescu, aunque quizás guiando un poco más a los intérpretes, tratando de reflejar no sólo la fonética, sino también la sonoridad de una voz que es articulada. Destaco la palabra «reflejar» porque la transposición completa de una voz humana a un instrumento musical es imposible.²⁶ No obstante, es esta imposibilidad la que impulsa la creatividad.²⁷ De lo contrario, bastaría con pronunciar los textos sin recurrir a ningún instrumento musical.

En lo que respecta a la sonoridad que se obtiene mediante el uso de la *fonética instrumental*, que constituye el motor de esta investigación, suelo presentar el siguiente ejemplo: cuando se viaja a un país extranjero y se escucha un idioma que no se conoce, aunque no se comprenda su significado, se puede entender que hay una lógica, una coherencia, unos sonidos que se repiten; es decir, nos encontramos ante la sonoridad del lenguaje, un lenguaje despojado de todo significado, que nos permite escuchar

²⁵ Para profundizar en esta expresión inherente al último periodo de Nono, véase Luigi NONO. *La Nostalgia del futuro: Scritti scelti 1948-1986*, Angela Ida de Benedictis & Veniero Rizzardi (Eds.), Il Saggiatore, Milano, 2007; concretamente, el punto dedicado a *Gli «infiniti possibili»*, pp. 243-265.

²⁶ Respecto a los límites de la traducción, Agamben recoge la siguiente idea expuesta por Émile Benveniste: «Inoltre il semiotico è una proprietà della lingua e, come tale, è in sé generale; il semantico risulta invece da un'attività individuale del locutore che mette in azione la lingua ed è pertanto sempre particolare. La diversità fra i due ordini appare con evidenza nel fatto che si può trasporre il semantismo di un discorso in un'altra lingua (è la possibilità della traduzione), ma non si può tradurre il semiotismo di una lingua in quella di un'altra (è l'impossibilità della traduzione)» en Émile BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Gallimard, Paris, 1974, p. 228. Citado en AGAMBEN, 'La voce umana', op. cit. p. 74. Cabe destacar que, en el caso de la *fonética instrumental*, lo que se intenta «trasladar» es la sonoridad de la voz articulada (ligada al semiotismo), mientras que lo que se pierde en el proceso es la posibilidad de comprender el significado (es decir, el semantismo).

²⁷ Respecto a las posibilidades creativas inherentes a la traducción, véase José ORTEGA Y GASSET. "Miseria y esplendor de la traducción" (1964) en *Obras completas: Tomo V (1933-1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, pp. 427-448, [online] <<https://archive.org/details/obras-tomo-v-1933-1941-jose-ortega-y-gasset>> [Última consulta: 30/9/2025] «[...] la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra» [p. 347 del ePub]. Ésta y otras ideas, aunque formuladas en un contexto literario, pueden extrapolarse a la *fonética instrumental* entendida como una especie de traducción (idiomática).

David Antúnez Rodríguez

precisamente sus sonidos.²⁸ Por lo tanto, si un instrumentista de cuerda tocara un pasaje de *fonética instrumental*, no entenderíamos el texto (compartido o no con el intérprete) que subyace al material, ni siquiera si el idioma fuese el español. Sin embargo, sí se entendería esa lógica, esa coherencia, esos sonidos que se repiten; es decir, ese flujo de *palabras* de las cuales únicamente percibimos sus sonoridades, sonoridades cuyo estudio espera ser investigado y profundizado en la música del futuro.

ALGUNOS PUNTOS DE PARTIDA

Para concluir, me gustaría presentar un ejemplo tomado del ámbito teatral, concretamente de lo que Federico García Lorca denominó el *teatro irrepresentable*. En los últimos años de su vida, el poeta inició la creación de un nuevo tipo de teatro impregnado de poesía y abierto a una creatividad sin límites, incluso *irrepresentable*.²⁹ Un teatro en el que el artista es libre de plantear prácticamente cualquier idea, dejando para una etapa posterior la confrontación con la realidad, para descubrir entonces cómo concretar esas ideas en escena. Considero que se trata de una forma excelente para abrir no solo el teatro a los actores, sino también la música –su escritura– a los intérpretes, a *otras* posibilidades dentro de la interpretación. Con este enfoque, el intérprete deja de ser un mero intermediario y su huella ya no es una consecuencia, sino que el éxito de la obra depende absolutamente de su creatividad, de sus huellas, ya que se enfrenta a obras realmente *difíciles* de interpretar. *Difícil* en el sentido de que son obras que requieren de una presencia activa, de una implicación y una complicidad por parte del intérprete que se vuelven decisivas. Para ilustrar este tipo de libertad creativa, cito aquí una de las acotaciones que García Lorca indica en su obra teatral *Así que pasen cinco años*, la única de su *teatro irrepresentable* que terminó.³⁰

²⁸ En la literatura y la poesía del siglo pasado se observan aproximaciones a la sonoridad del lenguaje que lo alejaron de su significado. Piénsese en el *glígligo* de Julio Cortázar, la *poesía metasemántica* de Fosco Maraini o algunos poemas de E. E. Cummings como ejemplos de sonoridad privada de un significado inteligible en español, italiano e inglés, respectivamente.

²⁹ Para profundizar en el *teatro irrepresentable* de García Lorca, véase la introducción de Margarita Ucelay en Federico GARCÍA LORCA. *Así que pasen cinco años* (1931), Margarita UCELAY (Ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

³⁰ Las otras dos obras teatrales que pertenecen a este nuevo teatro son *El Público* (de la que solo falta la última parte) y la *Comedia sin título* (que quedó inconclusa debido a la trágica muerte del poeta).

David Antúnez Rodríguez

(EL ARLEQUÍN *toca un violín blanco con dos cuerdas de oro.*

Debe ser grande y plano. Canta).³¹

La petición de este *nuevo* instrumento nos sorprende, ¿cómo representarlo? ¿Qué sonido produciría un instrumento así? García Lorca podría haber indicado que se tocara un violín tradicional, así no habría ninguna ambigüedad, ninguna *dificultad* para representar la escena; pero no habría poesía, ni imaginación, ni mucho menos un desafío para quien debe interpretar el texto teatral.³² Además, esta acotación pertenece a la primera mitad del siglo XX, una época sin impresoras 3D ni las posibilidades tímbricas que se desarrollaron más adelante con la llegada de la música electrónica, por lo que se trata de una petición en origen bastante *irrepresentable*. En estos casos, es necesario contar con un/una director/a y unos/as actores/actrices que se enfrenten al «problema» para que la obra teatral funcione, ya que se encuentran ante una *dificultad* interpretativa que abre el teatro a la imaginación del otro, involucrándolos en el proceso creativo.³³

Llegados a este punto, me gustaría hacer referencia a mi práctica artística para ilustrar cómo este tipo de didascalías también pueden utilizarse en el ámbito musical, ya que las ideas expuestas en este texto, junto con mi investigación artística, impregnan significativamente mi música. En el punto culminante de *hacia el silencio de cien mares*, el tercer movimiento de *deberían tener alas*,³⁴ en lugar de escribir con precisión cada una

³¹ García LORCA ‘Así que pasen cinco años’, op. cit. p. 298. García Lorca hace referencia explícita a este instrumento en otras acotaciones, en la p. 325: «(Aparecen EL PAYASO y EL ARLEQUÍN. EL PAYASO *trae una concertina* y EL ARLEQUÍN *un violín blanco. Se sientan en los taburetes.*)», y más adelante, en la p. 329: «PAYASO: *Y la música de tu violín. (Tocan.)*»

³² Es importante destacar que el *teatro irrepresentable* no estaba destinado a ser leído, sino representado. Margarita Ucelay recoge las palabras del poeta sobre esta necesidad: «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana» en GARCÍA LORCA. ‘Así que pasen cinco años’, op. cit. p. 64.

³³ Un trabajo tan estrecho con los intérpretes se puede encontrar en *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* (1987) de Luigi Nono. En el *Archivio Luigi Nono* se especifica que la pieza en cuestión «è stata un’improvvisazione guidata da Nono su un catalogo di suoni precedentemente studiati con gli interpreti ed organizzati nell’esecuzione dal compositore stesso, secondo una propria idea compositiva, non ancora definita con una partitura. [...] Ne consegue l’impossibilità di autorizzare nuove esecuzioni.» en <<http://www.luiginono.it/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes/>> [Última consulta: 30/9/2025]. En la actualidad, esta relación estrecha entre compositor e intérprete puede observarse en los «sistemas recursivos» del compositor chileno Cristian Morales Ossio y en la «composición dialógica» del violonchelista danés Jakob Kullberg. Véase Cristian MORALES OSSIO. *Recursive Dynamics Embedded in the Core of Extended Compositional Practices*. Doctoral thesis, University of Huddersfield, 2019.; y Jakob KULLBERG: *Transmogrification. Dialogic Composition*, Research report, Norwegian Academy of Music, 2021.

³⁴ David ANTÚNEZ RODRÍGUEZ: “III. *hacia el silencio de cien mares*”, *deberían tener alas*, para soprano y diez intérpretes, 2021, pp. 40–49. N.B.: La obra consta de tres movimientos: I. *una sola multitud*; II. *como*

David Antúnez Rodríguez

de las partes instrumentales, es decir, de *imponer* una cristalización de mi idea, una fotografía de lo que debería ser el resultado sonoro, decidí abrir el material musical no solo al diálogo con los intérpretes durante los ensayos, sino también a su creatividad, a través de la siguiente didascalia:

tras la sonorización del contrabajo (multifónico), el resto del ensemble comienza a tararear según las *m* y *n* de sus textos, hasta obtener un «mosaico de breves luces».³⁵

Esta indicación aparece en un contexto en el que a la mayoría de los intérpretes del ensemble se les había asignado sonidos «de aire» –*aria, stoppati, tonlos*– que debían articularse mediante un trabajo de *fonética instrumental* aplicado a diferentes fragmentos de un poema de Alejandra Pizarnik. Los fragmentos imprevistos de voz tarareada comienzan a extenderse, adhiriéndose a los sonidos ‘de aire’, justo en el momento en que los cuatro «solistas» –flauta en sol, percusión, soprano y contrabajo– comienzan a sonorizarse desde los timbres ‘de aire’ hacia aquellos con alturas no temperadas. De esta manera, trato de sugerir a los intérpretes la búsqueda de un «mosaico de breves luces» que no está escrito en la partitura, sino que se *encuentra* de forma espontánea. Por lo tanto, cada vez que se interprete este fragmento, será creado en la irrepetibilidad del presente por una parte de los intérpretes.

Por un lado, dado que los intérpretes se han familiarizado con los materiales durante los ensayos, existe un trabajo aplicado a su memoria que se despliega al recordar lo que han escuchado, cambiante, en los ensayos. Por otro lado, hay un trabajo centrado en la escucha, dirigida tanto a los solistas como entre el resto de los intérpretes, una escucha activa que les permite tararear afinándose libremente con el contexto microtonal que se propone. Por último, también hay un trabajo de lectura, ya que los intérpretes leen *alla mente* –aunque imprimiendo la *fonética instrumental*– los fragmentos del poema de Pizarnik.

yo uso los fósforos; III. hacia el silencio de cien mares. Además de la voz, que desempeña un papel solista, el ensemble está formado por: flauta en sol (y flautín), clarinete (y clarinete bajo), fagot, trombón, percusión (un intérprete: dos platos orquestales, tam-tam y caja), piano, acordeón, violín, viola y contrabajo.

³⁵ *Ibíd.*, p. 45. «dopo la sonorizzazione del contrabbasso (multifonico), il resto dell'ensemble inizia a canticchiare secondo le / m / e / n / di loro testi, fino ad ottenere un mosaico di brevi lumi.» [TDA].

David Antúnez Rodríguez

A continuación, en las Figuras 6, 7 y 8, se puede observar el fragmento en cuestión que corresponde a la sonorización general del ensemble, así como escuchar uno de los resultados sonoros del «mosaico de breves luces».³⁶ Con esta escucha, llegamos al final de esta conferencia en la que no he pretendido dar respuestas, sino abrir las vías para plantear *otras* o *nuevas* preguntas. Me gustaría reivindicar una música para el futuro que revalorice el trabajo con el intérprete como uno de los aspectos esenciales, una forma de trabajar para buscar *otras* y *nuevas* posibilidades; una música en la que no se olviden todas aquellas particularidades –como la memoria, el lenguaje, y la escucha– que nos hacen humanos.

³⁶ El fragmento en concreto puede escucharse en <<https://on.soundcloud.com/fKGgHBK7enkraWidA>> [Última consulta: 30/9/2025]. Además, la interpretación completa del tercer movimiento por parte del *Ensemble Contemporani de l'ESMUC*, dirigido por Jordi Francés, se puede escuchar en el siguiente enlace: <<https://on.soundcloud.com/eaxcRJ0lCaq8QGQdvl>> [Última consulta: 30/9/2025].

David Antúnez Rodríguez

«Già tu rilucendo l' Messo, quel mare. / Aperto per chi sogna.»
Giuseppe UNGARETTI in *Canteto senza parole*

calmo, fino ad ottenere l'ondeggiare di un mare
(direttore: ♩=80 ca. l' ensemble: secondo l'agógica del testo)

* come prima (cfr. pagina 40). Inoltre, quando indicato a pagina 45, canticchiare brevemente (con la bocca chiusa, gestualmente impercettibile) seguendo le 'm' e 'n' (-) che propone il testo in modo di macchiare/baluginare lievemente il suono d'aria (soffio). Ogni interprete prenderà all'occorrenza l'altezza da canticchiare dal contesto estemporaneo in cui si troverà, come se fossero riflessi: della voce della cantante, degli armonici del rullante o dei multifonici di fl. e cb.

44.

Figura 6. ANTÚNEZ RODRÍGUEZ, David: “III. hacia el silencio de cien mares”, *deberían tener alas*, para soprano y diez intérpretes, 2021, pp. 40–49, p. 44, c. 4.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio: *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- BENJAMIN, Walter: “El narrador: Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov” en *Iluminaciones*, Jordi Ibáñez Fanés (Ed.), traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2018.
- BENVENISTE, Émile: *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, París, Gallimard, 1974.
- CAVE, Sam: “Riding the wild ocean: Horatiu Radulescu’s Subconscious Wave in theory, performance and recording”, *Tempo*, 76, 299 (2022), pp. 30–43.
- CHEN, Andrew: “Voice Without Speaker: Human Speech Synthesis in Acoustic Instrumental Contexts” en *Tempo*, 77, 305 (2023), pp. 60–71.
- DANUSER, Hermann: “9. Execution — Interpretation — Performance: The History of a Terminological Conflict” en *Experimental Affinities in Music*, Paulo de Assis (Ed.), Leuven University Press, 2016, pp. 177–196.
- DOUGHERTY, William: “On Horatiu Radulescu’s Fifth String Quartet (‘before the universe was born’) Op. 89”, *Tempo*, 68, 268 (2014), pp. 34–45.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Así que pasen cinco años* (1931), Margarita Ucelay (Ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- JIMÉNEZ CARMONA, Susana: “*Fragmente-Stille, an Diotima*” de Luigi Nono. *Escuchar lo imposible*, Universitat de Girona, Tesis doctoral, 2015.
- JOSEL, Seth & TSAO, Ming: *The Technique of Guitar Playing*, Kassel, Bärenreiter, 2014.
- KULLBERG, Jakob: *Transmogrification. Dialogic Composition*, Research report, Norwegian Academy of Music, 2021.
- LOMBARDI VALLAURI, Stefano: “The Composition of Experience in the Musical-Holistic Art of Dario Buccino” en *El oído pensante*, 4, 1 (2016), pp. 1–27.
- MORALES OSSIO, Cristian: *Recursive Dynamics Embedded in the Core of Extended Compositional Practices*. Doctoral thesis, University of Huddersfield, 2019.

David Antúnez Rodríguez

NONO, Luigi: *La Nostalgia del futuro: Scritti scelti 1948-1986*, Angela Ida de Benedictis y Veniero Rizzardi (Eds.), Il Saggiatore, Milano, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José: “Miseria y esplendor de la traducción” (1964) en *Obras completas: Tomo V (1933–1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, pp. 427–448, [online] <<https://archive.org/details/obras-tomo-v-1933-1941-jose-ortega-y-gasset>> [Última consulta: 30/9/2025]

SAUSSURE, Ferdinand de: *Course in General Linguistics*, Perry Meisel y Haun Saussy (Eds.), traducción de Wade Baskin, New York, Columbia University Press, 2011.

STENZL, Jürg & HALLER, Hans Peter: *A proposito di «Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès» e «Post-Prae-Ludium n° 3 ‘Baab-arr’» di Luigi Nono*, Milán, Ricordi, 1993. Citado en Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS, [online], <<http://www.luiginono.it/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes/>> [Última consulta: 30/9/2025].

TRUEBA MIRA, Virginia: “La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente: Diálogos con Antoni Tàpies”, in *coll. Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 2 (2004), pp. 123–141.

YILDIRIM, Onur: *Phonetics-Based Techniques in My Compositional Methodology, and Two Compositions: ŠĀ {karāz} for Large Ensemble and Eschaton According to Bēl-r ’ēu-Šu for Percussion Trio*, Dissertation, Columbia University, 2021.

Partituras consultadas

ANTÚNEZ RODRÍGUEZ, David: *deberían tener alas*, para soprano y diez intérpretes, 2021.

_____: *son mis voces cantando para que no canten ellos*, para siete intérpretes, 2021.

BERIO, Luciano: *Gesti* (1966), para flauta de pico, Londres, Universal Edition, UE 15627, 1970.

GLOBOKAR, Vinko: *?Corporel* (1985), para un percusionista, Frankfurt/New York/London, Edition Peters, Nr. 8673, 1989.

NONO, Luigi: *Fragmente-Stille, an Diotima* (1970-1980), Milano, Ricordi, Nr. 133049, 1980.

La huella de la interpretación en la creación musical. Aproximaciones a la presencia del intérprete como búsqueda de *otras* posibilidades en música.

David Antúnez Rodríguez

POSADAS, Alberto: *Poética del camino*, París, Édition Durand, DF 16602, 2020.

RĂDULESCU, Horațiu: *String quartet n. 5 'before the universe was born'*, Op. 58, para cuarteto de cuerda, Vevey, Lucero print, 1993.

_____: *Subconscious Wave*, Op. 58, para guitarra y sonido digital pregrabado, Vevey, Lucero print, 1985.

SAUNDERS, Rebecca: *Skin*, para soprano y trece instrumentos, Leipzig/Londres/Nueva York, Edition Peters, EP 14188, 2016.

David Antúnez Rodríguez



DAVID ANTÚNEZ RODRÍGUEZ (1995) es un compositor andaluz originario de Baeza, Jaén. Su investigación artística se centra en la revalorización de la figura del intérprete en la composición musical, explorando en su música las intersecciones entre la percepción, la memoria y el lenguaje.

Realizó sus estudios de composición musical en el CSM «Manuel Castillo» de Sevilla, con Francisco Martín-Quintero y Alberto Carretero. Durante esta formación, participó en el programa Erasmus, cursando un año académico en la Norwegian Academy of Music (NMH) de Oslo con Asbjørn Schaathun. En 2019, se trasladó a Milán para estudiar con Gabriele Manca en el Conservatorio «Giuseppe Verdi», donde completó el «Diploma Accademico di II livello» (equivalente al máster en España) en la especialidad de Composición.

En 2021, compuso la música para el proyecto teatral «Io, Arturo Martini – Morte della Scultura», una producción de la compañía Lombardi-Tiezzi desarrollada en Florencia. En 2023, resultó ganador de la XXII edición del «Premi Internacional Joan Guinjoan per a Joves Compositors», organizado por la Esmuc de Barcelona.

Actualmente, continúa su investigación artística cursando el Máster en Musicología Aplicada de la Universidad de La Rioja y el Doctorado MUSART (Musica, Arti performative e STEM) de los Conservatorios de Milán y Florencia. Recientemente, ha participado como investigador en el «Convegno Internazionale di Studi Berio: labirinti in musica» (Milán, 2025) y en los «Rencontres Internationales de la Création Musicale» (Saint-Étienne, 2026).

davidantunez95@gmail.com