



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y SONOLOGÍA**

LA NOTACIÓN EN LA MÚSICA VOCAL CHILENA CONTEMPORÁNEA.

El uso de nuevos sistemas gráficos en obras musicales vocales de los siglos XX y XXI: Una propuesta para su integración en la clase de lenguaje musical.

Memoria para optar al Título Profesional de
Profesor Especializado en Teoría General de la Música.

CRISTIAN ERASMO DUARTE VALLADARES

Profesor Guía:

CRISTIAN LEONARDO GUERRA ROJAS, Dr.

Santiago, Chile

2013

Dedicada a mi familia, en especial a Rosa y Mario, mis padres.

AGRADECIMIENTOS

A las profesoras SILVIA CONTRERAS ANDREWS y KENYA GODOY NAVARRETE, por todos sus consejos y constante apoyo en mi proceso de titulación.

A CLAUDIA GODOY, por facilitarme partituras y material fonográfico de obras chilenas.

A JEAN PIERRE KARICH y al Dr. LUIS MERINO MONTERO, por recomendarme bibliografía complementaria para esta investigación.

A MARCELA OYANEDEL, por su constante preocupación en mi proceso de titulación.

A TANIA IBÁÑEZ, por las conversaciones aclaratorias que tuvimos previo a la materialización de esta memoria.

A CLAUDIO MERINO, por facilitarme un libro muy valioso por un largo tiempo.

A los compositores de las obras vocales chilenas, en especial a EDUARDO CÁCERES, RAFAEL DÍAZ, SANTIAGO VERA-RIVERA, DAVID CORTÉS, FERNANDO MUNIZAGA, JAVIER MUÑOZ, RENÉ SILVA, GABRIEL KAUER, CRISTIAN DARVICH y ANDRÉS FERRARI, por permitirme, de manera explícita, utilizar sus obras en esta investigación.

A los funcionarios de la Biblioteca de Música y Danza “Jorge Peña Henn”, en especial a JANEIN GUILLÉN, por facilitarme rápidamente el material necesario de las estanterías.

A CRISTIÁN SILVA (Criso), por su constante apoyo en el proceso de investigación y colaboración en los resúmenes de biografías.

A MARÍA PAZ PARRA, por estar siempre conmigo en toda circunstancia de mi vida.

Al Dr. CRISTIAN GUERRA ROJAS, profesor guía, por su paciencia, comprensión y apoyo durante el proceso de investigación.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	iii
RESUMEN	vi
1.- INTRODUCCIÓN	1
1.1.- FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS	2
1.1.1.- Las razones: ¿Por qué la notación musical?	2
1.1.2.- Contenidos tratados en las clases de lenguaje musical	5
1.1.3.- ¿Por qué la voz?	8
1.1.4.- Los objetivos: ¿A quién se dirige y qué pretende?.....	9
1.2.- ASPECTOS METODOLÓGICOS	13
1.2.1.- Proceso investigativo y fuentes consultadas	13
1.2.2.- Selección de las grafías	15
1.2.3.- Creación de ejemplos para la enseñanza de las nuevas notaciones musicales	16
1.3.- NOTACIÓN MUSICAL	18
1.4.- ANÁLISIS	21
1.4.1.- Las temáticas.....	22
2.- ANÁLISIS DE OBRAS VOCALES CHILENAS CONTEMPORÁNEAS	25
2.1.- NOTACIÓN ESPACIAL:	26
2.1.1.- TIEMPO.....	26
2.1.2.- ALTURA Y DURACIÓN.....	37
2.2.- VOZ HABLADA	50
2.3.- GLISSANDO	62
2.4.- CLUSTER	71
2.5.- ESCRITURA MODULAR	83
2.6.- RECAPITULACIÓN	88

3.- EJEMPLOS PROPUESTOS PARA LA ENSEÑANZA DE NUEVOS SISTEMAS GRÁFICOS DE NOTACIÓN MUSICAL	93
3.1.- BREVE RESEÑA	94
3.1.1.- Símbolos utilizados	98
A) Escalas	101
B) Acordes	110
C) Intervalos.....	117
D) Problemáticas Rítmicas	119
E) Melodías	122
F) La Escritura Modular y su aplicación.....	127
4.- CONCLUSIONES.....	131
5.- BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS	140
5.1.- BIBLIOGRAFÍA.....	141
5.2.- PÁGINAS WEB	147
5.3.- OBRAS VOCALES CHILENAS CONTEMPORÁNEAS ANALIZADAS	148
5.4.- ANEXO 1: Antecedentes históricos de la notación musical	149
5.5.- ANEXO 2: Análisis de obras de compositores clave.....	160
5.5.1.- Arnold Schönberg (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951)	160
5.5.1.1.- La disolución de la tonalidad y la emancipación de la disonancia.....	163
5.5.1.2.- “Pierrot Lunaire” (op. 21, 1912).....	164
5.5.1.3.- “Moses und Aron” (1926 – 1932).....	169
5.5.1.4.- “A survivor for Warsaw” (op. 47, 1947).....	175
5.5.2.- Luciano Berio (Oneglia, 1925 - Roma, 2003)	182
5.5.2.1.- “Sequenza III” para voz femenina, dedicada a Cathy Berberian (1965-1966)	185
5.5.3.- León Schidlowsky (1931 -).....	194
5.5.3.1.- “Misa sine nomine” (1975 - 1977), dedicada a Víctor Jara.....	198
5.5.4.- Interrelaciones	206

RESUMEN

La presente Memoria de Título es una investigación que se basa en la recopilación de obras musicales vocales chilenas creadas entre los siglos XX y XXI, época contemporánea, enfocándose en encontrar similitudes de escritura musical.

El corpus de música vocal nacional fue sometido a un análisis comparativo de las grafías con las que fueron escritas, identificando una serie de estrategias relativamente consensuadas de notación musical, las cuales fueron agrupadas en cinco capítulos, explicando detalladamente la función de cada grafismo dentro de un discurso musical.

Finalmente, con los grafismos seleccionados, se procedió a elaborar una propuesta de aplicación de esas estrategias gráficas en ejercicios concebidos para la asignatura de lenguaje musical o afines.

1.- INTRODUCCIÓN

1.1.- FUNDAMENTACIÓN Y OBJETIVOS

1.1.1.- Las razones: ¿Por qué la notación musical?

Como objeto de estudio, la notación musical no es algo de lo que no se haya hablado ni escrito, es más, ha sido un tema de recurrente estudio en el transcurso de la historia de la música occidental¹. Es, por tanto, el interés particular por la representación gráfica del sonido uno de los principales motivos que ha desencadenado esta investigación, llevándome a buscar y encontrar material sobre la aparición de diversas notaciones musicales y sus constantes cambios producidos por las necesidades expresivas adjuntas a cada época de la historia de la música de occidente.

La tradición musical de occidente se ha basado en la práctica, principalmente, de música escrita, lo cual no significa que lo que se transmite vía oral se haya dejado completamente a un lado, mas el fuerte de esta tradición ha sido la escritura por sobre la oralidad. Desde la era grecorromana hasta la actualidad, la notación musical ha sufrido diversos cambios, los que son el fiel reflejo de los cambios histórico-sociales, estilísticos, estéticos, y muchos otros, por los cuales ha pasado el hombre occidental a través del tiempo. Sin lugar a dudas, la aparición de una notación musical es siempre

¹ Al utilizar los términos “música occidental” o “música de occidente” hago referencia a la música que ha

posterior a la práctica de la misma música, y sus características y perfeccionamientos dependen de las necesidades expresivas del compositor, y también, en alguna medida, de los materiales de que dispone para concretar su escritura [...] y de las técnicas de impresión que difundirán su obra [...]².

Latinoamérica, como parte de la cultura occidental tras la colonización, ha heredado su notación musical, aprendiéndola, utilizándola y enseñándola, de tal manera que la práctica musical también se ha basado en el lenguaje escrito. Los métodos y formas de enseñar han sido influenciados directamente por la música occidental, basándose en la jerarquía de la tonalidad, razón por la cual la lecto-escritura musical se trabaja en conjunto con la sonoridad de la armonía tradicional o clásico-romántica.

En el contexto educacional, refiriéndome principalmente a la enseñanza del lenguaje musical³ en las instituciones de educación superior, la presencia de la partitura en el aula es fundamental para el desarrollo de habilidades de decodificación de signos, mediante la transcripción melódica, el solfeo hablado y cantado, y la percusión, entre otras actividades que pudiesen llevarse a cabo.

² Locatelli, 1973: 9

³ Si bien es cierto que tanto en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile como en otras instituciones de educación superior, existen las asignaturas de Solfeo y Práctica Auditiva, Lectura Musical u otros nombres que son afines con la enseñanza de la lecto-escritura musical, he decidido llamar a estas asignaturas por el nombre de lenguaje musical. La decisión pasa por considerar la música como un tipo de lenguaje que posee ciertas similitudes con el lenguaje hablado, ya que puede expresar contenidos y éstos pueden ser percibidos por los seres humanos a través de la vía auditiva e interpretarlos, aunque se utilicen distintos mecanismos para este fin; existiendo en ambos procesos una clara intención comunicativa. Véase Ibáñez, 2012: 37 – 46 . Para ampliar la visión en lo que respecta al lenguaje musical, véase Schaeffer, 1998: 171 – 182

Sin embargo, en la búsqueda por obtener habilidades de decodificación de ritmos y alturas principalmente, se da menos énfasis a la decodificación de los signos interpretativos, tales como dinámica, articulación y agógica. Cabe preguntarse qué es lo que faltaría hacer para que los signos que aparecen en una partitura, en total, puedan ser decodificados por los estudiantes de manera aceptable dentro de una clase de lenguaje musical, teniendo en cuenta que en éstas los profesores intentamos emular situaciones que pueden aparecer en la práctica musical; sin embargo, esta temática podría dar paso a una nueva investigación, la cual no es pertinente en el presente trabajo.

La escritura, por tanto, está ubicada entre lo auditivo y lo interpretativo (lo interpretativo en un sentido de ejecución sonora sobre lo que se lee, sobre lo que está escrito)⁴. En otras palabras, la partitura se transforma en el piso sobre el cual se desarrollan las habilidades⁵.

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile no queda exenta de tal práctica. La experiencia personal de haber sido estudiante del programa académico de Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música y ser ayudante en distintos niveles de Solfeo y Práctica Auditiva, dirigida a estudiantes de interpretación y de composición de la etapa básica de sus carreras, así como las asignaturas de Educación Ritmo Auditiva y Solfeo Superior, dirigidas ambas cátedras al programa académico Licenciatura en

⁴ Ibáñez, 2012: 25

⁵ Ibid.

Artes con mención en Teoría de la Música y a la especialidad en Teoría General de la Música, me ha permitido corroborar in situ la utilización de la partitura para el desarrollo de habilidades de decodificación de signos. Estos corresponden a la notación tradicional occidental (blancas, negras, redondas, silencios, llaves, pentagramas, entre otros), sistema notacional que ha sido utilizado como lo conocemos hoy desde el siglo XVIII. Sin embargo, ¿acaso no ha cambiado el pensamiento del músico occidental durante el periodo de tiempo comprendido entre el siglo XVIII y nuestros días? ¿Las sonoridades siguen siendo las mismas de hace tres siglos? ¿Qué ha sucedido, entonces, con la notación musical en ese transcurso de tiempo? Si la notación musical ha cambiado y ésta se utiliza en diversas composiciones y prácticas musicales, ¿cómo podría incluirse en los programas de estudio de la institución universitaria? Estos cuestionamientos son la base que, junto con el interés personal en el tema, sustentan esta investigación.

1.1.2.- Contenidos tratados en las clases de lenguaje musical⁶

Los contenidos a tratar en las clases de lenguaje musical se pueden dividir en grandes grupos, contemplando diferentes variables:

- Variable rítmica

⁶ Según programa de la asignatura Solfeo y Práctica Auditiva de la Facultad de Artes, Universidad de Chile.

- Variable melódica
- Variable armónica
- Variable de expresión musical.

La variable rítmica introduce la vivencia de los conceptos pulso, acento, métrica, compás, ritmo, anacrusa y crusa.

Así mismo, el estudio y la comprensión teórico-práctica de:

- Tipos de compases: simples y compuestos binarios, ternarios y cuaternarios; y compases mixtos con distintas agrupaciones de los pulsos.
- Figuras musicales con sus respectivos silencios.
- Ritmos regulares e irregulares, distintas combinatorias de fórmulas rítmicas, polimetrías.
- Alternancias de compases, hemiola y heterometrías con igualación corchea igual corchea y/o pulso igual pulso.

Los contenidos tratados en la variable melódica introducen los componentes del sonido (altura, duración, intensidad y timbre).

Al igual que en la variable rítmica, se presenta el estudio y la comprensión teórico-práctica de distintas temáticas, tales como:

- Intervalos melódicos y armónicos mayores, menores, justos , aumentados y disminuídos.

- Alteraciones: función y uso.
- Escalas musicales mayores, menores, pentáfonas, gitanas, hexáfonas y modales.
- Sistema modal y sistema tonal, y, dentro de este último, se trata la modulación.
- Transporte melódico.

En la variable armónica se presenta el estudio y la comprensión teórico-práctica de los siguientes contenidos:

- Acordes y arpeggios mayores, menores, aumentados y disminuídos.
- Funciones armónicas en modo mayor y modo menor.
- Cadencias: plagal, auténtica, completa, clásica y rota, con algunas variantes en el estado de alguna función.
- Acordes, especie, posición y estado.
- Dominante séptima (V7) e inversiones.
- Adornos armónicos: nota de paso, nota de vuelta, apoyatura.

La variable de expresión musical contempla el estudio y la comprensión teórico-práctica de dinámicas, agógicas y tempo, carácter, articulaciones, respiración y fraseo.

Todas estas variables se estudian por medio de la lecto-escritura musical y la práctica auditiva. La lecto-escritura musical se practica con las claves de sol, fa y do, esta última con sus distintas posiciones en el pentagrama.

1.1.3.- ¿Por qué la voz?

Escoger la vocalidad dentro de la gama musical existente fue, a mi parecer, una acción guiada por la lógica y la experiencia. Éstas me han llevado a analizar la situación vivida en la sala de clase al momento de enseñar el lenguaje musical, notando que el medio más innato, el instrumento que pertenece a todos, es la voz, y parece natural que los límites del solfeo son los de la voz del solfista, siendo la voz el único instrumento común a todas las civilizaciones musicales, aunque cada una la use de un modo distinto⁷.

Es importante destacar que todos aquellos estudiantes que cursan cualquiera de las licenciaturas relacionadas con la música⁸ en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, deben utilizar la voz en la ejecución de solfeos, ya sean hablados o cantados.

⁷ Schaeffer, 1998: 247

⁸ Refiriéndome principalmente a los programas académicos de Licenciaturas en Artes con mención en Sonido, Teoría de la Música, Composición e Interpretación Musical. Como caso excepcional, el programa académico de Licenciatura en Artes con mención en Danza, dentro de sus programas de estudio, tiene presente la enseñanza del lenguaje musical, por lo cual deben utilizar la voz en algunos momentos del desarrollo de cada clase.

La utilización de la voz en los solfeos es de suma importancia si se toma en consideración que éstos -los solfeos- son ejercitados y evaluados periódicamente durante todo el año académico, culminando con la evaluación final frente a una comisión de profesores del área pertinente, quienes, en base a los resultados mostrados en la ejecución de solfeos a primera vista en el momento del examen, evalúan si los contenidos han sido comprendidos por los estudiantes, determinando si están en condiciones de pasar al siguiente nivel o repetir el mismo curso. Cabe acotar que los solfeos son ejecutados sólo por la voz de cada estudiante.

De lo anterior se infiere, pues, que la voz es un medio que refleja la adquisición y comprensión de conocimientos transmitidos en las clases de lenguaje musical, y que no sólo son conocimientos teóricos, sino que también son aplicables en el desarrollo de la vida musical de cada estudiante.

1.1.4.- Los objetivos: ¿A quién se dirige y qué pretende?

El presente trabajo investigativo se dirige, principalmente, a profesionales del área musical, el cual tiene como finalidad ser estudiado, analizado y, lo más importante, practicado. Si bien es cierto que existen varias instituciones en las cuales se enseña el lenguaje musical, y que dentro de cada una de éstas

coexisten diversos grupos humanos dedicados a la música, tales como profesores, musicólogos y etnomusicólogos, estudiantes, compositores o intérpretes, esta investigación se ha enmarcado dentro de la realidad particular de la Facultad de Artes de la Universidad Chile, en donde esta diversidad de personas reciben, en su formación, una enseñanza del lenguaje musical de manera similar, abordando las mismas temáticas. Como ejemplos concretos, existen distintos niveles de la asignatura de solfeo y práctica auditiva que se imparten en la etapa básica para los programas académicos de Licenciatura en Artes con mención en Composición e Interpretación Musical. También existen distintos niveles de lectura musical en el programa académico Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música, del cual egresan Licenciados en Artes con mención en Teoría de la Música, Profesores Especializados en Teoría General de la Música o Directores de Coro, cursando uno o dos años más de carrera, según sea el caso; e investigadores que se dedican a la Musicología y Etnomusicología⁹.

Los objetivos generales que esta investigación pretende alcanzar son: 1) identificar estrategias relativamente consensuadas de notación musical en partituras de obras vocales chilenas contemporáneas y 2) elaborar una

⁹ Es, entonces, el programa académico Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música una de las carreras de la cual egresan los futuros profesionales que se encargarán de investigar la música y sus procesos histórico-sociales, y, a su vez, aquéllos que se encargarán de difundir la enseñanza del lenguaje musical.

propuesta de aplicación de esas estrategias gráficas en ejercicios concebidos para la asignatura de lenguaje musical o afines.

De modo más específico, esta investigación pretende: 1) establecer un panorama histórico del desarrollo de la notación musical en la cultura occidental; 2) identificar partituras de obras vocales del siglo XX que se consideren fundamentales en el desarrollo notacional posterior; 3) identificar un corpus de obras vocales chilenas contemporáneas que permitan develar las estrategias notacionales buscadas; 4) integrar las estrategias notacionales en ejercicios que ejemplifiquen la aplicación de éstas en las clases de lenguaje musical o afines.

Es de suma importancia señalar que los objetivos se han enfocado en el instrumento voz, puesto que éste es, como se ha mencionado anteriormente, el que se utiliza para el desarrollo y práctica de gran parte de los ejercicios que se proponen en la clase de lenguaje musical para aprender y comprender los distintos contenidos que en ésta se tratan¹⁰.

Enseñar las nuevas notaciones musicales dentro del aula apunta al desarrollo de los profesionales de la música en el contexto musical actual, entregando así herramientas que intentan facilitar, de alguna manera, la lectura de obras escritas a partir del siglo XX en adelante, y de esta forma aportar al

¹⁰ Ver “¿Por qué la voz?” pág. 8-9

rescate y la difusión de la música chilena de arte¹¹, música que se ha encausado en la búsqueda de una posible identidad musical nacional.

¹¹ La definición de “música chilena de arte” aparece en Díaz y González, 2011: 14, en donde se establece que esta música “conserva su razón de ser en lo esencialmente artístico” y que “surge del antiguo diálogo entre ser humano y escritura sonora”.

1.2.- ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.2.1.- Proceso investigativo y fuentes consultadas

La claridad sobre el estudio de la notación musical contemporánea y la enseñanza de ésta en las clases de lenguaje musical estuvo presente desde el comienzo del proceso investigativo. Con esta certeza, comencé a buscar el material necesario para llevar a cabo la investigación, consultando fuentes bibliográficas que abordan la temática de la notación musical, la enseñanza de la lecto-escritura musical; y fuentes fonográficas propiamente tales.

Las fuentes bibliográficas se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Textos que se centran en el estudio de la teoría musical, principalmente en la notación musical.
- Textos que se centran en la enseñanza de la música, específicamente en la lecto-escritura.
- Textos que indican los contextos histórico-sociales en los cuales se desarrollan los nuevos paisajes sonoros de la música de los siglos XX y XXI.
- Selección de partituras de obras chilenas compuestas entre los siglos XX y XXI.

Las fuentes fonográficas se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Material de audio de las partituras seleccionadas adquiridas para la investigación en medios como el CD, mp3 u otro archivo de audio y en medios online, como Soundcloud o Youtube.
- Material de audio de las partituras seleccionadas presentes en las colecciones discográficas personales.
- Material de audio compartido por los compositores e intérpretes de las obras seleccionadas.

La mayoría de los fuentes teórico-musicales consultadas fueron obtenidas de la Biblioteca de Música y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; otras fuentes fueron consultadas vía web en distintos dominios del ciber espacio o cedidos por algunos autores vía correo electrónico; en menor medida fueron adquisiciones personales; y, por último, un libro consultado de la Biblioteca del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Las fuentes que tratan sobre enseñanza de la música (lecto-escritura) fueron consultadas, principalmente, vía web: descarga de diferentes tesis, ensayos, métodos y columnas de revistas digitales; y algunos textos encontrados en la Biblioteca de Música y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Los textos que abordan los contextos histórico-sociales de la Música del siglo XX en adelante fueron adquisiciones personales y consultas vía web.

Las partituras seleccionadas fueron obtenidas de la Biblioteca de Música y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y otras, casi en igual proporción, fueron facilitadas por los mismos compositores de las obras. Como proceso previo a la propia selección de partituras, investigué obras de algunos compositores chilenos de entre los siglos XX y XXI, que han compuesto música para voz (sola o con conjunto instrumental) y música coral, en las cuales se utiliza la voz de manera no tradicional¹², y, por ende, escritura no tradicional.

1.2.2.- Selección de las grafías

Al analizar la escritura de cada una de las obras seleccionadas y compararlas, encontré similitudes en la utilización de ciertos símbolos que grafican los distintos parámetros del discurso musical y que, al ser ejecutados, producen un resultado sonoro símil. Luego clasifiqué los símbolos que se utilizan en las obras bajo este criterio, llegando a obtener símbolos con los cuales trabajar en una propuesta para la enseñanza de las nuevas notaciones

¹² El uso tradicional que se le ha dado al instrumento voz ha sido mayormente melódico, construyendo claras melodías basadas en la armonía tradicional. El uso no tradicional de la voz pedido por el compositor en una obra musical es aquel que no se limita a la melodía, o a la construcción melódica tradicional; sino que también incorpora efectos sonoros producidos por una distinta emisión del sonido.

musicales, siendo estos los siguientes: notación espacial: tiempo, altura y duración, voz hablada, glissandi, cluster¹³ y escritura modular.

1.2.3.- Creación de ejemplos para la enseñanza de las nuevas notaciones musicales

Teniendo la selección de obras bajos los criterios descritos en párrafos anteriores, más la selección propia de los símbolos a utilizar, la última parte, que fue la creación de ejercicios enfocados a la enseñanza de las nuevas notaciones musicales, se llevó a cabo teniendo en cuenta un factor de alta relevancia: el contexto educacional.

Cómo enseñar las nuevas grafías musicales y relacionarlas en el contexto educacional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en donde la forma de transmitir los conocimientos musicales se establecen respondiendo a un canon¹⁴, fue la razón por la cual decidí crear ejercicios que, abordando

¹³ En la investigación llevada a cabo no encontré un símbolo específico con que se notara el cluster vocal, pero, al escuchar las obras, me di cuenta que estaba presente sobre todo en música coral. Entonces, la decisión de dejarlo fue, básicamente, por su existencia. En el capítulo correspondiente al cluster, trataré más en profundidad este tema.

¹⁴ Según Tania Ibáñez, esta institución responde a la definición de canon otorgada por Phillip Tagg, en donde existe una resistencia a cambiar las orientaciones pedagógicas, las cuales no favorecen la reflexión pedagógica e interdisciplinaria para abrir espacios de diálogo que propendan hacia el desarrollo de la disciplina en coherencia con las demandas actuales de la educación. Véase Ibáñez, 2012: 14 – 19

temáticas de las clases de lenguaje musical, fuesen escritos con los símbolos clasificados de las obras chilenas de los siglos XX y XXI.

Tal y como expuse en la fundamentación, las clases en donde se enseña la lecto-escritura musical se apoya en el uso de la partitura para mostrar los distintos contenidos que aborda la asignatura. Estas partituras presentes en el aula son, principalmente, apoyos basados en un tipo de música que responden a periodos específicos de su historia: Clasicismo y Romanticismo (mediados del siglo XVIII al siglo XIX). Por lo tanto, a sabiendas de que la música escrita que he recopilado no responde a estos períodos por ser compuestas entre los siglos XX y XXI en donde se exploran otras posibilidades sonoras, los ejercicios han sido creados bajo un contexto tonal, construyendo melodías basadas en la armonía vocal tradicional. Así mismo, los ejercicios escritos que plantean desafíos rítmicos, también se basan en las problemáticas tratadas en las clases de lenguaje musical.

1.3.- NOTACIÓN MUSICAL

Las primeras formas de notación musical datan de la Edad Media y aparecieron como una necesidad para recordar la gran cantidad de repertorio que se manejaba. Los primeros símbolos para graficar el sonido son los neumas, los cuales derivan de los acentos del lenguaje. Éstos graficaban esquemas del contorno melódico, mas no símbolos de eventos sonoros¹⁵ con exactitud. Sin embargo, en este estadio de la notación musical, ya se advierte la estrecha relación entre los términos espaciales y los sonoros, es decir, entre alto y agudo, bajo y grave¹⁶.

Este sistema evolucionó hacia una notación diastemática, donde los neumas se distribuían sobre el texto, a diferentes posiciones en sentido vertical, aproximándose a una mejor definición de la altura. Un paso más adelante lo constituye el uso de letras y de una línea con el nombre de una cuerda. De aquí al tetragrama solo distaba un paso, y fue Guido D'Arezzo a quien le correspondió sentar las bases para el sistema de notación de alturas en la

¹⁵ El evento sonoro es un objeto de estudio simbólico, semántico o estructural, y por lo tanto un punto de referencia que no puede devenir abstracto, relacionado con un todo de magnitud más grande que sí mismo. EVENTO SONORO [en línea] <http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=rubriqueLang&lang=es&id_rubrique=9> [consultado el 10 de diciembre de 2013]

¹⁶ Baracaldo, 2003: 2

música occidental. El uso del pentagrama no se consolidó sino hasta mediados del siglo XVII¹⁷.

El pentagrama, que evolucionó desde la Edad Media, es un sistema simple y muy bien adaptado para representar los cambios de altura de música diatónica. Este sistema tiene sonidos que se ubican en lugares distintos y le corresponden nombres diferentes¹⁸, según la clave que le anteceda. El pentagrama es, entonces, el plano donde se grafican los distintos eventos sonoros¹⁹.

Con respecto a lo anterior, la notación musical puede definirse como “cualquier método mediante el cual se escriben los sonidos”²⁰, o como “método o métodos empleados para escribir música”²¹. Según Locatelli de Pérgamo la notación musical es “un sistema gráfico de representar tanto los sonidos en todos sus grados musicales y en las varias modificaciones de tiempo, intensidad, articulación y matices que le afectan, como pausas rítmicas y silencios que limitan su intervención”²². Si bien es cierto esta última acepción es clara con respecto a la funcionalidad de la notación musical, hay aspectos básicos y fundamentales para la escritura de la música: la altura y la duración.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Mayor detalle en ANEXO 1, pág. 151 – 161

²⁰ Bennett, 2003: 198

²¹ Randel, 1984: 337

²² Locatelli, 1973: 9

Con respecto a esto último, la notación musical occidental establece un sistema de coordenadas definido, por una parte, por la abscisa de los tiempos de izquierda a derecha, desde el tiempo inicial hacia el tiempo final, y por otra parte, por la ordenada de las alturas, de abajo hacia arriba para las frecuencias de lo grave a lo agudo. Aunque estas coordenadas no sean completamente explícitas, subyacen sin embargo por todas partes²³.

²³ Boulez, 1981: 68

1.4.- ANÁLISIS

El análisis musical aplicado a las obras no pretende, bajo ningún punto de vista, analizar formas o estructuras musicales, puesto que no es la finalidad de este trabajo de investigación.

Lo que se pretende con el análisis es encontrar las similitudes notacionales existentes entre las distintas obras musicales vocales de compositores chilenos seleccionadas, para lo cual he basado esta investigación en la comparación de los grafismos musicales y la relación que existe entre la escritura y el resultado sonoro obtenido, teniendo en cuenta que el foco principal es la notación musical utilizada en el instrumento voz.

Este análisis comparativo busca demostrar que el uso de nuevos grafismos musicales está presente en el discurso musical de distintos compositores coterráneos en una época específica y que tal lenguaje, de una forma u otra, posee similitudes en su escritura.

También busca demostrar que los compositores, a pesar de tener la libertad de incorporar la simbología que les parezca adecuada para desarrollar su discurso musical satisfactoriamente, poseen algunos símbolos notacionales ya consensuados o que por lo menos utilizan simbologías que se asemejan cumpliendo una misma función dentro un contexto musical.

El fin de buscar simbologías semejantes por medio del análisis es encontrar aquellas que se utilizan en la práctica, las que aparecen en las composiciones musicales del Chile actual, a las cuales los músicos -intérpretes, teóricos, pedagogos u otros profesionales de la música- se ven (o verán) enfrentados al momento de estudiar una obra musical escrita con estas nuevas grafías. En esta vía, el análisis musical sirvió para facilitar el trabajo de categorizar los símbolos y agruparlos, a partir de esta categorización, en distintas temáticas.

1.4.1.- Las temáticas

El resultado obtenido por medio del análisis musical realizado a las obras de compositores chilenos arrojó distintas formas de escritura musical que son utilizadas de manera similar, más o menos consensuadas, pudiéndolas agrupar en distintas temáticas, las cuales son:

- i. Notación Espacial: Tiempo, Altura y Duración
- ii. Voz hablada
- iii. Glissandi
- iv. Cluster
- v. Escritura modular

Estas temáticas son las que, luego de una exhaustiva escucha de las obras seleccionadas y el análisis de estas mismas, se reconocen por medio de la escritura musical y la relación existente con el resultado sonoro obtenido, coincidiendo los aspectos gráficos y sonoros en las distintas obras musicales.

Basado en estos cinco temas es que desarrollé una serie de ejercicios que abordan ciertos contenidos contemplados en los programas de solfeo y práctica auditiva, incorporando las distintas simbologías a la enseñanza del lenguaje musical por medio de la práctica de éstos.

El análisis general de las obras de compositores chilenos de los siglos XX y XXI tiene como antecedente el cambio de la escritura musical, reflejado en obras vocales de tres compositores que he considerado claves para esta investigación, los cuales son Arnold Schönberg, Luciano Berio y León Schidlowsky.

El primero, Schönberg, intervino la escritura para voz en *Pierrot Lunaire*, siendo modificada en sus obras *Moses und Aron* y *A survivor from Warsaw*, mostrando distintas formas de escribir la voz hablada-cantada, sirviendo de ejemplo e influencia para varios compositores que se desarrollaron en la vanguardia musical del siglo XX. Berio, por su parte, escribe *Sequenza III* para voz femenina, en donde utiliza variada simbología para graficar distintos efectos o formas de emisión del sonido de la cantante. Éste llega a ser un destacado compositor, influyente también en el desarrollo musical de los siglos XX y XXI.

Ambos compositores mencionados anteriormente son de origen europeo y su desarrollo como músicos fue, principalmente, en ese continente. Schidlowsky es considerado clave por el hecho de utilizar notación no tradicional en mucha de su producción musical y, específicamente, en su obra *Misa sine nomine*, donde utiliza la gráfica musical para plasmar sus ideas sonoras. Lo más importante en este último es que es de nacionalidad chilena y, por esa razón, he considerado pertinente ubicarlo dentro de la categoría “clave”, puesto que contextualiza el uso de notación musical no tradicional en el país²⁴.

²⁴ Para mayor detalle de estas obras, ver ANEXO 2, pág. 162 – 210 .

2.- ANÁLISIS DE OBRAS VOCALES CHILENAS CONTEMPORÁNEAS

2.1.- NOTACIÓN ESPACIAL:

2.1.1.- TIEMPO

La escritura musical representa ideas sonoras que suceden en un espacio temporal, las cuales se ven influenciadas directamente por dos parámetros básicos: la duración y la altura. Sin embargo, estos dos parámetros se rigen por el tiempo musical medido, aquel que delimita el inicio y el fin de una obra musical.

En este contexto, la notación espacial²⁵ muestra la disposición de los eventos sonoros sucediendo en un lapso de tiempo. La variable temporal que controla el tiempo es, por lo general, el segundo. Como consecuencia de lo anterior, las cifras de compás no están presentes en esta notación espacio-temporal.

La notación espacial representa un quiebre fundamental con todos los sistemas notacionales previos: el cambio desde la notación simbólica duracional (negras, corcheas, etc.) a la notación espacial, en la cual las duraciones están indicadas por medio de un esparcimiento horizontal de sonidos y silencios. Las medidas (si las hay) representan unidades de tiempo (usualmente uno o más

²⁵ También conocida como notación proporcional según Stone, 1980: 96

segundos o un cierto número de clics del metrónomo), pero no cifras de compás²⁶.

Con esta forma de medir el espacio-tiempo, las duraciones no tienen la exactitud que se propone con la notación simbólica tradicional, haciendo que la rítmica en una obra musical posea una precisión relativa, presentando un discurso musical más flexible, el cual se condice con la aleatoriedad. Por esta razón es de mayor facilidad trabajar con notación espacial que con notación tradicional, puesto que en la primera generalmente se requiere sólo de aproximaciones rítmicas, en contraste a la precisión rígida que exige la notación tradicional²⁷.

En *Mesa Redonda (2012)* de Cristian Darvich²⁸, quinteto teatral, se observa, al inicio de la partitura, que la unidad de medida de tiempo es el segundo, el cual se toma como referencia para la ejecución de la obra musical.

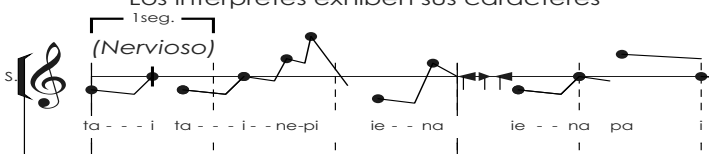
²⁶ Stone, 1980: 96

²⁷ Op. Cit., pág. 109

²⁸ Cristián Darvich(1991 –) Estudia Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile. Ha escrito numerosas piezas para piano incluyendo "Preludio nº1" 2011; ha estrenado también: "Ocaso, Soprano y Piano" 2012, "5 Variaciones para Trío de Cuerdas" 2012, "Mesa Redonda, Quinteto Teatral" 2012, "Resonancias, Cuarteto de Cuerdas y Electrónica en Tiempo Diferido" 2013. Actualmente sigue explorando el espectralismo y además la improvisación libre en piano influenciada por el jazz contemporáneo, el atonalismo, el minimalismo, el impresionismo y la música clásico romántica.

Cristian Darvich: "Mesa Redonda" (inicio)

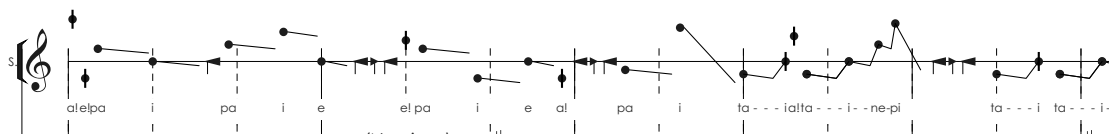
6 **Primera Parte**
I Conversan
"Los intérpretes exhiben sus caracteres"
1seg.
(Nervioso)



La barra divisoria punteada y escrita verticalmente indica la "longitud" del segundo, y dentro de este "compás" se grafican los eventos sonoros presentes en cada segundo de la obra musical. Estas líneas, punteadas o completas, sirven como referencia para los intérpretes al momento de ejecutar la obra.

Cristian Darvich: "Mesa Redonda" (página 12)

12



En el caso particular de la soprano, se puede observar que las alturas no están definidas, siendo sólo un monograma²⁹ el que da una referencia de lo que sería un registro medio para ubicar espacialmente los sonidos y diferenciar los agudos de los graves. Los eventos sonoros presentes se vinculan entre sí por una simbología específica, la cual busca lograr distintos efectos vocales. En

²⁹ Monograma = una línea

relación al ritmo, éste no es definido, pudiendo ser interpretado de forma más cercana a la aleatoria, respetando sólo la proporcionalidad del tiempo.

Del mismo compositor, *Ocaso, Soprano y Piano* (2012) sugiere una forma similar de abordar la notación espacial.

Cristian Darvich: "Ocaso, Soprano y Piano" (página 1, primer sistema)

Musical score for the first system of *Ocaso, Soprano y Piano*. The Soprano part is marked *legato sempre.* and includes a circled 'A' above the staff with a '1 seg.' duration and 'smile...' instruction. The Piano part is marked *pp* and *con sordina sempre.* with a 'ped.' pedal instruction. Vertical dashed lines connect notes between the two staves.

Cristian Darvich: "Ocaso, Soprano y Piano" (página 2, primer sistema)

Musical score for the first system of page 2 of *Ocaso, Soprano y Piano*. The Soprano part includes lyrics: "La luz a-zul en - tró na - dan - - do por la". The Piano part includes dynamic markings *p* and *mp*. A circled 'B' is above the Soprano staff. Vertical dashed lines connect notes between the two staves.

Las similitudes de *Ocaso, Soprano y Piano* con *Mesa Redonda* son notorias, sin embargo, la gran diferencia radica en el uso del pentagrama para la voz, ubicando así alturas definidas en la obra. Las alturas del piano, por otra parte, presentan rasgos similares a las de la notación tradicional, observándose plicas

y corchetes uniendo un sonido con otro, a modo de corcheas. Sin embargo, estas no precisan un ritmo, más bien muestran la duración de un sonido hasta que aparece el otro³⁰.

En obras del compositor Eduardo Cáceres³¹ también se puede apreciar la utilización de la notación espacial. *Epigramas Mapuches (1991)*³² es un claro ejemplo de esto.

Eduardo Cáceres: “Epigramas Mapuches: I Iniciación” (página 1, primer y segundo sistemas)

The image shows a musical score for voice and piano. The first system has a vocal line with lyrics 'Ñi' and 'pew - ma' and a piano line with lyrics 'ke - ci - te - we - tuy'. The second system has a vocal line with lyrics 'ne - wen ne - wen' and a piano line with lyrics 'ne - wen ne - wen'. The score includes dynamic markings such as sfzpp, fff, and pp, and time signatures of 2'', 6'', 3'', and 8''. A tempo marking of quarter note = 80 is present. A note in the piano part is marked 'a la caja del piano c/pedal'.

En la partitura se observa que, a diferencia de la escritura de Cristian Darvich, los segundos están colocados dentro de un paréntesis de corchete por sobre el pentagrama, el cual marca el inicio y término de cada intervención

³⁰ Este punto se retomará en la sección 1.2 del mismo capítulo.

³¹ Eduardo Cáceres (1955) Compositor chileno. Licenciado en Composición Musical y titulado como Profesor de Estado en la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como académico del Departamento de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a cargo de las cátedras de Composición, Orquestación y Música Aplicada. Mercedor de variadas distinciones, en 2013 la Academia Chilena de Bellas Artes le ha concedido, por unanimidad, el premio “Domingo Santa Cruz”. Categorizado dentro de los compositores que siguen la línea Indigenista, Eduardo Cáceres se ha caracterizado por su poética musical y, tal como dice Rafael Díaz, deja “su música abierta a todas las músicas”.

³² Según Rafael Díaz: “La variable temporal es controlada la mayor parte del tiempo por los segundos. Sin embargo este segundo no es aquel del reloj, sino uno interno, “humano”, que es impuesto al ensamble por el director. Obviamente que este segundo personal tendrá una precisión relativa que incide en el discurso musical, haciéndolo más flexible y aleatorio”. En Díaz, 2012: 110

sonora, indicando la cantidad de tiempo en que el intérprete debe ejecutar el/los evento/s sonoro/s. También se observa la utilización de líneas verticales que atraviesan el espacio de uno o más instrumentos, marcando puntos de referencia en donde se indican inicios o finales de ejecución.

Eduardo Cáceres: “Epigramas Mapuches: I Iniciación” (Página 1, primer sistema).

VOZ

Ñi pew - ma

Eduardo Cáceres: “Epigramas Mapuches: I Iniciación” (Página 1, cuarto sistema).

VOZ

CL.

Nv - lañ (ñ) ma - kee - tew

La mayor parte de la obra está escrita con notación espacial, sin embargo, en el transcurso de la misma, Eduardo Cáceres introduce notación convencional, alternando ambos tipos de escritura. Este es un claro ejemplo de notación espacial mixta³³, la cual, en un espacio-tiempo, introduce y mezcla algunos

³³ Mayor detalle en Stone, 1980: 99

eventos sonoros escritos de manera convencional y otros de manera no convencional³⁴.

Eduardo Cáceres: “Epigramas Mapuches: I Iniciación” (Página 3, segundo sistema).

The image shows a musical score for a vocal piece. The vocal line (VOZ) is written in a treble clef with lyrics: "ta - ñi", "pv - jv ñi", "kvr - vf", "tv - fa - ci", and "du - gun". Above the first two lyrics, there are markings for "sfzsf" and "pp". Above the third and fourth lyrics, there are markings for "sfzsf" and "fff". Above the fifth lyric, there is a marking for "sfzsf". Above the first two lyrics, there is a marking for "PARLATO". Above the first two lyrics, there are markings for "5'" and "4'". Above the third and fourth lyrics, there is a marking for "sfzsf". Above the fifth lyric, there is a marking for "sfzsf". The piano accompaniment (PNO.) is written in a bass clef. Above the piano part, there is a marking for "p" and "sfzsf". Above the piano part, there is a marking for "SUL PONT.". Above the piano part, there is a marking for "fff".

Otra obra en la que Eduardo Cáceres superpone la escritura proporcional y la tradicional es en ... *dl crro Concpción, yo m pac al Alegre... Kiñe - Epu - Kvla...los gehen* (2008).

³⁴ Si bien es cierto que no hay escritura de métricas, el escribir ritmos y ejecutarlos hace que el discurso melódico se encasille en una métrica “implícita”. Es el caso del segundo movimiento de esta misma obra.

Eduardo Cáceres: "... dl crro Concpción, yo m pac al Alegre... Kiñe - Epu - Kvla...los gehen". (página 31)

The musical score is arranged in a vertical system. At the top, there are three staves for woodwinds: Fl. piccolo en Do, Fl., and Cl., each with a 10-second duration marker. Below these are four percussion staves: Panderero con parche, Tom de piso, Tam Tam, and G. Cassa. The piano part (Pno.) follows. The vocal line (Voz) features the lyrics "Ki-ñe" and "sieb-zehn" with dynamic markings like *sfz* and performance directions such as "nota muy alta" and "nota muy baja". Below the vocal line are the string parts for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.), with markings like "sul ponticello" and "non sul". A legend at the bottom left explains a specific notation: = seguir altura aproximada.

Los diez segundos colocados por sobre los pentagramas indican la duración del “compás”, mientras que los instrumentos realizan sus intervenciones con ritmos escritos de manera tradicional, mostrando nuevamente el uso de una notación espacial mixta.

Sobre la flexibilidad de la escritura gráfica y proporcional, Rafael Díaz³⁵ dice que ésta le otorga soltura y espontaneidad al discurso melódico de Eduardo Cáceres³⁶, y que con la escritura convencional “consigue introducir el elemento figurativo, el estilema, el que se presta mejor a ser introducido a través de la escritura lineal metronómica”³⁷, obteniendo como resultado un sistema de organización temporal no predictivo, el cual no establece un procedimiento único de derivación de las figuras en el tiempo, consiguiendo un discurso “casi improvisatorio” y de “aparente espontaneidad”³⁸.

La notación espacial no sólo ha servido a obras que se ejecutan con instrumentos tradicionales, sino que también ha aportado en el área de la música electrónica.

Tal es el caso de Andrés Ferrari³⁹, quien ha incursionado en esta veta de la música. *Inflexiones II (2002)* es su única obra para voz (mezzo-soprano) y

³⁵ Rafael Díaz (1965 -) Compositor y etnomusicólogo chileno. Licenciado en Música y composición de la Universidad de Chile. Master en Música por la Catholic University de Washington D.C. y Doctor en Música por la Universidad Autónoma de Humboldt Universität de Berlin. Estudió composición con Cirilo Vila en Chile, y con Gerorge Crumb en U.S.A. Sus profesores de etnomusicología fueron Joaquina Labajo y Tomás Müller. Su actividad composicional ha estado marcada por la cultura de los pueblos originarios de Chile y por manifestaciones de la religiosidad popular y la cultura mestiza chilena. Como etnomusicólogo, sus principales líneas de investigación han sido la performática musical de los pueblos originarios y la arqueoacústica de los instrumentos precolombinos. Actualmente enseña etnomusicología y composición en la Universidad Católica de Chile y Análisis de la Composición en la Universidad de Chile.

³⁶ Díaz, 2012: 109

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Andrés Ferrari (1971 -) Músico y compositor nacido en Concepción. Estudió Licenciatura en Teoría de la Música en la Universidad de Chile y Licenciatura en Composición en la misma. Es docente en cátedras de Lectura Musical y Solfeo Superior. Es miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile y de la Sociedad Chilena de Derechos de Autor. Entre sus composiciones destacan piezas para instrumentos solistas y formatos que integran instrumentos y música electrónica en vivo.

medio electrónico, en la cual muestra un uso de la notación espacial y la notación tradicional. Es importante destacar que, al utilizar medio electrónico, el segundo metronómico es la medida esencial para el desarrollo de esta obra musical en particular.

Andrés Ferrari: "Inflexiones II" (página 1, segundo sistema)

El tetragrama muestra la intervención de la electrónica, mientras que el pentagrama muestra las intervenciones de la cantante. Por sobre el tetragrama están los segundos en los que transcurre la obra musical, y, desde el número de segundo, una línea vertical discontinua descende, mostrando la "longitud" del "compás".

Andrés Ferrari: "Inflexiones II" (página 2, primer sistema)

Este ejemplo muestra, desde el segundo 35 al 37, y luego desde el segundo 40 al 42, la escritura tradicional del ritmo irregular de quintillo de semicorcheas. Como el pentagrama no tiene clave que indique una altura definida, éste muestra la disposición espacial de los eventos sonoros donde se sugiere una idea de trayectoria melódica, cercano a un movimiento neumático o melismático.

En esta obra se encuentran similitudes de escritura con los dos compositores anteriormente mencionados. La utilización de una “longitud de segundo” se asemeja a la forma en que están escritas *Mesa Redonda y Ocaso, Soprano y Piano* de Cristian Darvich. La introducción de ritmos tradicionales dentro de los “compases” también se acercan a la forma en que Eduardo Cáceres escribe *Epigramas Mapuches*. En el caso de las líneas verticales punteadas, los tres compositores las utilizan a modo de “barra de compás”, las que sirven de referencia para los intérpretes al momento de ejecutar las obras.

Las cinco obras presentadas utilizan la notación espacial para establecer un espacio-tiempo en el cual se desarrolla el discurso musical, en donde los eventos sonoros presentes se vinculan entre sí. El reemplazo de la cifra de compás por una unidad de tiempo como el segundo hace que el discurso musical se vea afectado por la aleatoriedad implícita en la ejecución de ritmos que no están escritos de manera convencional, acercándose a la libertad de la escritura neumática, más cercano al gesto que a una rigidez metronómica. La

notación espacial, por lo general, no presenta división de compases que encuadren la escritura en una métrica, sólo se utilizan, en los casos presentados, líneas punteadas para indicar el inicio o final de los eventos sonoros. La introducción de escritura convencional dentro de un discurso musical más libre y aleatorio hace que la notación espacial se adecúe a las necesidades de ésta, coexistiendo la libertad del gesto y la rigidez metronómica en un espacio-tiempo medido por el segundo, dando cabida a una notación espacial mixta, en donde se mezcla la tradición de la escritura musical con las nuevas gráficas, desarrollando un lenguaje mucho más amplio al momento de expresar las ideas composicionales de los músicos actuales.

2.1.2.- ALTURA Y DURACIÓN

El foco de esta sección está en la altura y la duración del sonido. Como mencioné en la sección anterior, en la notación espacial puede aparecer notación tradicional, la cual adquiere un tratamiento compositivo distinto al convencional, dependiendo de las necesidades expresivas de cada compositor.

Si bien es cierto que la notación musical ha cambiado durante el tiempo, es preciso reconocer que los logros en cuanto a escritura musical y su legado para la posteridad han sido de gran ayuda en cuanto a la interpretación y

reinterpretación de obras de compositores que vivieron hace siglos atrás, en donde su obra no podía registrarse sonoramente y sólo quedó plasmada en un papel. Variados símbolos han atravesados las distintas épocas de la historia de la música. Uno de los más convencionales y más utilizados es el pentagrama⁴⁰, el cual ha servido (y sirve) para ubicar espacialmente las alturas y duraciones de éstas. Es importante recordar que el pentagrama nos sitúa en un espacio que se ve afectado horizontalmente por el tiempo y verticalmente por la altura, siendo estos dos factores los que, precisamente, están presentes en una obra musical. La importancia del pentagrama no es menor, puesto que, desde su concepción, ha resuelto el problema de la adiestematía. Sin embargo, algunos compositores suelen usar menos líneas para indicar alturas indeterminadas, siendo el intérprete el encargado de ejecutar e interpretar los pasajes en donde aparezca esta escritura aleatoria.

La notación espacial también ha adoptado el uso del pentagrama. En este contexto, las alturas se definen por las cinco líneas escritas sobre el plano y las claves⁴¹ a utilizar, dependiendo de los registros requeridos por la instrumentación que utiliza cada compositor.

El uso de cabezas de notas, que por lo general son ennegrecidas, indican las alturas dentro del pentagrama, y su duración puede ser fijada por una línea

⁴⁰ Pentagrama = cinco líneas. En música, las cinco líneas se escriben en forma horizontal, paralelas y equidistantes una de la otra.

⁴¹ También conocidas como llaves.

horizontal más gruesa que las líneas del pentagrama y que prolonga la duración del sonido, no indicando una duración o un ritmo exacto⁴². Este extensor de nota puede no existir y, simplemente, dejar la cabeza de nota sola, no otorgándole ninguna duración en particular y dejando que el intérprete ejecute los fragmentos en donde aparece este recurso gráfico de manera espontánea, libre.

Como ejemplo de esto, *Silogística II (1991)* de Santiago Vera Rivera⁴³ grafica la trayectoria melódica de los instrumentos y su duración por medio de este recurso escrito.

En esta obra se muestra cómo los sonidos de todos los instrumentos se prolongan, y para tal efecto el compositor utiliza el extensor con forma de

⁴² Esta línea horizontal se puede llamar “extensor de nota” (note extender), según Stone, 1980: 96

⁴³ Santiago Vera Rivera (1950 -). Profesor de Educación General Básica con mención en Ciencias Sociales (Escuela Normal José Abelardo Núñez, 1968), Profesor de Estado en Educación Musical (Universidad de Chile, 1974), Postítulo en Composición Escolar (Universidad de Chile, profesor Carlos Botto, 1974), Licenciado en Composición (Universidad de Chile, profesores Alfonso Letelier, Juan Lemann, Juan Amenábar, Cirilo Vila y Carlos Botto, 1981) y realizó su doctorado en Historia del Arte, especialidad de musicología (Universidad de Oviedo, España, 1991. Becado por la Agencia Española de Cooperación Internacional en el período 1988-91). Ejerce la docencia en diversas escuelas, institutos y universidades desempeñándose como profesor de teoría y solfeo, lectura musical, lectura y transcripción, armonía, armonía aplicada a menciones diversas, contrapunto, análisis, composición, composición escolar, historia de la música, historia de la música chilena y taller de música experimental. En la actualidad es profesor titular de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago. Desempeña, de manera paralela, cargos en distintas instituciones académicas y autorales, destacándose su cargo de Secretario de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC). Como compositor su catálogo contiene más de 107 obras para orquesta, coros y solistas, de cámara para agrupaciones diversas y solistas, electroacústicas, obras corales para voces iguales y mixtas y 5 obras para videos. La mayoría de las mismas ha sido estrenada y editada en el país y en el extranjero (Sur América, Norteamérica, Europa, Asia y Oceanía). Ha sido destacado por numerosas publicaciones biográficas como The American Biographical Institute Research Association de Raleigh (Estados Unidos), International Biographical Centre de Cambridge (Inglaterra) y Volumen 20 “Compositores de las Américas” de la Secretaría General de los estados Americanos (OEA), Washington (Estados Unidos). International Who’s Who in Classical Music, Europa Publications, 2003.

flecha, que comienza en la cabeza de la nota y se extiende por la línea o el espacio de la altura, según corresponda⁴⁴. Los números escritos por sobre todos los sistemas indican las “caídas de batuta”⁴⁵, sincronizando la ejecución de cada fragmento de la obra por los intérpretes. Es por esto que como resultado se obtiene una duración rítmica no definida, sino más bien una masa sonora total de sonidos superpuestos y prolongados, de una rítmica flexible, liberada de la métrica fija⁴⁶.

Santiago Vera Rivera: “Silogística II” (página 3, completa)

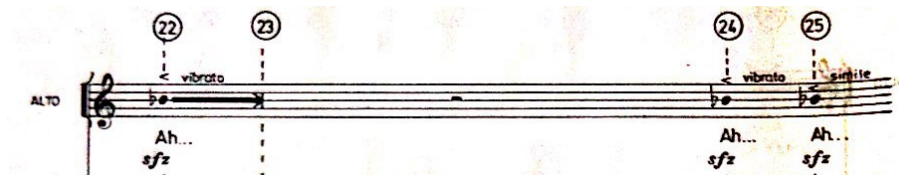
⁴⁴ La frase alude a los instrumentos con excepción del piano, pues éste ejecuta varias veces los mismos acordes y para indicar que deben permanecer sonando hasta el próximo ataque, el compositor sitúa esta línea gruesa entre ambos pentagramas del instrumento.

⁴⁵ Extraído de la explicación de signos de la obra misma.

⁴⁶ Díaz, 2012: 139

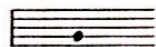
En el siguiente fragmento de la misma obra ejemplifico el uso de la cabeza de nota sin el extensor

Santiago Vera Rivera: "Silogística II" (página 12, línea de la voz)



En este caso, la ejecución del sonido está indicada por cada bajada de batuta, pero la duración, a diferencia del ejemplo anterior, no se especifica, respondiendo a la indicación dada por el compositor en la página previa a la obra, en donde muestra el significado de los signos a utilizar.

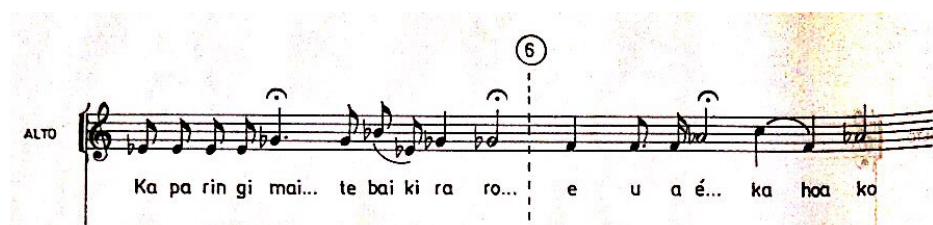
Santiago Vera Rivera: "Silogística II" (página de indicación de signos)



Sonido de duración indeterminada

Como se planteo anteriormente, la notación espacial utiliza notación tradicional. En esta obra también se puede ejemplificar el uso de la notación convencional en medio de la aleatoriedad de la escritura no convencional.

Santiago Vera Rivera: "Silogística II" (página 6, línea de la voz)

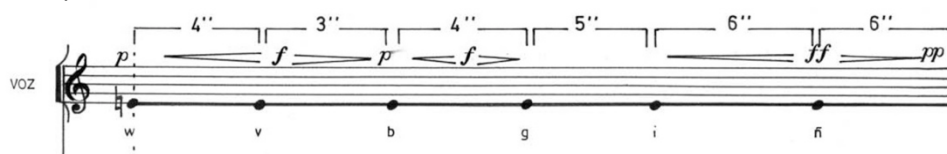


Santiago Vera Rivera: "Silogística II" (página 37, completa)

Recurriendo nuevamente a la obra de Eduardo Cáceres, *Epigramas Mapuches* (1991), se observa la utilización de las cabezas de notas y los extensores para indicar la prolongación del sonido durante el tiempo que se indique.

Eduardo Cáceres: "Epigramas Mapuches: III El habla de los ríos" (Página 1, tercer sistema).

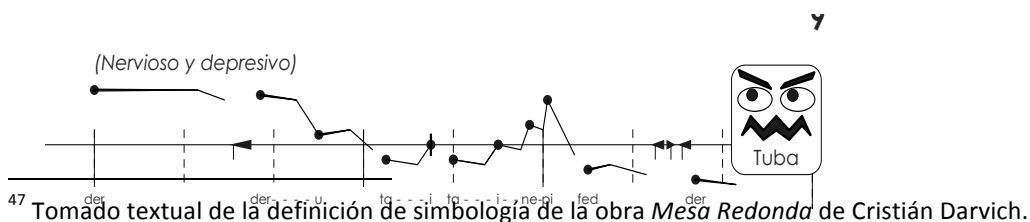
Eduardo Cáceres: “Epigramas Mapuches: I Iniciación” (Página 1, tercer sistema).



En este último ejemplo el compositor escribe toda una melodía sobre el sonido “mi”. Esta melodía ha sido graficada con cabezas de notas y su respectivo extensor, y cada vez que cambia de consonante, aparece una nueva cabeza de nota indicando el inicio de un evento sonoro distinto, aunque esté sucediendo en la misma altura.

En el caso de Cristian Darvich y su obra *Mesa Redonda* (2012), se observa la utilización de las cabezas de notas situadas en un espacio de alturas indefinidas sobre un monograma. En este caso, tal y como lo dice la simbología al inicio de la obra, “las notas que se prolongan con una línea pueden mantener su altura o variarla (glissando)”, en donde también se indica que “el pentagrama con llave de sol es usado para notas temperadas, cuando hay una sola línea, las alturas son proporcionales (las del registro central se ubican en la línea)”⁴⁷.

Cristian Darvich: “Mesa Redonda” (sección II “Interrumpen”)



⁴⁷ Tomado textual de la definición de simbología de la obra *Mesa Redonda* de Cristián Darvich.

En el siguiente ejemplo de la misma obra, se encuentra un pasaje en el cual la soprano ejecuta alturas indefinidas dentro del registro graficado en la partitura, luego comienza un pasaje en donde las alturas aparecen definidas por el pentagrama y la llave de sol. Ciñéndose a las indicaciones de símbolos de la obra, la soprano ejecuta las notas unidas al corchete como melodía principal y las cabezas de notas solas en un plano sonoro inferior a ésta. En cuanto a la duración, comienza en el corchete unido a la plica y al interrumpirse el éste, la frase se acaba, indicando la proporcionalidad en la duración de las notas, según la medida de las líneas horizontales unidas a la plica de cada una de ellas⁴⁸.

Cristian Darvich: "Mesa Redonda" (sección V "Ignoran")

La utilización de la barra unida a la plica para indicar la duración de la frase (o de los sonidos) es algo que no está presente en las obras anteriores, pero es otra forma de indicar las duraciones en un lapso de tiempo.

⁴⁸ Villa-Rojo, 2003: 63

En general, esta obra ha sido escrita solo con notación proporcional, es decir, no hay fragmento alguno escrito con figuras rítmicas tradicionales.

Diálogos Secretos con Diospa Maman (2013)⁴⁹ de René Silva⁵⁰, obra vocal para sexteto femenino, está escrita en métrica de 4/4 que no está indicada, pero es notoria por la división y agrupación de los compases. También se deduce la utilización de la métrica 4/4 por la duración puesta entre corchetes por sobre las plicas, la cual corresponde, en el caso del primer compás, a la figura rítmica de redonda.

René Silva: “Diálogos Secretos con Diospa Mamán” (página 1)

⁴⁹ Estreno: diciembre de 2013, en el festival “Prismas”.

⁵⁰ René Silva Ponce (1984 -) Profesor de Educación Musical y Licenciado en Educación de la Universidad Andrés Bello, es además Licenciado en Composición de la Universidad de Chile. El año 2006 inicia sus estudios de Dirección Orquestal en la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Como compositor ha estrenado obras en Chile y en Argentina. Actualmente es director de la Orquesta Sinfónica Municipal de Paine y se encuentra realizando estudios de postgrado en el Magister de Composición Musical de la Universidad de Chile.

La sección marcada con la letra “C” de la obra (página 4) posee escritura modular⁵¹, en donde los extensores que en las obras anteriores se utilizan para prolongar un sonido, René Silva los utiliza para prolongar una sección modular completa, en donde cada módulo presenta el material a ejecutarse.

Esta sección es bastante interesante, puesto que la línea melódica es ejecutada por la Alto 3 mientras las demás cantantes ejecutan los módulos indistintamente. La línea melódica guía la ejecución de las demás intérpretes, siendo el discurso musical más libre. Es por esto que he encontrado pertinente ubicarla dentro de la notación espacial, puesto que, si bien es cierto no hay indicación de tiempo en segundos, esta libertad de ejecución por parte del sexteto hace que el tiempo musical no se encuadre en una métrica, acercándose más a la aleatoriedad. Además, esta sección es la única que no presenta una división de compás como en el resto de la obra.

La utilización del extensor en este caso varía un poco de su uso general, puesto que, en relación a las demás obras, no indica la prolongación de un sonido en particular, sino la prolongación de varios eventos sonoros sucediendo aleatoriamente. Mas, el uso que René Silva le ha dado al extensor es el mismo, si se mira desde el contexto total, en donde se ve afectada la duración los eventos sonoros de los módulos, cada cual con su (in)determinación de alturas, en relación a un tiempo musical.

⁵¹ Ver capítulo 2.5 “Escritura Modular”

René Silva: “Diálogos Secretos con Diospa Mamán” (página 4)

The musical score consists of five staves. Staves S1, S2, and S3 are vocal staves for Soprano 1, Soprano 2, and Soprano 3, respectively. They contain trigram symbols (three horizontal lines) with various dynamics and articulations. Staves A1 and A2 are vocal staves for Alto 1 and Alto 2, containing lyrics in Spanish. Staff A3 is a piano accompaniment with a tempo marking of J. = 42. The score is marked with *1 and *2.

Cabe destacar la utilización del trigrama⁵², el cual simboliza tres alturas aproximadas, sin altura definida.

René Silva: “Diálogos Secretos con Diospa Mamán” (simbología especial)

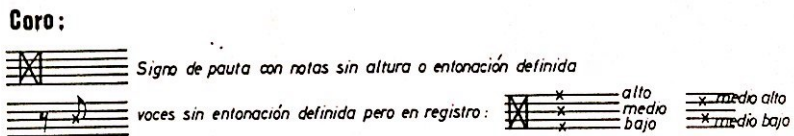
≡ : (Trigrama) Simboliza 3 alturas aproximadas (agudo, medio y grave) Es utilizado para secciones sin notas definidas.

Tal como expuse al principio del capítulo, el pentagrama aún es utilizado para indicar las alturas, las que se ven modificadas dependiendo de la clave que se utilice. En algunos casos se puede suprimir la clave y sólo utilizar las

⁵² Trigrama = tres líneas

cinco líneas como referencia de registros, como muestro en el siguiente ejemplo:

*Juan Amenábar: “Elahí” (simbología)*⁵³



En los ejemplos analizados también se utilizan alturas indefinidas, por lo cual se modifica el uso del pentagrama, restándole líneas, dando paso a trigramas y hasta monogramas, los cuales sólo indican una referencia de registros.

Las alturas pueden ser escritas en el plano (pentagrama, trigrama, monograma u otro) sólo con la cabeza de nota, la cual puede aparecer acompañada por una línea, flecha o corchetes unidos a plicas, mostrando la duración de eventos sonoros según la medida de estas líneas.

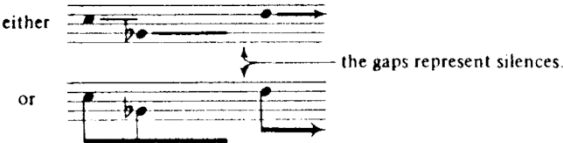
Lo nuevo que apareció en este análisis es el uso del extensor para indicar la duración de módulos completos.

Con respecto a las alturas y duraciones, Kurt Stone ha escrito que a) “líneas gruesas y flechas son utilizadas para indicar la duración de las alturas en la notación espacial” y “los vacíos representan silencios”, y b) “corchetes designan

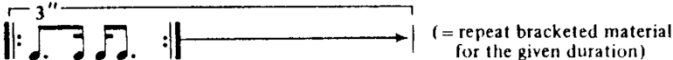
⁵³ Si bien esta obra no forma parte del análisis de este capítulo, he puesto la simbología puesto que creo pertinente el ejemplo gráfico de la utilización del pentagrama marcando sólo registros y no alturas definidas.

indicaciones de duración en notación espacial, incluyendo una línea gruesa de continuación con una cabeza de flecha”⁵⁴

a) Heavy lines and arrows are used for pitch durations in spatial notation:



b) Brackets denote durational indications in spatial notation, including a heavy continuation line with arrowhead:



Estas últimas imágenes resumen de manera asertiva el capítulo en general.

⁵⁴ Las imágenes a y b fueron tomadas de Stone, 1980: 24

2.2.- VOZ HABLADA

En el arte musical, la voz ha sido muy importante en el desarrollo de grandes géneros musicales, tales como la ópera y el oratorio. Sin embargo, la utilización de este instrumento ha sido, hasta inicios del siglo XX, mayoritariamente melódico. Es destacable comentar que para cantar se necesita de un constante entrenamiento, sobre todo en la técnica lírica, en donde el cuerpo entero se predispone para adquirir el entrenamiento vocal y así alcanzar registros que naturalmente no se alcanzan. En cambio, cuando se utiliza la voz hablada, por lo general, la emisión del sonido es en un registro cómodo, en donde las alturas no varían mucho las unas de las otras, siendo las inflexiones aquellas que ayudan a que el discurso hablado no se torne plano.

Este nuevo recurso de la voz hablada se comenzó a utilizar en el siglo XX dentro de una obra musical, en donde se destaca el uso del canto-hablado en el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg, obra que ha influenciado a muchos compositores desde esa época en adelante⁵⁵.

El uso del hablado (Sprechstimme) como complemento del canto hacía tiempo que era común en la práctica operística. Aquella forma particular llamada melologo -recitado de un texto hablado, acompañado de instrumentos-

⁵⁵ Para mayor detalle de esta obra, ver ANEXO 2, pág. 166

había sido usada también por compositores clásicos y románticos. Pero en el melologo, como en el Singspiel, el hablado se limitaba a seguir las exigencias del texto que hubiese, en prosa o en poesía [...]. Las tentativas de vincular el Sprechstimme con mayor precisión y de darles (tanto sobre el perfil rítmico como en la llamada melodía hablada) una configuración de notas escritas, comienzan en Alemania hacia finales del siglo XIX. De ello, nace la notación del Sprechstimme en el melologo de Humperdinck *Königskinder* (1897), ampliada seguidamente por Schönberg⁵⁶.

En el capítulo anterior, el cual trató del tiempo, la duración y la altura en la notación espacial o la notación espacial mixta, se mostró la disposición de la notación musical en el espacio, determinado por monogramas, trigramas y/o pentagramas. En este capítulo también se considerarán estas líneas para la distribución espacial de la notación correspondiente a la voz hablada.

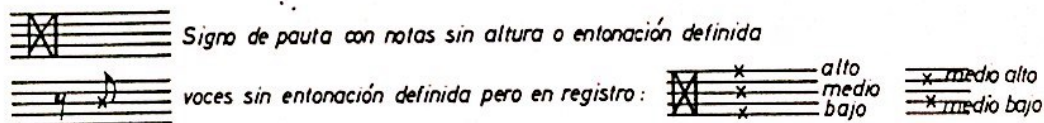
En el contexto nacional, compositores han utilizado esta técnica que brinda una nueva posibilidad sonora al instrumento voz, para la cual han debido anotar de alguna una manera la voz hablada. La forma más recurrente para anotarla es el ritmo, el cual se rescata de la notación tradicional, pero cambiando la cabeza de la nota por un “x”.

⁵⁶ Villa-Rojo, 2003: 44 – 45

En el caso de Juan Amenábar⁵⁷, en su cantata brevis *Elahí* (1994), grafica la voz hablada, justamente, de la forma expuesta en el párrafo anterior. Amenábar aclara en las notas preliminares de la obra que el pentagrama se utilizará en algunas partes sólo como referencia de alturas no definidas.

Juan Amenábar: "Elahí" (simbología)

Coro:



El texto de la cantata relata el momento en que Jesús es juzgado por Pilatos ante el pueblo, en donde finalmente se decide su crucifixión.

En el siguiente ejemplo de la misma obra, se observa que el coro, luego de haber cantado, habla un texto en un registro medio. Al llegar al compás 15 los registros se dividen, quedando los tenores y bajos hablando en un registro medio, y las sopranos y altos subiendo en su registro de manera gradual, en conjunto con el ritmo escrito.

⁵⁷ Juan Amenábar (1922 - 1999) Compositor e ingeniero, comenzó a experimentar la aplicación musical de los medios electroacústicos alrededor de 1953, completando su primera obra para cinta en 1957: Los Peces. Considerada por algunos medios de la época como "el primer montaje sonoro en cinta magnética musicalmente organizado" y como "la primera obra electroacústica latinoamericana". Fue cofundador del Taller Experimental de Sonido en la Universidad Católica de Santiago en 1957, el que funcionó por alrededor de un año. En 1991 fundó el Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte (GEMA) en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La universidad lo honró recientemente otorgando su nombre a dicho laboratorio de música electroacústica. Muere en Santiago de Chile en 1999.

Juan Amenábar: "Elahí" (compases 13 – 15)

13

S. *ff* > *pp mf súbito* *f*
e sss el que te ha pe - ga - do a - di - vi - ra quien esss

A. *ff* > *pp* *súb. mf* *f*
e sss esss el que te ha pe - ga - do a - di - vi - ra

T. *ff* > *pp* *súb. mf* *f*
e sss esss el que te ha pe - ga - do a - di - vi - ra

B. *ff* > *pp* *súb. mf* *f*
e sss a - di - vi - ra quien esss el que te ha pe - ga - do

Otro ejemplo es el de Gabriel Matthey⁵⁸ en su obra *Parrianas P.2* (1998) para voz femenina, clarinete, violín, cello, piano y percusión. El canto XVI está construido en dos partes que van superpuestas. La primera parte consta de una monodia ejecutada por el clarinete y construida en base a siete notas (mi, fa,

⁵⁸ Gabriel Matthey (1955 -) Compositor, Ingeniero Civil y Magíster en Gestión Cultural. Entre 1973 y 1980 realizó sus estudios de Ingeniería en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. A partir de 1976 estudió guitarra clásica y, posteriormente, entre 1980 y 1985, Licenciatura en Composición en la Facultad de Artes de la misma Universidad, con la guía de Cirilo Vila en las asignaturas principales. El año 1986 complementó sus estudios, realizando un taller de composición con Andrés Alcalde. Actualmente es profesor de Cultura Chilena y Gestión Cultural en la Universidad de Chile. También colabora en temas culturales en la Universidad Alberto Hurtado. Constantemente ofrece charlas y talleres sobre música, educación, gestión y cultura. Asimismo escribe artículos sobre éstas y otras materias en diversas revistas especializadas. Además tiene una columna de publicación mensual, "Ventana Cultural", en www.diariocultural.cl. Por otra parte, el año 2003 fundó las "Comunidades C4", que son instancias interdisciplinarias dedicadas a la Crítica Constructiva de la Cultura Contemporánea. Como compositor ha creado música instrumental, vocal y electroacústica, abarcando desde instrumentos solistas hasta grupos de cámara y orquesta sinfónica completa. También ha escrito música incidental para teatro. La mayoría de sus obras han sido estrenadas y varias editadas en disco. El año 2008 publicó "Trilogía Las Parrianas y Obras Corales", CD con música propia y textos de Nicanor Parra. Entre 1992 y 1997 fue presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) y, entre 1994 y 1998, del Consejo Chileno de la Música (UNESCO). El año 2010 publicó su libro "Modelo de Gestión Cultural para «Unidades Territoriales» de Chile" y en marzo 2011 fue nuevamente elegido presidente de la ANC. Paralelamente colabora con el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, donde se gestiona el patrimonio musical de compositores chilenos, y es consejero del Ministro de Cultura, en su calidad de integrante del Consejo de Fomento de la Música Nacional, CNCA. A partir de noviembre de 2011 es coordinador del Magíster en Gestión Cultural que ofrece la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en colaboración con la Facultad de Economía y Negocios de la misma casa de estudios.

sol, sib, do reb y mib)⁵⁹. La otra parte está construída a partir del rezo del Padre Nuestro escrito por Nicanor Parra, el cual es recitado por el resto de los intérpretes.

En esta obra se aprecia el cambio en las alturas de las voces que, aunque indefinidas por no tener llave al inicio del pentagrama, marcan una clara tendencia a los cambios de registro de la voz hablada. Al igual que en la obra de Amenábar, Matthey utiliza el pentagrama como referencia de los distintos registros. Sin embargo, la diferencia entre estas dos obras se basa, principalmente, en que la voz, en el caso de Amenábar, tiende a quedarse más estática, utilizando desde el registro medio hacia arriba, mientras que Matthey invita a realizar inflexiones periódicamente, no dando paso a la quietud de la voz mientras está presente. Esto marca el tono paródico del discurso musical que trabaja, por una parte, una “anti-letanía” presentada en el clarinete, y un “anti-rezo” ejecutado por el resto de los intérpretes⁶⁰.

⁵⁹ Díaz, 2012: 168

⁶⁰ Ibid.

Gabriel Matthey: "Parrianas P.2" Canto XVI

Parriana XIV - 66 -
 (♩ ≈ 84)
 cl. (122) pp mf pp
 Todos (*)

cl. (125) f mf P
 Todos *
 Pa-dre Nues-tro quee-tes en el Cie-lo
 P (siempre)
 * Todos: voces del Violín, Violoncello, contralto y piano.

cl. PP PPP
 Todos
 lle-no de to-da cla-se de pro-ble-mas con el ce-ño frun-ci-do co-mo si

cl. mf PPP
 Todos
 fue-ras un hom-bre vi-lar y co-rrien-te No pieu-ses más en No-so-tros.
 (mf)

Siguiendo con la notación de la voz hablada, Carlos Zamora⁶¹, con su obra *Padre Nuestro Kunza* (1995) para coro mixto, muestra la utilización de la voz hablada y su escritura.

Al igual que los compositores anteriores, Zamora escribe los ritmos con cruces en vez de la cabeza de la nota. El pentagrama tiene la misma función, fijando alturas de la voz hablada, mas no alturas definidas. A diferencia de los otros dos compositores, la voz hablada es escrita en un pentagrama con llave al inicio, pero eso no influye de ningún modo en la ejecución de las alturas.

Carlos Zamora: “Padre Nuestro Kunza” (compases 1 – 6)

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Contralto, and Tenor. The score is for measures 1 through 6 of the piece 'Padre Nuestro Kunza' by Carlos Zamora. The tempo is marked as 60-70. The score is written in a style where rhythmic values are indicated by crosses on a staff, and the pitch is indicated by the vertical position of the notes. The lyrics are in Spanish: 'Pa - ter nos - ter qui es in cae - lis'. The score includes dynamic markings such as 'ppp' and 'p', and a 'parlato' (spoken) instruction. The lyrics are: 'Pa - ter nos - ter qui es in cae - lis'. The score is written for Soprano, Contralto, and Tenor. The lyrics are: 'Pa - ter nos - ter qui es in cae - lis'. The score includes dynamic markings such as 'ppp' and 'p', and a 'parlato' (spoken) instruction.

⁶¹ Carlos Zamora (1968 -) es académico y Decano de la Facultad de Arte y Cultura de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Desde 1987 ha desarrollado una prolífera carrera como compositor con creaciones en los géneros de cámara, sinfónico, sinfónico coral y operático. Sus obras -entre las que destacan Sikuris, Víctor Jara Sinfónico, Cuarteto de cuerdas N° 2, Antara y Padre Nuestro Kunza- son presentadas regularmente en Chile y en el extranjero. Es Magíster en Arte con mención en Composición, Licenciado en Educación y Profesor de Música. Integra la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y ha ejercido la presidencia de la Asociación Nacional de Compositores de Chile.

En la partitura hay una indicación en italiano puesta justo antes de que comience la voz hablada. “Parlato” significa hablado, y la función de ésta, en el caso particular, es dejar claro que las voces deben hablar el texto.

El *Padre Nuestro Kunza* es una canción coral imitativa, innegablemente derivada del motete renacentista. Es una obra que refleja los mundos diversos que conviven en la poética de Zamora, a saber, una obra coral para coro mixto, en lengua kunza (la lengua de la cultura atacameña), pero también con pasajes en latín y algunas palabras en castellano. Ya desde este politexto nos instalamos en una realidad mestiza, que la propia música no hace más que confirmar⁶².

Otro ejemplo de la notación de la voz hablada se encuentra en el tercer movimiento de *Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi (2004)* de Eduardo Cáceres.

En la página 3 del tercer movimiento, aparece en el primer sistema una nota que dice lo siguiente: “Hablado con alturas indicadas (naturalmente) con suave movimiento corporal (balanceado) en negras”. Cáceres indica que el habla debe ser natural, pero debe seguir un dibujo melódico acorde a lo graficado.

⁶² Díaz, 2012: 234

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi, Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce” (página 3)

♩ = 100

S1

S2

M.

C.

Hablado con alturas indicadas (naturalmente)
con suave movimiento corporal (balanceado) en negras

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi

S1

S2

M.

C.

pp

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

pu ce pu ce pu ce

peñ - ma - ke - fiñ ñi

S1

S2

M.

C.

pp

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

pu ce pu ce pu ce

peñ - ma - ke - fiñ ñi

ge ñi ge

le - li - wv1 nie - lu

También se aprecia que, al momento de entrar la voz hablada, comienza sólo el grupo de las contraltos, para que luego se vayan sumando las demás voces en orden ascendente, a modo de imitación estricada en cuanto a ritmos y texto, formando una textura polifónica de voz hablada.

Por lo general, las formas de graficar la voz hablada en cuanto a movimiento de ésta, en algunos casos, pareciesen no indicar mucho al estar escritas en una sola línea. Sin embargo, al momento de escucharlas, se distinguen distintas

entonaciones o inflexiones. Esto deja entrever que el compositor le da ciertas libertades al intérprete al momento de “interpretar” -valga la redundancia- su obra.

Ejemplo claro de lo anteriormente dicho es el caso de *El Canto de las Moscas* (2013) de Javier Muñoz Bravo⁶³. En el primer movimiento, *Necoquí*, se ve en la parte correspondiente a la voz, una llave que no indica alturas y el texto escrito -el cual, según las indicaciones, es recitado- en una sola línea.

⁶³ Javier Muñoz Bravo (1982 -) Licenciado en Artes con mención en Composición Musical de la Universidad de Chile, donde estudió con Cirilo Vila, Andrés Maupoint, Edgardo Cantón, Rolando Cori, Eduardo Cáceres y Miguel Letelier. Ha asistido a clases Magistrales de Hans Zender, Charlott Seither, Gabriele Manca, Luca Belcastro, Pierre Strauch, Christine Groult, Beatriz Ferreyra, Francis Dhomont, Judith Satin y Tom Mays. Posteriormente a sus estudios en Chile, él ha sido alumno de Mark Andre en el conservatorio de Estrasburgo (Francia). Actualmente es estudiante de Master en composición de “La Haute École des Arts du Rhin” (institución que reúne a la Universidad y al Conservatorio de Strasbourg), bajo la dirección de Philippe Manoury y Annette Schlünz. Ha participado de los cursos de composición Copiu-Chile 2008/10 y Ceibo 2009 (BsAs –Argentina) realizados por Luca Belcastro. Es miembro de la Comunidad electroacústica de Chile (CECH) y presidente de la asociación de compositores “L’état latent” de Estrasburgo. Ha sido invitado a crear una obra al LIMP (BsAs-Argentina). Sus obras han sido interpretadas en “VI al IX Festival de música electroacústica Ai-maako” (2006/10), “VII al XI Festival de música contemporánea de la U. de Chile” (2007/11); “39ème Festival des Musiques Electroniques Bourges 2009” (Francia); “X Festival Internacional de Música clásica contemporánea de Lima” (2012); “Les nuits des Catedrales” (Catedral de Notre Dame de Estrasburgo) y “Le Temps Futur”, misa electroacústica para danza, imágenes en 3D y la coreografía de Jean-François Dudoure (Conservatorio de Estrasburgo). 2012-2013 realiza la creación de la obra « El canto de las moscas », sobre el libro de poemas de María Mercedes Carranza. Esta obra a sido interpretada en 2 ocasiones en el Conservatorio de Estrasburgo y en otras 2 veces en la Hochschule für Musik de Basilea (Suiza) en el cuadro del examen de master en improvisación de Elisa Arciniegas, bajo la dirección de Alfred Zimmerlin y Fred Frith. Él ha participado en el “21^{ème} Rencontre du saxophone 2013” en Estrasburgo, estrenando junto al “Duo-delà” la obra “...but Rachel was beautiful...”. Ha compuesto música para diversos videos y cortometrajes, destacando "El terriblemente temido cuco", trabajo seleccionado en el "Festival de Cine de Valdivia", "Festival de Cortometrajes ABC" (España) y "Festival VIART 2010" (Venezuela) donde obtuvo el premio a la “Mejor Música Original”.

Javier Muñoz Bravo: “El Canto de las Moscas. Primer Movimiento”
(compases 9 – 12)

9 4 3 4 4 6

tan-te de no-che tar-de o ma-ña-na en Ne-co-clí se-o-i-rá na-da más

Otro ejemplo se encuentra en la obra *Confixus* (1999) de Fernando Guede Rodríguez⁶⁴ ya hacia el final de su obra, en la cual utiliza las cruces en vez de las cabezas de nota, aclarando la ejecución con la indicación “hablado” en el lugar donde aparecen, escribiendo los ritmos en un solo espacio de la partitura.

En contraste al ejemplo anterior se encuentra la llave de sol escrita en el pentagrama, no indicando alturas determinadas.

Fernando Guede Rodríguez: “Confixus” (compases 79 – 81)

hablado

m. 5 5

f Si ma da me re cen p si de su exis tem cia pa de cen

⁶⁴ Fernando Guede (1977 -) realizó sus estudios de pregrado en la PUC, estudiando principalmente con Alejandro Guarello. En 2000 integró la publicación discográfica “Poliedro” que reúne las obras de la primera promoción de compositores de la PUC. Esta iniciativa fue financiada por el FONDART. Con el apoyo del FONDART efectuó el postítulo “Aproximación a la creación musical Latinoamericana” con el profesor Dante Grela, en la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires. Es también miembro fundador del “Taller de Lejos”, ensamble conformado por compositores e intérpretes en el cual ha participado como compositor, director e intérprete. Desde 2004 se ha presentado en distintos festivales dedicados a la difusión de la Música Contemporánea, estrenando obras de Esteban Correa, Cristián Morales y Gabriel Gálvez. Desde 2006 es profesor en la Universidad de La Serena en las carreras de Pedagogía en Educación Musical y Licenciatura en Música donde dicta Polifonía, Polifonía y Texturas, Análisis Musical. El año 2007 se integra como profesor de Contrapunto a la PUC.

En relación a las obras expuestas, no cabe duda de que los compositores han consensuado la forma de escribir la voz hablada en una obra musical, viendo que en todos los casos se utiliza la rítmica derivada de la escritura tradicional, pero modificando la cabeza de nota que ha sido sustituida por una “x”.

A modo de aclaración es que las palabras “parlato” y “hablado” aparecen en este análisis, recalcando el uso de la voz hablada en los momentos precisos de ejecución.

El pentagrama, en los casos analizados, se utiliza como referencia de registro y no con la finalidad de definir una altura exacta por donde debe pasar la voz hablada, a pesar de tener una clave puesta al inicio⁶⁵. Los distintos giros de la voz hablada se van dando por la representación gráfica en distintas alturas del pentagrama, formando así una línea melódica de voz hablada.

El texto en todas las obras vistas en este capítulo ha sido de gran importancia⁶⁶, puesto que la construcción de las obras musicales se basan en un conjunto de palabras, las cuales aportan la posibilidad de integrar la sonoridad de la voz hablada a un contexto musical y también acercar la obra musical al drama o la performance.

⁶⁵ Véase los casos de Carlos Zamora y Eduardo Cáceres.

⁶⁶ Si bien es cierto el análisis no profundiza en el texto de las obras por no ser de mayor relevancia para con el fin, es importante destacar que los textos son los que, de una u otra forma, aportan el carácter propio a las obras que se han visto en este capítulo.

2.3.- GLISSANDO

Dentro de los efectos sonoros, el cómo escribir el glissando ha sido consensuado, prácticamente, por muchos compositores del mundo.

El término glissando (en plural, *glissandi*; del francés *glisser*, "resbalar, deslizar")⁶⁷ se refiere a un efecto sonoro que consiste en deslizar el sonido de una altura a otra separadas por una distancia cualesquiera sea, pasando por todos los sonidos intermedios posibles, esto dependiendo del instrumento que ejecute el efecto.

Por lo general se grafica con una línea oblicua, ascendente o descendente, que une la nota de partida con la nota en la que finaliza el efecto. Se escribe por encima de esta línea oblicua la palabra "gliss.", correspondiente a la abreviación de "glissando".

Como primer ejemplo de glissando, *La Pobreza (2008)* de Javier Muñoz Bravo ilustra de manera clara la escritura del efecto. En el tercer compás se ve una línea oblicua que va desde el la natural al si bemol, marcando la trayectoria de la voz en ese momento.

⁶⁷ GLISSANDO. Wikipedia [en línea] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Glissando>> [consulta: 03 noviembre 2013]

Javier Muñoz Bravo: “La Pobreza” (compases 1 – 3)

Larghetto $\text{♩} = 60$ (tierno) *mf* *cresc.* *f*

Tenor
Ay no quie-res,

Piano
(tierno) *mf* *sf* *p* *sf*

Otro caso es el de René Silva en su obra *Diálogos Secretos con Diospa Mamán* (2013), en donde se grafica el glissando, al igual que en la obra anterior, sólo con una línea oblicua. En esta parte de la obra cada voz va formando una línea melódica con este recurso sonoro, en donde se aprecia un principio de imitación no estricta.

René Silva: “Diálogos Secretos con Diospa Mamán” (página 5)

S1
S2
S3
A1
A2
A3

mp *mf* *mp*
p *mp* *p*
p *mp* *p*
p *mp* *p*
p *mp* *p*
p *mp* *p*

a
u
u
u
u
u

León Schidlowsky,⁶⁸ en su obra coral *Lamentación* (1966)⁶⁹, también recurre al glissando, y la escritura de éste es completamente igual a los ejemplos que se han mostrado anteriormente.

León Schidlowsky: "Lamentación" (compases 13 – 19)

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baritone) in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'ACELERANDO MOLTO', contains measures 13-19. The lyrics are 'Mi - rad mi - rad mi - rad y'. The dynamics are marked 'f'. The second system, labeled 'TEMPO I', contains measures 20-24. The lyrics are 'si hay do - lor do'. The dynamics are marked 'mf'. The score includes glissando markings and a 'Ved' (Veduto) instruction.

⁶⁸ Para consultar la biografía de León Schidlowsky, ver ANEXO 2, pág. 196.

⁶⁹ Publicada por el IMI (Israel Music Institute) bajo el nombre de "Lament". El texto se canta en 3 idiomas: castellano, inglés y hebreo.

En el caso de Eduardo Cáceres el glissando es un recurso recurrente en sus obras, siendo utilizado con experticia en sus composiciones más destacadas. *Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi (2004)* es un claro ejemplo de lo dicho anteriormente.

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi. Maciluwvn Pewna” (compases 9 – 12)

The musical score consists of four staves labeled S.1, S.2, M., and C. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A dynamic marking of *mf* is placed above the first measure. The lyrics are: S.1: Ñi pew - - - - ma; S.2: ñi pew - ma; M.: ñi; C.: ñi pew - ma. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a glissando line in the S.1 part during the 'pew' syllable.

En la voz de la contralto el compositor utiliza el glissando ascendente en un intervalo de séptima menor (de re natural a do natural), en un momento en el cual las cuatro voces realizan la repetición continua de un motivo rítmico melódico, desarrollando un discurso musical cercano a la atemporalidad y al minimismo musical. También se destaca el glissando que aparece en la voz de la soprano 1 cuando dice la sílaba “pew”, en donde se ve la línea oblicua comenzar desde una altura indefinida hasta el mi bemol del cuarto espacio de la llave de sol. Con respecto a esto último, en el primer movimiento de la misma obra aparece el tratamiento del glissando de manera similar.

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi.
Xekayawun mawida mew” (página 1, segundo sistema)

Musical score for the second system, featuring two vocal parts (S1 and S2) and a piano accompaniment. The tempo is marked *mp*. The lyrics for S1 are "a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len" and for S2 are "A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len".

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi.
Xekayawun mawida mew” (página 2, tercer sistema)

Musical score for the third system, featuring four parts: S1, S2, M, and C. The tempo is marked *ff*. The lyrics for S1 are "a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len". The lyrics for S2 are "ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen". The lyrics for M are "Sch (aire) sch sch sch sch sch sch sch". The lyrics for C are "A A A A".

Se destaca que, a diferencia de los ejemplos anteriores, en este movimiento de la obra aparece escrita la abreviacion “gliss.”, cosa que se puede lograr por la mayor longitud que tiene la línea oblicua.

La escritura de la abreviación “gliss.” también aparece en el tercer movimiento de la obra, en donde es notable el uso del glissando de manera cadencial, comenzando en una altura definida para cada voz -un cluster vocal entre las cuatro voces- y llegando a un sonido agudo sin altura definida.

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi. Rakiduwammaken tañi wwnen pu ce” (página 6, segundo sistema)

The image shows a musical score for four voices: S1, S2, M, and C. Each voice part is written on a single staff. The lyrics for all parts are "ta - ñi, golpear el suelo con pié". The score includes dynamic markings such as *fff* and *ppp*, and glissando symbols (wavy lines) above the notes. The notation is in a common time signature.

Hasta el momento las formas de escribir el glissando no han variado en demasía, siendo la principal diferencia la aparición de la abreviatura de la palabra sobre la línea oblicua.

Como ejemplo adicional a lo último expuesto, *Dolor[e]* (2009) de David Cortés Rodríguez⁷⁰ presenta la escritura del glissando con la abreviatura sobre la línea.

David Cortés Rodríguez: “Dolor[e]” (compás 12)

The image shows a musical score for David Cortés Rodríguez's "Dolor[e]". It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is marked with a repeat sign and the number 12. The word "Gliss" is written above the staff, and a wavy line indicates the glissando. The lyrics "o" are written below the staff.

⁷⁰ David Cortés Rodríguez (1985 -) Licenciado en Artes con mención en composición musical de la Universidad de Chile siendo su maestro el compositor chileno Fernando Carrasco. Obtuvo el primer lugar en el concurso de composición Luis Advis, organizado por el Consejo de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Ha estrenado obras bajo la ejecución de importantes intérpretes y orquestas nacionales. El año 2011 ingresa a la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), siendo socio activo de dicha agrupación.

Continuando con los ejemplos, *En el silencio de la baja tarde* (2010-2011) de Rafael Díaz se muestra la utilización del glissando de manera ascendente.

Rafael Díaz: “*En el silencio de la baja tarde*” (página 1, primer sistema)

Solemne, cantarlo en un estilo indígena

$\text{♩} = 132$ ($\text{♩} = 44$)

Mezzosoprano

Chi - le ig - no - ran - te su - mi do en

El caso de *Salmo al Pueblo de Lota* (2002) del mismo compositor muestra una novedad en la escritura del glissando.

Rafael Díaz: “*Salmo al Pueblo de Lota*” (Compases 1 - 7)

Sop

Mezzosoprano

Contraltos

Ah - - - - siempre

Ah - - - - siempre

Ah - - - - siempre

Ah - - - - siempre

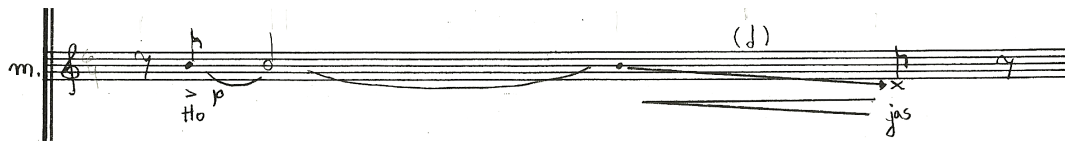
Ah - - - - siempre

Lo principal del glissando, la línea oblicua, sigue manteniéndose intacta. Lo novedoso es que por sobre la línea se escribe la duración del glissando, recurso

gráfico que no se había visto anteriormente. Aparece entre el barítono y la mezzo-soprano del compás 4 al 5, y en la soprano del compás 5 al 6.

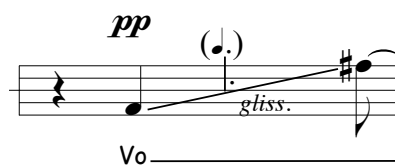
Este mismo tipo de escritura lo utiliza Fernando Guede Rodríguez en su obra *Confixus* (1999). En el siguiente ejemplo se ilustra la figura de blanca sobre la línea descendente del glissando, indicando que el efecto debe estar contenido dentro de esta figura.

Fernando Guede Rodríguez: "Confixus" (compás 16)



Otro ejemplo de lo mismo se encuentra en la obra *Maqâvir* (2013) de Gabriel Kauer López⁷¹. En el compás 32 se ve escrito sobre el glissando una negra con punto.

Gabriel Kauer López: "Maqâvir" (compás 32)



⁷¹ Gabriel Kauer López (1992 -) Estudiante de Licenciatura en Música, mención composición y Licenciatura en Estética, ambos en la Universidad Católica de Chile. Ha participado en distintos seminarios y talleres de composición.

A lo largo de este análisis se pueden determinar tres tipos de escritura del glissando, los cuales, tal como se indicó al inicio de este capítulo, responden a la definición del efecto.

La notación más sencilla del glissando es la línea oblicua en dirección ascendente o descendente, la cual, por sí sola, grafica el efecto, siendo la base de las otras. La segunda forma de escritura incluye la abreviación de la palabra glissando (gliss.) sobre la línea oblicua, y la tercera forma, en vez de colocarse la abreviación, se cambia por el valor rítmico requerido para ejecutar el efecto sonoro.

2.4.- CLUSTER

El término “cluster” es un anglicismo utilizado en música, el cual se traduce literalmente como “racimo”. Este término hace referencia a un acorde -siempre que éste último sea entendido como la combinación de dos o más notas que suenan al mismo tiempo⁷²- formado por notas adyacentes que suenan simultáneamente.

Respondiendo a esta definición es que presento como ejemplo la obra *Tao* (2011) de Fernando Munizaga⁷³. Esta pieza vocal toma como inspiración el primero de los 81 epigramas del Tao Te King, el cual se presenta como una declaración de principios sobre a lo que la filosofía taoísta se refiere⁷⁴.

Las palabras del texto son trabajadas contrapuntísticamente, como se muestra en la imagen siguiente.

⁷² Bennet, 2003: 8

⁷³ Fernando Munizaga Mellado (1986 -) Comienza sus estudios musicales en guitarra eléctrica con distintos profesores particulares. En el año 2003 ingresa a estudiar Licenciatura en Música mención Interpretación en guitarra en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Paralelamente, en la misma universidad, cursa la carrera de Composición. Sus composiciones se han presentado tanto en Chile como en el extranjero, además se ha desempeñado como compositor e intérprete en diversos montajes teatrales e instalaciones artísticas. Actualmente se encuentra cursando el magister en Artes, mención Composición Musical en la Universidad de Chile.

⁷⁴ Tomado de las notas aclaratorias sobre la obra en la partitura.

Fernando Munizaga: "Tao" (compases 9 – 12)

The image shows a musical score for six voices, labeled S1, S2, S3, C1, C2, and C3. The score is written in a single system with six staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The lyrics include: S1: i a T u-uy fe-i o; S2: o ko fe-i Ta Ta o a; S3: Ta o a tu-uy ts a-[n]; C1: ko n e ts a-[n]; C2: ta-o i ti; C3: ti a i Ta ko f i.

Sin embargo, al momento de llegar al compás 15, lo que antes se trabajó contrapuntísticamente, se estabiliza en una homofonía formando un acorde que abarca un amplio espectro en los registros de las cantantes.

Según el compositor, este acorde quiere representar la unidad que debemos buscar para alcanzar el "Tao verdadero", además del contacto entre lo alto y lo terrenal (voz 1 en un registro agudo y voz 6 en un registro bajo, con todos los registros intermedios)⁷⁵.

⁷⁵ Munizaga, 2013: 16

Fernando Munizaga: "Tao" (compases 13 – 17)

The image shows a musical score for five voices (S1, S2, S3, C1, C2, C3) and piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'mi-a-o' and 'mi-a-o'. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mf*, and *p*. There are also performance instructions like 'C.A.' and 'pp' with a wavy line above the notes. The score is divided into measures 13, 14, 15, 16, and 17. Measure 15 is highlighted as the focus of the subsequent text.

El acorde formado en el compás 15 (miao) está compuesto por las notas fa, do, la, do#, si y fa# en orden ascendente a partir de la contralto. De este grupo de notas, sólo son conjuntas, en su forma original, el grupo 'la, si y do#', tal como lo muestra la siguiente imagen.

Imagen 1

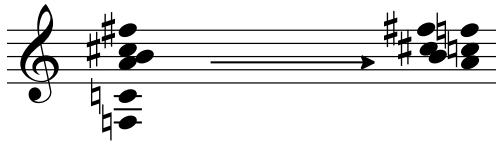
Ordenamiento del acorde del compás 15 en una pauta

The image shows a musical notation in a single register (treble clef) representing the chord from measure 15. The notes are arranged in ascending order from bottom to top: F# (Fa#), D (Do), A (La), D# (Do#), and B (Si). The notes are grouped together in a single register, illustrating the concept of 'conjuntas' (adjacent) notes.

Sin embargo, al reordenar este gran acorde en un solo registro, se aprecian más notas adyacentes.

Imagen 2

Reordenamiento del acorde del compás 15 en un pentagrama



El cluster mayor aparece formado por cuatro notas (la, si, do y do#) y el más pequeño por solo dos (fa y fa#), teniendo la masa sonora, en su total, la tensión de las disonancias separadas en los amplios registros utilizados por el compositor.

El ejemplo siguiente lo tomo del primer movimiento de la obra *Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi* (2004) de Eduardo Cáceres.

Este movimiento comienza con una línea melódica en base a la 3ª menor (sib-sol) que es interpretada por el grupo de las soprano 1. Luego se integran las soprano 2 cantando una melodía que se superpone a la anterior, basada también en la tercera menor (la-fa#). Ya en el primer sistema de la segunda página, las contralto hacen ingreso cantando una melodía basada en un solo sonido (la). La siguiente imagen muestra esto último.

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi.
Xekayawun mawida mew” (página 2, primer sistema)

S 1
a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

S 2
ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len

M

C.
A - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

Al ordenar las tres voces en un solo pentagrama, se ven las melodías construídas en base a la 3ª menor en ambas soprano, pero estas melodías están a distancia de 2ª menor la una de la otra, mientras la contralto canta una melodía pedal.

Imagen 3

Ordenamiento de melodías en un pentagrama

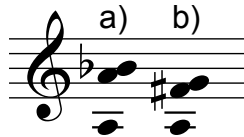
A - mu a - mu a - mu - len

A - mu - len a - mu - len

El material en el que se construye esta sección está compuesto por las notas
a) la-la^(8ª)-sib y b) la-fa#-sol.

Imagen 4

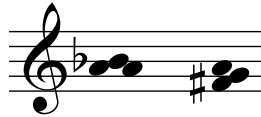
Material melódico



Al reordenar el material en un registro se obtienen dos cluster, el primero de sólo dos notas (el la duplicado y sib), y el segundo de tres notas (fa#,sol, la)

Imagen 5

Reordenamiento del material melódico



Del tercer movimiento de la misma obra tomo el otro ejemplo para indicar el uso del cluster vocal.

Este movimiento se desarrolla con el canto de una melodía al unísono y cada vez que aparece la palabra “tañi”, las voces se dividen y forman un cluster.

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi. Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce” (compases 9 – 12)

S 1
S 2
M.
C.

ta - ñi
ta - ñi
ta - ñi
ta - ñi

fff > > *ppp* *fff*
fff > > *ppp* *fff*
fff > > *ppp* *fff*
fff > > *ppp* *fff*

= seguir altura aproximada

Eduardo Cáceres: "Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi.
Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce" (compases 19 – 25)

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzo (M), and Contralto (C). The lyrics are: "le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv ta - ñi". The score includes dynamic markings such as *decresc.*, *fff*, *sfz*, *ppp*, and *pp*. A tempo marking of $\text{♩} = 100$ is present. A performance instruction in Spanish reads: "Hablado con alturas indicadas (naturalmente) con suave movimiento corporal (balanceado) en negras".

En ambos casos el material con el cual se forma el cluster es el mismo (mi, fa, solb, sol), el cual aparece ordenado verticalmente.

Imagen 6

Material de los compases 9-12, y 21-24.



Al final del movimiento, en los compases 47 al 50, aparece nuevamente la palabra “tañi” acompañada de la sonoridad del cluster. Éste se construye en base al mismo material de las veces anteriores, pero transportado una 2ª mayor ascendente.

Eduardo Cáceres: “Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi. Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce” (compases 47 – 50)

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzo (M), and Contralto (C). Each voice part has the same lyrics: "ta - ñi" and "golpear el suelo con pié". The score is written in a single system with four staves. Above the staves, there are dynamic markings: *ppp* with an accent (>) and *ppp* with a hairpin (crescendo/decrescendo). The final measure of the piece shows a cluster of notes in each voice part, representing the "sonoridad del cluster" mentioned in the text.

Imagen 7

Material de los compases 47-49.



Como último ejemplo presento la obra *Apocalypsis Ioannis* (1997) de Andrés Maupoint⁷⁶, la cual está estructurada en tres zonas o períodos principales, con

⁷⁶ Andrés Maupoint (1968 -) estudió Licenciatura en Artes con mención en Interpretación Musical en la Universidad de Chile, para luego viajar becado a la ciudad de Lyon en Francia, donde realiza estudios de piano. Posteriormente, logra nuevamente una beca, pero esta vez en Alemania, donde realiza un postgrado en composición. Desde ese minuto, su vida como compositor comienza un desarrollo brillante, conduciéndolo a obtener premios de orden internacional, como el de Olivier Messiaen en 1998 -1er. lugar en composición-, otorgado por la Fundación Guardini de Berlín; premio Franz-Liszt, concedido por la Escuela de Música Franz-Liszt, de Weimer, en 1999 y el año 2000, logra el primer lugar en el concurso de composición, organizado por la Radio Central de Alemania. El 2002, la Orquesta Sinfónica de Saarbrücken le entrega el premio Komponistenwerkstatt, por la obra « Los Ángulos de un Círculo ». Sin embargo, uno de los premios más recientes e importantes del compositor, es el primer lugar obtenido en el Concurso Internacional de Composición de la ciudad de Terragona, en España. Se ha desempeñado

un discurso interior totalmente articulado en función del simbólico número siete que se desprende del texto bíblico empleado.[...] La apariencia formal de la obra se articula en tres períodos que van produciendo un efecto acumulativo de tensión progresiva, la que se resuelve sólo en la coda⁷⁷.

En palabras del compositor “Apocalipsis de San Juan consta de 22 capítulos, de los cuales los 11 primeros capítulos son utilizados en esta composición. En estos capítulos encontramos “mensaje a las siete iglesias”; “los siete sellos” y “los siete ángeles de las siete trompetas”. El número 7, que en las Escrituras aparece 323 veces, se relaciona siempre con Dios, su obra y misericordia. Es símbolo de su poder y su gobierno. Es símbolo de perfección. En este sentido es que el número 7 juega un rol fundamental en la construcción de la obra”.

En los compases desde el 15 al 37 sucede una progresiva acumulación de sonidos en la parte de los siete bajos, los cuales comienzan al unísono en la nota ‘mi’ y, a medida que transcurre el tiempo, van formando un cluster hasta obtener una superposición de siete notas cada una a distancia de 2ª menor de la otra (do#, re, re#, mi, fa, solb, sol).

como docente en las áreas de Contrapunto, Armonía y Piano Contemporáneo en Leipzig, Alemania. Actualmente es parte del cuerpo docente del área de composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

⁷⁷ APOCALYPSIS IOANNIS. Reseña crítica [en línea] <http://www.musicasacrachilena.cl/r_apo.html>

Andrés Maupoint: "Apocalypsis Ioannis" (compases 15 – 35, sólo bajos)

The musical score consists of eight systems, each with three staves representing different bass parts (1-3, 4-5, and 6-7). The lyrics are in Latin and are written below the notes. The score includes dynamic markings such as *pp* and *sempre pp*, and performance instructions like *1-2* and *3*. The music shows a gradual superposition of notes, creating a chromatic cluster of seven sounds by measure 32.

Lyrics: Ec - ce ve - nit cum nu - bi - bus, et vi - de - bit e - um om - nis vi - de - bit e - um om - nis o - cu - lus et qui e - um o - cu - lus et qui e - um pu - pu - ge - runt et pu - pu - ge - runt et pu - pu - ge - runt et qui ven - i - unt se - su - per e - um se - su - per e - um se - su - per e - um om - nes tri - bus ter - om - nes tri - bus ter - rae E - ti - am, a - men, rae E - ti - am, a - men, rae E - ti - am, a - men

El siguiente esquema resume lo que sucede en los compases 15 al 35, mostrando la superposición gradual de los sonidos del cluster ejecutado por los bajos, y ya hacia el compás 32 el cluster cromático de siete sonidos.

Imagen 8

Cronología de los compases 15 al 35,
sólo bajos

The image shows a musical score for basses in 4/4 time, spanning measures 15 to 35. The score is divided into two groups: 'bajos 1-3' and 'bajos 4-7'. The clusters for 'bajos 1-3' are indicated by arrows pointing to measures 18, 21, 23, 28, 31, and 32. The clusters for 'bajos 4-7' are indicated by arrows pointing to measures 15, 18, 21, 23, 28, 31, and 32. The clusters become increasingly complex and dense over time, with the final cluster in measure 32 being the most complex, featuring a dense group of notes with various accidentals.

En las dos primeras obras analizadas, los clusters estaban presentes pero sin una forma de escritura específica. Esto se debe a que los compositores escribieron cada voz de manera independiente -como es costumbre al escribir para un conjunto vocal o coro más de una voz- por lo cual utilizar un grafismo en particular para indicar el cluster en un momento preciso de la obra es poco útil.

Distinto es el caso de *Apocalypsis Ioannis*, puesto que el compositor concibe en la partitura la escritura de un “racimo de cabezas de notas” al momento de graficar el cluster. La manera de escribir el cluster que utiliza Maupoint es bastante clara para visualizar e identificar rápidamente lo que debiese sonar en el momento preciso.

Si bien es cierto la mayoría de las obras analizadas no muestran un grafismo específico para escribir el cluster, he optado por inclinarme hacia la escritura

que utiliza Maupoint, no sólo por ser clara y estar escrita de tal o cual manera en la partitura, sino que tomo en cuenta, como se vio en los análisis, que al momento de juntar todas las voces en un pentagrama, la superposición y formación de “racimos de cabezas de notas” es evidente, representando claramente la sonoridad del cluster en el papel.

2.5.- ESCRITURA MODULAR

La escritura modular surge en el contexto de la música aleatoria⁷⁸. La aleatoriedad [...] se caracteriza por la libre interpretación de ideas compositivas expuestas con símbolos representativos de resultados indeterminados, donde la aportación del realizador definirá la fisonomía efectiva, por lo que la aleatoriedad en realidad [...] requiere la aportación del intérprete-realizador en la ejecución de la obra⁷⁹.

El rol del intérprete es fundamental al momento de encontrarse con música aleatoria, puesto que éste se ve en la labor de ejecutar o crear fragmentos sin haberlos preparados con antelación, en otras palabras, el intérprete-realizador debe improvisar.

El compositor, quien en su deseo de dotar o conferir algunos de los elementos con distintas posibilidades interpretativas, ha requerido [...] la simbología apropiada que represente tales propósitos⁸⁰.

Estos eventos indeterminados por lo general son escritos en recuadros o módulos, los cuales pueden contener alturas, ritmos, frases, patrones rítmicos, signos de articulación, dinámicas o tempos.

⁷⁸ <<Aleatoria>> es una palabra que, desde aproximadamente 1950, se usa para describir una música que incluye elementos de azar o selección, bien sea en su composición o en su interpretación, o en ambas. MUSICA ALEATORIA En: Bennett, 2003: 14

⁷⁹ Villa-Rojo, 2003: 182

⁸⁰ Op. Cit., pág. 181

Tal es el caso de *Diálogos secretos con Diospa Mamán* (2013) de René Silva, la cual contiene una sección aleatoria escrita en módulos. Cada módulo posee un material distinto, los cuales deben ejecutarse en orden variado, todos deben ser ejecutados la primera vez para luego poder omitir y/o repetir algunos, según las indicaciones del propio compositor.

René Silva: “Diálogos Secretos con Diospa Mamán” (página 4)

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of six staves labeled S1, S2, S3, A1, A2, and A3. Staves S1, S2, and S3 contain musical notation with dynamic markings (p, mf, f) and performance instructions. Staves A1 and A2 contain lyrics in Spanish. Staff A3 contains a rhythmic pattern with a tempo marking of J=42. Below the score, there are two numbered instructions in Spanish: *1: Ejecutar los 6 módulos disponibles y repetirlos hasta el punto indicado... and *2: Realizar el mismo procedimiento indicado anteriormente con los 2 módulos disponibles.

Este ejemplo muestra claramente que las intérpretes se encargan de organizar los módulos de manera azarosa, contruyendo un discurso musical a partir de la indeterminación de ciertos parámetros de la música propiamente tal. La duración de estos eventos sonoros es determinada, tal como se vio en el

capítulo uno⁸¹, por el extensor -línea gruesa- y la guía principal es dada por la Alto 3, quien canta una línea melódica diferente a las que llevan las demás. Las repeticiones de los distintos módulos en las diferentes voces dependen de donde termine el extensor. Como el tiempo musical es guiado por la Alto 3, las repeticiones de los módulos pueden variar de una interpretación a otra, por el hecho de que el tiempo, en esta sección, no está medido por métrica alguna.

Otro caso de escritura modular se encuentra en la obra *El canto de las Moscas (2013)* de Javier Muñoz, en donde se observan 'transiciones' escritas en módulos.

En estas transiciones se puede observar la utilización de elementos para la improvisación que se repiten constantemente por un período de tiempo determinado por los minutos y segundos que aparecen por sobre los pentagramas.

⁸¹ Ver capítulo 1, sección 1.2 "Notación Espacial: Altura y Duración"

Javier Muñoz: “El canto de las Moscas. Transición I” (página 3)⁸²

Satirico

1'' 19'' 30'' (Sound of flies) (To play the piano strings with the hands and everytime in a different way) 55'' 1'5'' 1'15''

I

II (Sound of flies) (To play the piano strings with a hair brush-comb and everytime in a different way) *p f sf* (Variation of dynamics) (Fl. attacca)

III Pno. (Sound of flies) (To play the piano strings with a bow of double-bass and everytime in a different way) 15'' senza ped. *p f sf* (Variation of dynamics)

Javier Muñoz: “El canto de las Moscas. Transición II” (página 9)

1'' 4'' 24'' 1'

I (Sound of flies) (Gran cassa) *pp* (Variation of dynamics)

II (Sound of flies) (To play inside the piano with the hands and everytime in a different way) *ppp* (Variation of dynamics) senza ped.

III (Sound of flies) (Cymbal with chain) *pp - sf* (Variation of dynamics)

En estos dos casos se deja en evidencia las repeticiones indeterminadas de los elementos constituyentes de la música en estas secciones. Estas repeticiones son usadas para crear una mixtura de elementos controlados y azarosos⁸³, en donde, nuevamente, se necesita la colaboración total de los

⁸² Esta obra es la única excepción que he introducido en los análisis de obras chilenas, pues en las transiciones nunca interviene la voz, por lo cual, según las descripciones de las obras seleccionadas dadas anteriormente, no debería estar presente. Sin embargo, lo que me hizo incluirla en el análisis, y principalmente en esta sección, fue la forma de escritura modular que utiliza el compositor, la cual me pareció interesante de conocer.

⁸³ Stone, 1980: 154

intérpretes para poder crear un discurso musical adecuado a las necesidades del compositor.

A diferencia de la escritura modular que utiliza René Silva, Javier Muñoz establece el módulo a desarrollar por el intérprete o grupo de intérpretes sin dar a elegir entre los tres. Otra diferencia radica en que Muñoz no encierra los módulos en un rectángulo, pero, de igual manera, establece el módulo con un contenido a ser desarrollado aleatoriamente.

Estos dos ejemplos muestran la novedad presente en la música aleatoria, pues dejando algunos parámetros en libertad, indeterminados, muestran la necesidad de que el intérprete improvise e interprete a la vez, siendo un realizador más que un lector-ejecutor de obras musicales. Esta libertad de interpretación también ha sido graficada de una manera más libre.

El módulo representa lo indeterminado en estas obras, pero no por eso se puede señalar falta organizacional ni de precisión en la escritura de los elementos constituyentes de las secciones vistas, puesto que los elementos que han sido determinados por el compositor quedan en libertad de interpretación, dando paso a la determinación-indeterminación del discurso musical.

2.6.- RECAPITULACIÓN

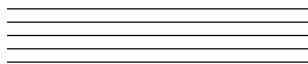
Al terminar con los análisis de las obras chilenas presentes en los cinco capítulos anteriores, se pueden reunir los distintos símbolos que grafican las obras musicales que se han analizado.

Uno de los aspectos principales de la representación gráfica de la música es el espacio en el cual se escribe el discurso musical. Este espacio se ve determinado por las distintas líneas, tales como el pentagrama, trigrama y monograma. En éstos se representan los eventos sonoros que conforman una obra musical.

Mientras el pentagrama representa alturas definidas -siempre y cuando tenga escrita una clave de sol, fa o do-, el trigrama y el monograma delimitan registros o alturas indeterminadas. El pentagrama puede representar alturas indefinidas mientras no tenga una llave que denomine los sonidos⁸⁴.

Imagen 9

Representación del espacio



Pentagrama



Trigrama

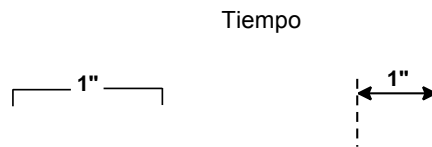


Monograma

⁸⁴ A excepción de la escritura utilizada para la voz hablada. Para mayor detalle, ver capítulo Voz hablada, pág. 50 – 61.

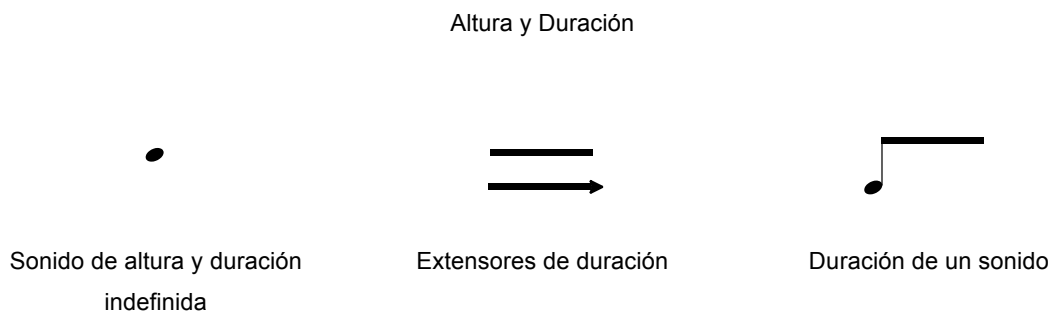
El tiempo que determina las duraciones -tanto de un evento sonoro como de la obra- es medido en segundos y se puede representar según se muestra en la imagen 10.

Imagen 10



El sonido se representa por cabezas de notas ennegrecidas, mientras que la duración del sonido se representa por una línea gruesa -extensor- que puede tener una cabeza de flecha. El extensor puede estar unido a la cabeza de nota por medio de una plica, no para marcar ritmo alguno, sino para graficar la duración del sonido.

Imagen 11



La voz hablada se representa por medio de figuras rítmicas tradicionales, las cuales ven intervenidas su cabeza de nota por una “x” .

Imagen 12

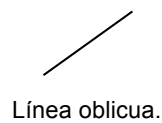
Voz Hablada



El efecto glissando se representa por una línea recta oblicua, la cual puede estar sola o acompañada por la abreviatura “gliss.” o la duración, según sea el caso.

Imagen 13

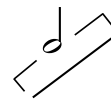
Glissando



Línea oblicua.



Línea oblicua con abreviación
“gliss.”

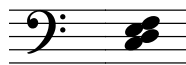


Línea oblicua con indicación de
duración.

En cuanto a la escritura del cluster, en el capítulo correspondiente procuré ceñirme a la escritura más clara de éste, dando como resultado la escritura de voces superpuestas que forman un “racimo de cabezas de nota”, tal como se muestra en a imagen 14.

Imagen 14

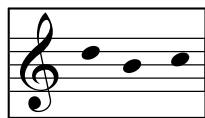
Cluster



Por último, el quinto capítulo trató de la escritura aleatoria de distintos elementos musicales, los cuales se grafican dentro de un módulo, el cual puede ser delimitado por un rectángulo o aparecer entre signos de repeticiones.

Imagen 15

Escritura modular



Módulo rectangular



Módulo entre signos de repetición

Esta serie de símbolos es la que utilizo para la construcción de los ejemplos para la enseñanza de las nuevas grafías en las clases de lenguaje musical. La selección de estos símbolos se ha establecido con el propósito de construir una propuesta para poder integrar las nuevas grafías musicales a la enseñanza formal de la música, por lo que éstos -los símbolos- sólo se han agrupado a modo de consenso didáctico, mas no para estandarizar una escritura musical para obras contemporáneas, pues el compositor, al escribir una obra musical, puede crear las simbologías que le parezcan pertinentes y necesarias para construir su discurso musical.

**3.- EJEMPLOS PROPUESTOS
PARA LA ENSEÑANZA DE
NUEVOS SISTEMAS GRÁFICOS DE
NOTACIÓN MUSICAL**

3.1.- BREVE RESEÑA

Los ejemplos propuestos para la enseñanza de las nuevas notaciones musicales se basan en los grafismos recopilados de los análisis desarrollados en la sección anterior.

Éstos han sido creados pensando en el contexto de la educación musical formal, en el cual los profesores contemplan el cumplimiento de un programa institucional que sirve de guía para el desarrollo de distintas actividades clase a clase con el fin de estimular la comprensión del lenguaje musical por parte de los estudiantes. De éstos -los estudiantes- se espera que, al acceder al conocimiento de los símbolos de la notación musical, logren utilizarlos ágilmente al momento de descifrar una partitura o anotar ideas musicales creadas o escuchadas, desarrollando así las competencias⁸⁵ pertinentes a los objetivos planteados en los planes de estudio de las instituciones que imparten la enseñanza del lenguaje musical.

Para la música, siendo un lenguaje complejo, se utiliza una simbolización gráfica que, escrita en un papel, presenta una cantidad de información mucho más abundante que en un texto escrito en el lenguaje que utilizamos a diario.

⁸⁵ Phillipe Perrenoud define una competencia como “una capacidad de actuar de manera eficaz en un tipo definido de situación, capacidad que se apoya en conocimientos, pero no se reduce a ellos”. Al referirse a cómo enfrentar una situación, expone lo siguiente: “para enfrentar una situación de la mejor manera posible, generalmente debemos hacer uso y asociar varios recursos cognitivos complementarios, entre los cuales se encuentran los conocimientos”. Véase Perrenoud, 1997: 7

En la partitura [...] encontramos reflejados una serie de parámetros que hay que respetar y realizar al mismo tiempo: la duración de los sonidos en relación con la velocidad del pulso, que hay que tener memorizada y que puede ser constante o variable; la acentuación determinada por los compases y los signos de articulación; el nombre de la nota en función de su colocación en el pentagrama; la altura exacta de los sonidos relacionada con su nombre y registro; la intensidad de los sonidos, determinada por medio de vocablos italianos escritos encima o debajo del pentagrama, a lo cual hay que sumar, en muchos casos -cuando se trata de una canción-, la pronunciación del texto y su correcta interpretación en relación con todos los elementos citados, a los que hay que añadir la posibilidad de que el compositor haya usado recursos lingüísticos tales como la elisión, el hiato, la sinalefa o la sinéresis, u otros recursos lingüísticos y musicales como los melismas⁸⁶.

En relación a lo anterior, al momento de enseñar el lenguaje musical, los distintos parámetros de la música son estudiados de manera aislada para poder comprenderlos en un contexto musical general. A modo de ejemplo, antes de cantar una melodía se enseñan los distintos símbolos que influirán directamente en la escritura y ejecución de ésta, tales como el pentagrama y las claves -que indican las alturas, duraciones y el tiempo transcurrido de la música en general-, distintos ritmos o fórmulas rítmicas, alteraciones, escritura de expresiones, fraseo, ataques y dinámicas, entre otros, y que, en conjunto con la práctica -en

⁸⁶ Trallero, 2008: 5

el amplio sentido de la palabra- de intervalos, funciones armónicas, arpeggios, fórmulas cadenciales, entre otros, se prosigue a ponerlos en práctica dentro de la melodía, la cual, luego de comprender por separado los distintos parámetros del sonido y el ordenamiento formal que la música requiere, puede ser ejecutada por los estudiantes.

Cabe destacar que el aprendizaje de la notación musical ha de ser posterior al descubrimiento intuitivo y sensorial de la música y que el primero no debe suprimir ni sustituir al segundo. Paralelamente al estudio de los elementos gráficos de la música hay que continuar [...] con la experimentación de la música de forma práctica, con actividades de movimiento, de improvisación, de canto imitativo, etc. Es justamente esta experimentación la que da sentido al aprendizaje del código gráfico, porque a partir de lo que se vive, se interioriza y se expresa, se comprende mejor su plasmación gráfica⁸⁷.

En relación a lo expuesto anteriormente, los ejercicios propuestos no son de alta complejidad, pero para ejecutarlos se debe poseer conocimientos básicos de teoría musical, ya que éstos abordan algunos de los contenidos que se desarrollan en las clases de lenguaje musical, tales como: intervalos, acordes, cadencias, modulaciones y ritmos, entre otros, no deteniéndose en la iniciación musical.

⁸⁷ Op. Cit., pág. 4

Como expuse en los aspectos metodológicos, los ejercicios -melódicos y armónicos- han sido creados en un contexto tonal basados en la armonía vocal tradicional, mientras que los ejercicios rítmicos han sido creados en base a las problemáticas que aparecen en la música y que se abordan en el desarrollo de las clases de lenguaje musical.

Otro comentario que se debe resaltar es que los ejercicios propuestos están pensados para ser ejecutados, logrando la discriminación e identificación de elementos que aparecen en el “ejercicio real” de la música⁸⁸, en donde, probablemente, no se reconozca su valor estético, pues están pensados para desarrollar capacidades técnicas que sean aplicables en un contexto musical más general.

Antes de pasar a los ejercicios propiamente tales, es deber del autor aclarar que esta propuesta no pretende, bajo ningún punto de vista, cambiar radicalmente la forma de enseñar el lenguaje musical, sino que la intención es proporcionar ejercicios que ejemplifiquen lo que se puede hacer con las nuevas grafías y que, a su vez, puedan ser trabajados paralelamente a la enseñanza de la lecto-escritura musical tradicional, incorporando de manera sutil los grafismos que aparecen en la música de arte actual, tratados de una manera tradicional.

La serie de ejemplos presentados han sido pensados para ser utilizados como material de apoyo al momento de enseñar y ejercitar las distintas

⁸⁸ Ibáñez, 2012: 23

materias que se tratan en las clases de lenguaje musical, posibilitando el acercamiento a la notación musical empleada en obras denominadas contemporáneas por medio del lenguaje musical más conocido, el tradicional. En su conjunto no son un método de enseñanza, sino ejercicios que pretenden alcanzar el objetivo de ejemplificar el cómo introducir los nuevos sistemas gráficos en la enseñanza del lenguaje musical.

3.1.1.- Símbolos utilizados

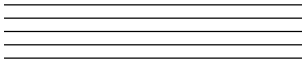
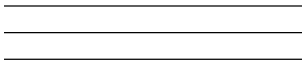


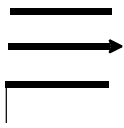
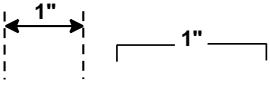
Para los ejercicios, como se mencionó anteriormente, he utilizado los símbolos recopilados de los análisis aplicados a las obras en los capítulos de la sección anterior.



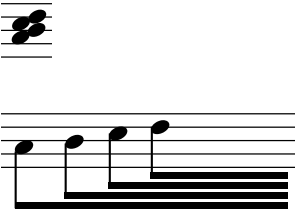
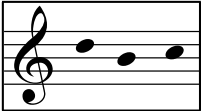


Dichos símbolos fueron descritos en detalle en cada uno de los cinco capítulos, los cuales fueron mostrados en síntesis en la recapitulación.

Cabe destacar que los ejercicios no poseen símbolos que denoten intensidades, puesto que he encontrado pertinente que este parámetro del sonido pueda ser trabajado según quien utilice los ejercicios, dejando en libertad el trabajar los distintos matices según las necesidades de quien consulte este material.

A continuación se presenta la simbología que estará presente en los ejemplos musicales.

Simbología:

	Pentagrama
	Trigrama
	Monograma
	Sonido sin altura ni duración definida
	Duración
	Tiempo
	Línea vertical discontinua

	Voz hablada
	Glissando
	Cluster ⁸⁹
	Módulo
	Claves para definir alturas
	Clave para alturas indefinidas

⁸⁹ De manera particular, la notación del cluster presenta una variación en la escritura, la cual se justifica netamente por facilitar la ejecución de éste.

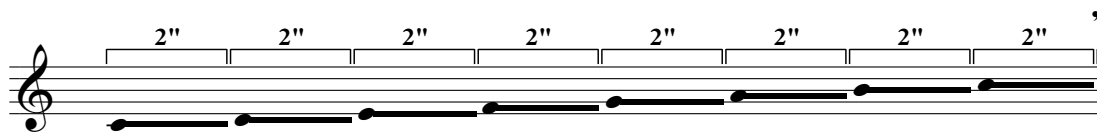
A) Escalas

El estudio de distintas escalas es parte de los programas de las asignaturas afines con el lenguaje musical.

En base a las escalas, el siguiente ejemplo muestra cómo se podrían incorporar algunas simbologías de la notación espacial.

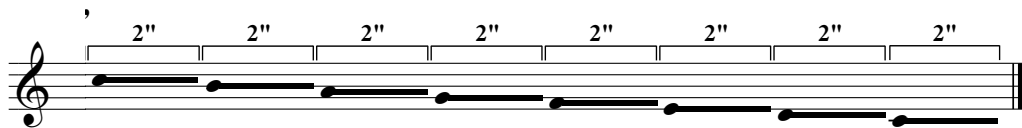
Este primer ejemplo grafica una escala mayor⁹⁰ ascendente, en la cual la duración de cada uno de los eventos sonoros es la misma.

1)



Utilizando las mismas duraciones, la escala se muestra descendente en el ejemplo 1.1:

1.1)



Y graficada de manera ascendente y luego descendente:

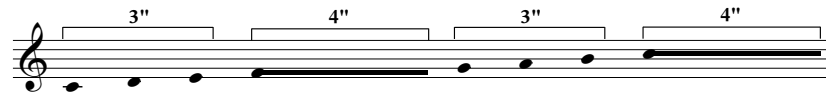
⁹⁰ El ejemplo está escrito en modo mayor, pero puede graficar diferentes escalas, tales como menor (natural, armónica y melódica), pentáfona (mayor y menor), hexáfona, exóticas (gitanas simétrica y asimétrica), etc.

1.2)



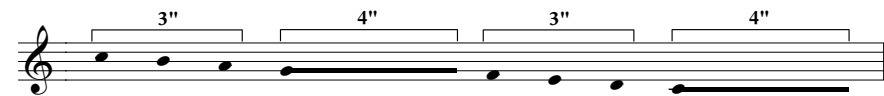
La escala puede ser escrita con distintas duraciones ascendente, lo que muestra el ejemplo 2:

2)



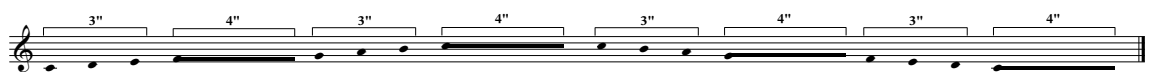
Descendente:

2.1)



En ambas direcciones:

2.2)



También pueden ser agrupadas por tetracordio, dándole un valor proporcional a cada uno de estos:

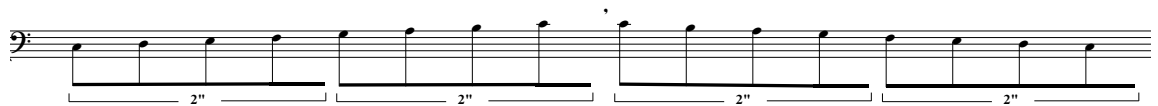
3)

en clave de sol



3.1)

en clave de fa



Los ejemplos escritos anteriormente muestran la escala a una voz, con distintas duraciones.

El siguiente ejemplo muestra graficada la escala a dos voces por movimiento contrario, ascendente y descendente, con duraciones iguales:

4)

The image shows two systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a bracket labeled '1'' above the first measure of the treble staff. The second system is identical to the first but lacks the bracket and label.

4.1)

The image shows two systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a bracket labeled '1'' above the first measure of the treble staff. The second system is identical to the first but lacks the bracket and label.

Los ejemplos que siguen muestran la escala a dos voces, pero con distintas duraciones:

5)

The image shows two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system has a '1'' mark above the first measure. The notes in the first system are: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The second system has notes: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4).

5.1)

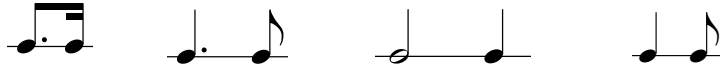
The image shows two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system has a '1'' mark above the first measure. The notes in the first system are: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). The second system has notes: Treble (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4).

Al tener distintas duraciones cada voz, permite que la escala se pueda trabajar con distintas células o fórmulas rítmicas. En los casos anteriores una de las voces se mantiene mientras la otra divide el segundo (1'') en dos partes, que pueden ser iguales o no. Para este ejemplo se pueden utilizar ritmos que se ejecuten en dos partes, tales como los siguientes:

a) Para dividir la escala en partes iguales



b) Para dividir la escala en largo-corto



c) Para dividir la escala en corto-largo



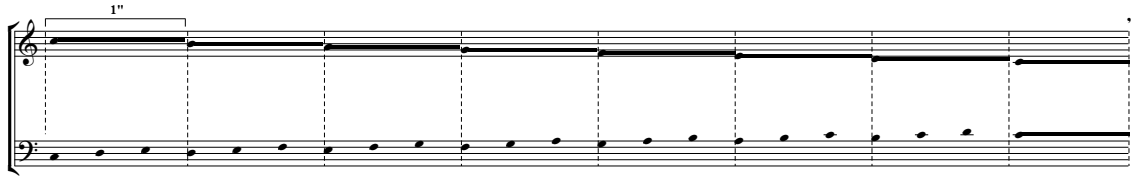
Estos ritmos no se escriben en la escala, sino que la idea es que sólo se ejecuten al momento de indicarlo a los estudiantes.

Siguiendo con la misma idea, los siguientes ejemplos muestran el segundo (1") dividido en tres partes:

6)



6.1)



Al igual que en los ejemplos anteriores, donde el segundo se divide en dos, propongo algunos ritmos que puedan ser trabajados para el segundo (1'') dividido en tres partes:

a) Para ser dividido en partes iguales



b) Combinación dos divisiones cortas y una larga



c) Combinación corto-largo-corto (síncopa)

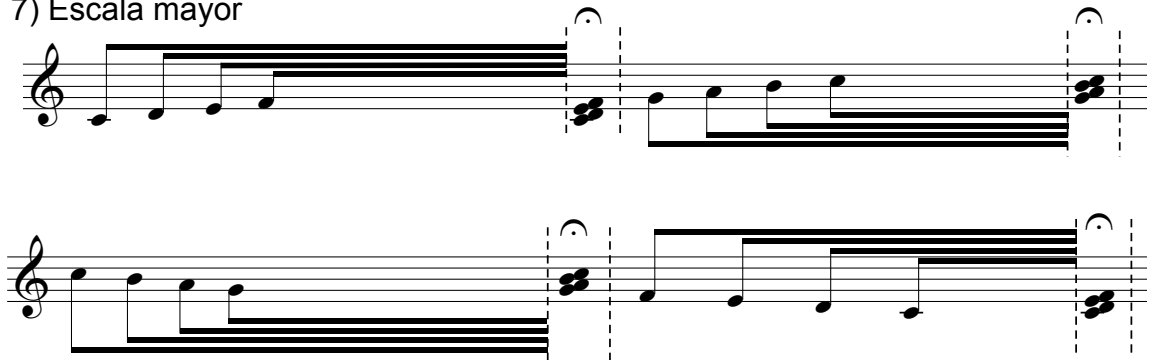


d) Otros modos rítmicos

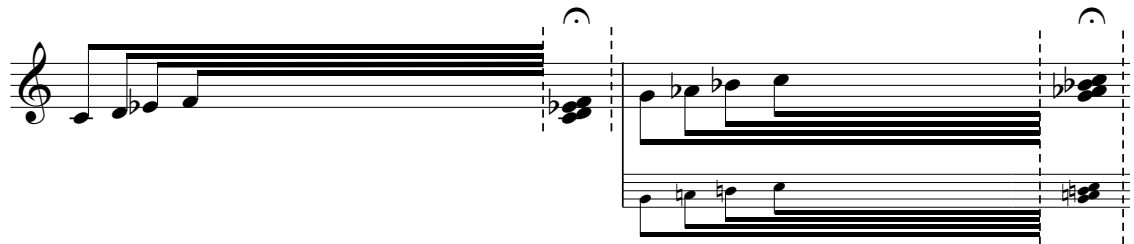


Una vez tratada la escala como se mostró en los ejemplos anteriores, otra forma de aplicarla podría ser utilizando la sonoridad del cluster, dividiendo la escala en tetracordios y que cada nota sea ejecutada por un estudiante distinto, manteniendo cada sonido hasta que se forme el cluster:

7) Escala mayor



7.1) Escala menor



A musical exercise consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter note Bb, followed by eighth notes Ab and G, and a quarter note F. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The bass line starts with a quarter note Eb, followed by eighth notes D and C, and a quarter note Bb. Both staves end with a double bar line and a fermata over the final chord.

7.2) Escala hexáfona

A musical exercise titled "7.2) Escala hexáfona" consisting of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note F#, followed by eighth notes G and A, and a quarter note B. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a quarter note F#, followed by eighth notes G and A, and a quarter note B. Both staves end with a double bar line and a fermata over the final chord.

B) Acordes

Los distintos acordes (mayores, menores, disminuídos y aumentados) también pueden ser escritos con notación proporcional, para practicarlos de distintas maneras.

El primer ejemplo muestra los distintos acordes en arpeggios, sin medida de tiempo, pero con una duración igual para cada uno de los sonidos.

1) Arpeggios: mayor / aumentado / menor / disminuído

Hasta la 5ª del acorde



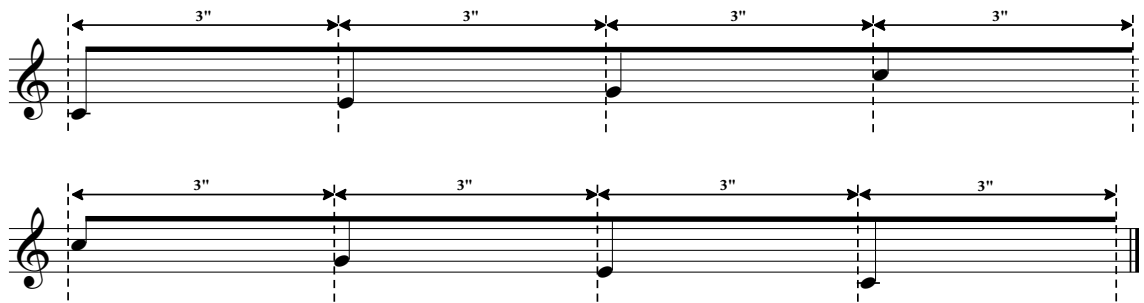
Hasta la 8ª del acorde



Los arpeggios de los distintos acordes se pueden someter a una medida de tiempo. El ejemplo que sigue muestra el arpeggio de un acorde utilizando la misma medida de tiempo para cada sonido del acorde⁹¹:

2)

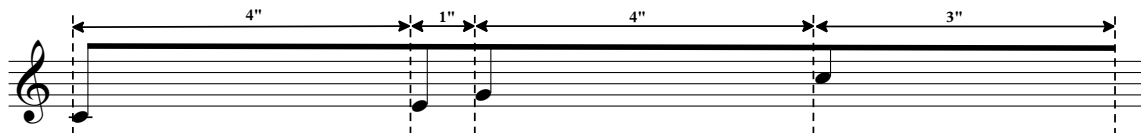
Arpeggio ascendente y descendente, con duraciones iguales



En contraste al ejemplo anterior, es posible que cada sonido del arpeggio posea distinta duración, tal cual se muestra en los ejemplos siguientes:

3)

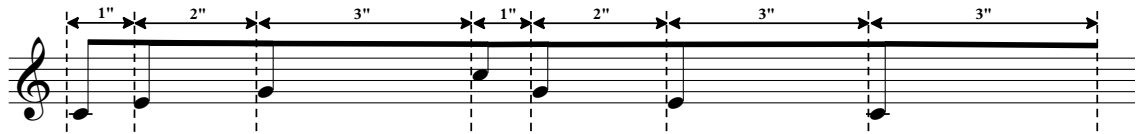
Arpeggio ascendente



⁹¹ A pesar de que el arpeggio esté escritos en Do Mayor, también puede ser trabajado con las especies de acordes que se mostraron en el ejemplo 1 de esta sección. La misma observación es válida para todos los ejemplos de esta sección.

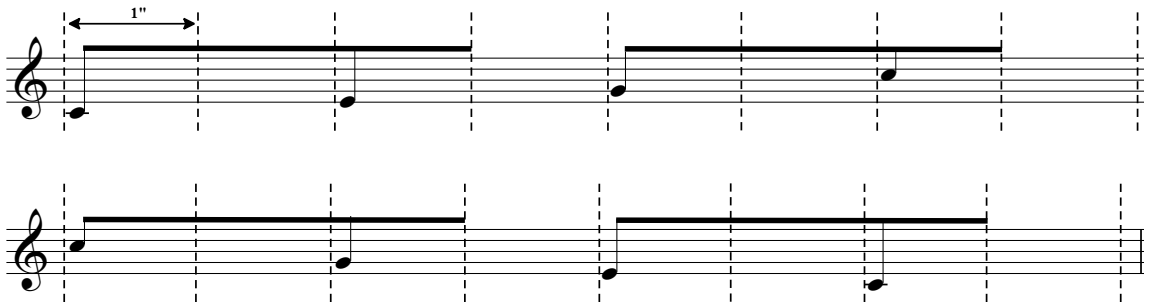
3.1)

Arpeggio ascendente y descendente

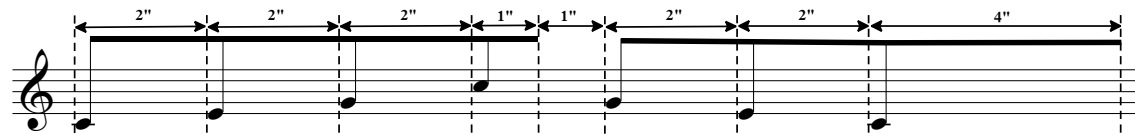


Otra posibilidad es agregar silencios en la escritura de los arpeggios, representados por espacios vacíos:

4)



4.1)



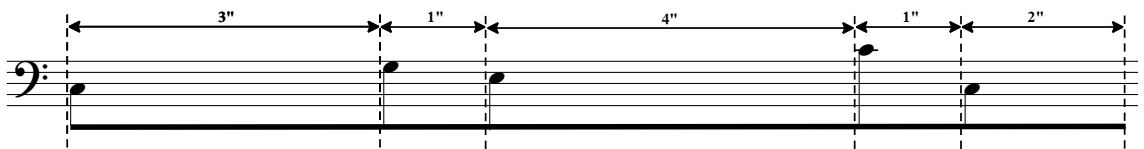
Hasta el momento se han presentado ejemplos de arpeggios ordenados desde la fundamental hasta la octava (1-3-5-1_{8ª}).

Los ejemplos siguientes muestran los arpeggios escritos en distinto orden.

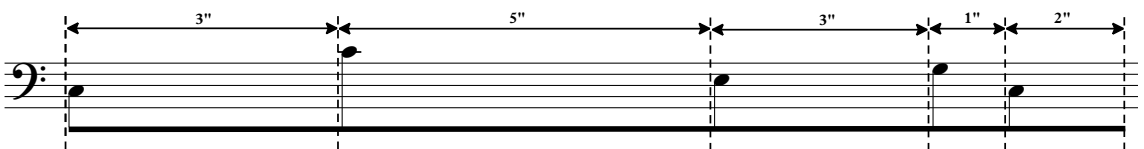
5)



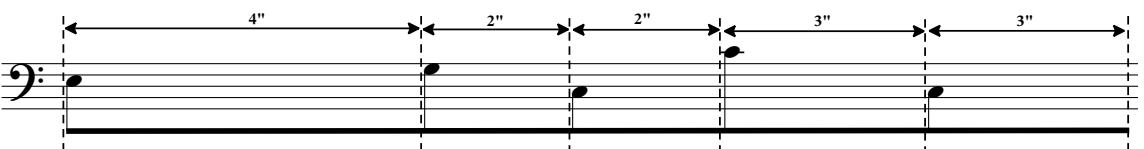
5.1)



5.2)



5.3)



Los acordes se practican armónicamente de manera funcional. Una de las prácticas funcionales de los acordes son las cadencias⁹².

A continuación, los ejemplos muestran graficada la cadencia completa⁹³ a tres voces, en donde el estado de los acordes va cambiando según la disposición del acorde inicial, el cual se considera como primer grado:

6)

Musical notation for cadence 6) on a treble clef staff. It shows four chords: I, IV6, V6, and I. The IV6 chord has a '4' below it, indicating a fourth position. The notes are: I (C4, E4, G4), IV6 (F4, A4, C5), V6 (G4, B4, D5), and I (C4, E4, G4).

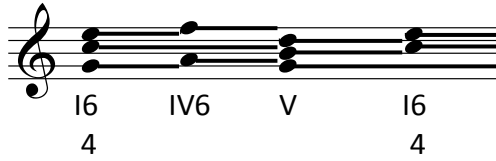
6.1)

Musical notation for cadence 6.1) on a treble clef staff. It shows four chords: I6, IV, V6, and I6. The V6 chord has a '4' below it, indicating a fourth position. The notes are: I6 (C4, E4, G4), IV (F4, A4, C5), V6 (G4, B4, D5), and I6 (C4, E4, G4).

⁹² Las cadencias más comunes y utilizadas son: cadencia plagal, cadencia auténtica, cadencia completa y cadencia clásica. Los ejemplos, al igual que otros, han sido escritos en modo mayor. No obstante, pueden ser aplicados en modo menor.

⁹³ Los ejemplos de cadencias han sido escritos sin indicación de duración, puesto que han sido pensados para ser desarrollados en clase, siendo el profesor el encargado de dirigir el ejercicio. Esta observación es válida para las cadencias a cuatro voces.

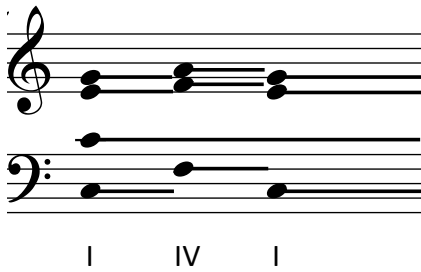
6.2)



Musical notation for cadence 6.2, showing four chords in a single staff: I6, IV6, V, and I6. The first and last chords are marked with a '4' below them, indicating a fourth position. The notes are: I6 (F4, A4, C5), IV6 (B3, D4, F4), V (G4, B4, D5), and I6 (F4, A4, C5).

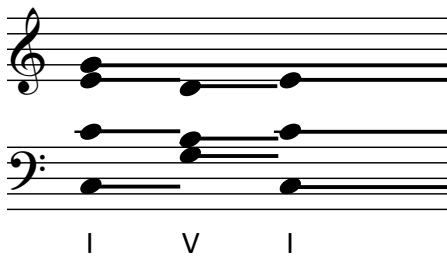
Los últimos ejemplos corresponden a las distintas cadencias en estado fundamental, escritas a cuatro voces:

7) Cadencia plagal (I-IV-I)



Musical notation for cadencia plagal (I-IV-I) in two staves. The treble staff shows chords I (C4, E4, G4), IV (F4, A4, C5), and I (C4, E4, G4). The bass staff shows notes C3, F2, and C3. Roman numerals I, IV, and I are written below the notes.

7.1) Cadencia auténtica (I-V-I)



Musical notation for cadencia auténtica (I-V-I) in two staves. The treble staff shows chords I (C4, E4, G4), V (F4, A4, C5), and I (C4, E4, G4). The bass staff shows notes C3, F2, and C3. Roman numerals I, V, and I are written below the notes.

7.2) Cadencia completa (I-IV-V-I)

Musical notation for a complete cadence (I-IV-V-I) in C major. The notation is presented on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains four chords: C major (C4-E4-G4), F major (F4-A4-C5), G major (B3-D4-F4), and C major (C4-E4-G4). The bass staff contains four chords: C major (C3-E3-G3), F major (F3-A3-C4), G major (B2-D3-F3), and C major (C3-E3-G3). Below the staves, the Roman numerals I, IV, V, and I are aligned with the respective chords.

7.3) Cadencia clásica

Musical notation for a classical cadence (I-IV-V6/4-I) in C major. The notation is presented on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains five chords: C major (C4-E4-G4), F major (F4-A4-C5), G major (B3-D4-F4), C major (C4-E4-G4), and C major (C4-E4-G4). The bass staff contains five chords: C major (C3-E3-G3), F major (F3-A3-C4), G major (B2-D3-F3), C major (C3-E3-G3), and C major (C3-E3-G3). Below the staves, the Roman numerals I, IV, $\text{V}^{\text{6/4}}$, and I are aligned with the respective chords. The $\text{V}^{\text{6/4}}$ chord is specifically labeled with a '6' above and a '4' below the numeral.

C) Intervallos

En el estudio de distintos intervallos (mayores, menores, justos y aumentados) se puede incluir el glissando.

Los ejemplos propuestos en esta sección son melodías creadas en base a un intervalo específico, en donde se trata el intervalo, ascendente o descendente, mediante el glissando, cuando éste aparece sin notas de paso.

1) Intervallo de 3ª



1.1)



2) Intervalo de 4ª justa

Two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time. The first staff contains four measures: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The second staff contains six measures: a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. Slanted lines with the word "gliss." above them connect the notes between measures 2-3 and 4-5 in both staves.

3) Intervalos de 5ª justa

Two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff contains six measures: a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a half note G4, and a half note A4. The second staff contains six measures: a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Slanted lines with the word "gliss." above them connect the notes between measures 2-3 and 4-5 in both staves.

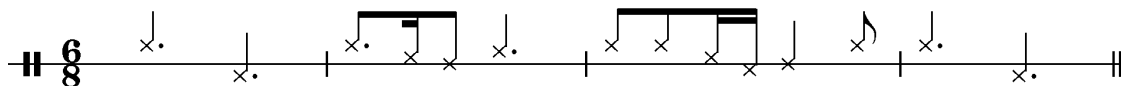
4) Intervalos de 6ª

Four staves of musical notation in bass clef, 3/8 time. The first staff contains four measures: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The second staff contains four measures: a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a half note G3. The third staff contains four measures: a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a half note D4. The fourth staff contains four measures: a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, and a half note A4. Slanted lines with the word "gliss." above them connect the notes between measures 2-3 and 4-5 in each of the four staves.

D) Problemáticas Rítmicas

Las distintas problemáticas rítmicas que se tratan en la clase de lenguaje musical pueden ser ejecutadas por los estudiantes de distintas maneras. La escritura de la voz hablada puede ser de ayuda no sólo por tratar con ella las problemáticas propiamente tal, sino que, además, la escritura puede sugerir distintas alturas o inflexiones de la voz. Es por esto que los ejemplos que siguen han sido escritos tomando esto como lo más relevante.

1) Ejemplo escrito en monograma, en donde la línea es referencia de un registro medio, y lo que está escrita por sobre o bajo esta línea corresponde a un registro más agudo o más grave, respectivamente⁹⁴.



⁹⁴ El ejemplo puede ser ejecutado con distintas sílabas o fonemas, los cuales he decidido no escribir para dejar la libertad al ejecutante de escoger lo que más le acomode. Esta observación es válida para los ejemplos en donde no haya texto escrito.

2) Ejemplos escritos en trigramas, en donde la línea del medio indica un registro medio, la línea inferior un registro grave y la superior, un registro agudo. Estos ejemplos han sido transcripciones rítmicas de una zamacueca y un aire chileno, pertenecientes al folklore nacional, en donde he incluido el texto como posibilidad para tratar las problemáticas rítmicas.

Negrito Querido

Zamacueca

José Zapiola

Un ne - gri - to muy fi - no me di - jo un dí - a que se mo - ri - a si no lo/a - ma - ba.
 Yo nun - ca lo/he que - ri - o y no se ha muer - to, por - que no/es cier - to que me que - ri - a.
 Se mo - ri - a/ay! sí, si no lo-a - ma - ba. llo - ré, llo - ré, ne - gra que - ri - da.

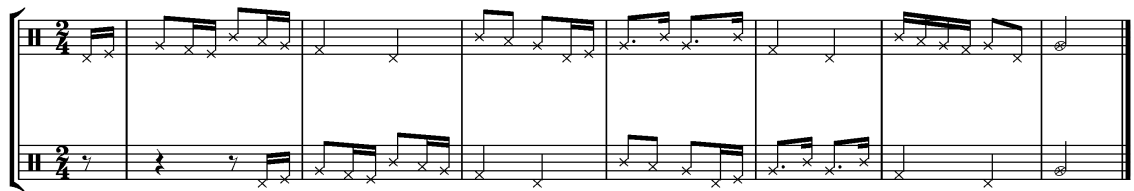
Aire

Danza del Siglo XIX

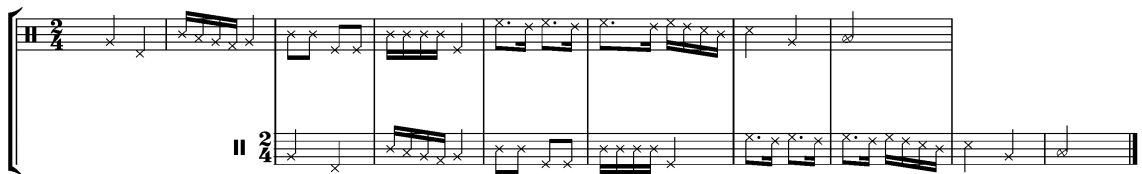
Yo me/e na - mo - ré del ai - re, ay!, del ai - re - me/e - na - mo - ré. Y co - mo/el a -
 -mor es ai - re, ay!, en el ai - re me que - dé. Bo - ni - to/es el
 ai - re pe - ro quién po - drá de - te - ner su can - to su rum - bo fi - jar. Bo - ni - to/es el - jar.

La escritura para la voz hablada se puede utilizar cuando se trabaja una línea rítmica. También es útil cuando se trata la problemática de las polirritmias:

3) Ejemplo escrito en pentagrama con clave para alturas indefinidas. Al igual que los ejemplos anteriores, la línea del medio es la referencia de un registro de voz hablada medio, desde ahí hacia arriba, representa el registro agudo. Desde la línea central hacia abajo, es el registro grave.



3.1) Ejemplo de una línea rítmica en canon, formando una polirritmia



3.2) Ejemplo 3.1 con texto.



E) Melodías

La ejecución de melodías son muy importantes en las clases de lenguaje musical, pues por medio de ésta se tratan distintas temáticas, tanto en un solo eje tonal como modulatorias.

Los siguientes ejemplos son melodías sin modulación en modo mayor y menor, a una voz, las cuales se ven sometidas a distintas duraciones:

1)

5" 1" 1" 3" 1" 1" 1" 1" 5" 5"

1.1)

4" 4" 3" 3" 2" 1" 1" 1" 2" 1" 1" 1" 3" 3"

1.2)

5" 1" 1" 3" 1" 1" 1" 1" 6" 6"

1.3)

1" 1" 1" 3" 1" 1" 2" 2" 1" 1" 1" 2" 1" 2" 1" 2" 1" 1" 1"

La siguiente serie de ejemplos son melodías tipo coral a dos voces, las cuales tratan algunas modulaciones, con excepción de las dos primeras:

2) Coral a dos voces en modo mayor, sin modulación

2.1) Coral a dos voces en modo menor, sin modulación

2.2) Modulación al VI grado

2.3) Modulación al V grado

2.4) Modulación al IV grado



2.5) Intercambio modal



Para continuar con los ejemplos propuestos, la siguiente serie son melodías a tres y cuatro voces, en donde se incorporan los espacios vacíos que, como se expuso anteriormente, corresponden a silencios:

3) Coral a tres voces con función transitoria al VI grado

The image shows two systems of musical notation for a three-voice coral. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The first system includes a double bar line with a '1'' marking above it, indicating a first ending. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some accidentals (sharps) appearing in the upper voice parts. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots.

3.1) Coral a tres voces con modulación al III grado, a partir de un modo menor

The image shows two systems of musical notation for a three-voice coral. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The first system includes a double bar line with a '1'' marking above it, indicating a first ending. The music features a mix of quarter and eighth notes, with a key signature change from one flat to two flats (B-flat to C-flat) visible in the second system, indicating modulation to the III degree. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat dots.

4) Coral a cuatro voces. Este ejemplo no tiene armadura, sino que muestra las alteraciones a medida que transcurre el tiempo. Comienza en una tonalidad mayor y modula al VI grado del intercambio modal.

The image displays two systems of musical notation for a four-voice coral. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system includes a bracket above the first measure labeled "1" with a double-headed arrow, indicating the first measure. The notation shows a sequence of notes and rests across the four voices, with a key signature change (modulation) occurring between the two systems. The second system continues the musical line with similar notation.

F) La Escritura Modular y su aplicación

El análisis referente a la escritura modular muestra el cómo se utiliza la aleatoriedad en la música. Esta permite que los ejecutantes puedan acercarse a la improvisación. En base a esto último es que los cuatro ejemplos de escritura modular proponen, de alguna manera, improvisar en base al material que está escrito.

Los primero tres ejemplos están escritos en seis casillas, cada una enumerada, los cuales pueden ser ejecutados según lo que se propone en el encabezado de cada uno de éstos⁹⁵:

1) Crear una melodía de tres frases utilizando todas las casillas la primera vez y en las dos frases siguientes omitir o repetir alguna/s casilla/s si así se estima.

The image displays six musical staves, numbered 1 through 6, arranged in a 2x3 grid. Each staff is written on a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above each staff, brackets indicate the lengths of phrases in measures. Staff 1: Brackets labeled '2"', '2"', and '3"'. Staff 2: Brackets labeled '2"', '2"', '2"', and '2"'. Staff 3: Brackets labeled '4"' and '3"'. Staff 4: Brackets labeled '2"' and '5"'. Staff 5: Brackets labeled '2"', '2"', '2"', and '2"'. Staff 6: Brackets labeled '1"', '1"', '1"', '1"', '1"', '1"', and '1"'. The musical notation consists of notes and rests on the staves.

⁹⁵ Los encabezados de cada ejemplo son propuestas para plasmar lo que se pretende lograr con la escritura modular. Sin embargo, estos ejemplos pueden ser utilizados de la manera que se estime conveniente.

1.1) Construir una melodía de tres frases. La primera frase se compone de las seis casillas en el orden presentado y las dos frases siguientes se componen de las casillas que se estimen convenientes en el orden que se quiera.

The image shows six boxes of musical notation for exercise 1.1, arranged in two rows of three. Each box contains a single staff with a glissando exercise. The exercises are as follows:

- Box 1 (Top Left):** Treble clef. Notes: G4, A4, B4. Durations: 2", 2", 3".
- Box 2 (Top Middle):** Bass clef. Notes: F#3, G3, A3. Durations: 2", 2", 4".
- Box 3 (Top Right):** Treble clef. Notes: G4, F#4, E4. Durations: 3", 2", 1", 2".
- Box 4 (Bottom Left):** Treble clef. Notes: G4, F#4, E4, D4. Durations: 2", 2", 2", 1".
- Box 5 (Bottom Middle):** Bass clef. Notes: F#3, G3, A3, B3. Durations: 2", 2", 1", 2".
- Box 6 (Bottom Right):** Bass clef. Notes: F#3, G3, A3, B3. Durations: 2", 2", 1", 2".

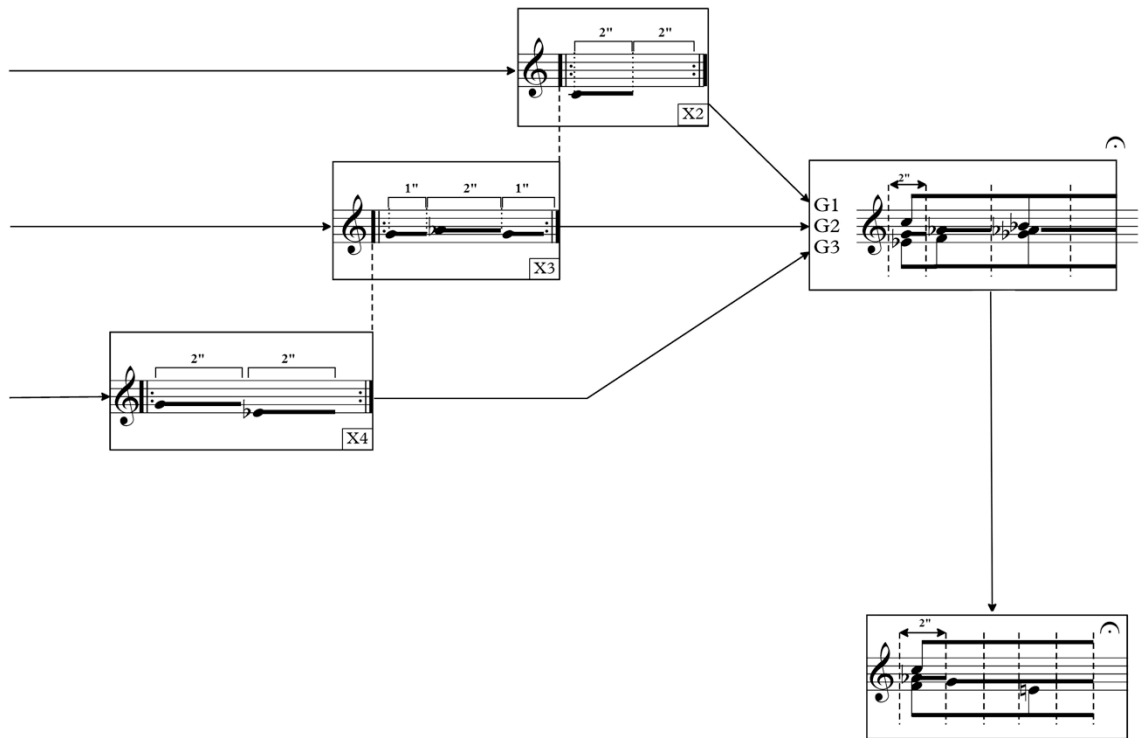
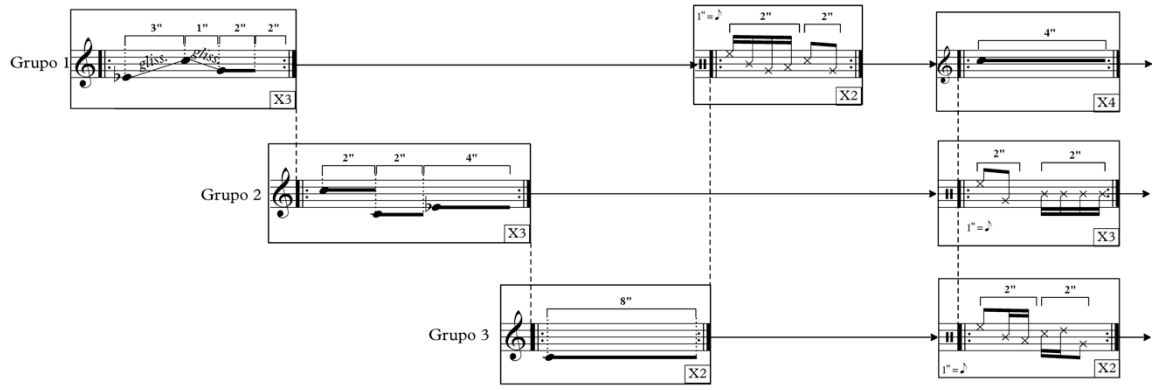
1.2) Realizar una heterometría 6/8-3/4 o viceversa compuesta de tres frases, utilizando las casillas en el orden que se quiera.

The image shows six boxes of musical notation for exercise 1.2, arranged in two rows of three. Each box contains a single staff with a rhythmic exercise. The exercises are as follows:

- Box 1 (Top Left):** 6/8 time signature. Notes: G4, A4, B4. Durations: 1/2, 1/2, 1/2.
- Box 2 (Top Middle):** 3/4 time signature. Notes: G4, A4, B4. Durations: 1/2, 1/2, 1/2.
- Box 3 (Top Right):** 6/8 time signature. Notes: G4, A4, B4. Durations: 1/2, 1/2, 1/2.
- Box 4 (Bottom Left):** 3/4 time signature. Notes: G4, A4, B4. Durations: 1/2, 1/2, 1/2.
- Box 5 (Bottom Middle):** 6/8 time signature. Notes: G4, A4, B4. Durations: 1/2, 1/2, 1/2.
- Box 6 (Bottom Right):** 3/4 time signature. Notes: G4, A4, B4. Durations: 1/2, 1/2, 1/2.

El último ejercicio propone un mayor desafío, puesto que involucra la participación de 3 grupos. En cada módulo hay un material que se repite las veces que se indique.

2)



Este último ejemplo muestra el uso de distintos recursos, los cuales fueron vistos en detalle en los análisis, y la particularidad radica en que el ejercicio se presenta graficado como una micropieza.

4.- CONCLUSIONES

Al finalizar el trabajo investigativo realizado, cabe reflexionar acerca de los aspectos relevantes que se rescatan una vez que el conocimiento ha sido presentado de manera esquemática.

A través de esta investigación se dieron a conocer varios aspectos que tienen que ver con los cambios a los que se ha visto sometida la notación musical a través del tiempo por las diversas necesidades expresivas e intenciones comunicativas por parte de los compositores, estableciendo así el panorama histórico del desarrollo de la notación musical en la cultura de occidente⁹⁶.

Identificar obras vocales consideradas fundamentales para el desarrollo de la notación musical, pone en antecedente los cambios de pensamiento surgidos en el siglo XX, los que se ven reflejados en la concepción de la obra musical desde la escritura hasta el resultado sonoro, siendo una clara influencia para compositores posteriores⁹⁷. Esta influencia se demuestra en la identificación del conjunto de obras vocales chilenas contemporáneas analizadas, y lo corrobora la utilización de nuevas grafías musicales, las cuales adoptan un lenguaje basado en masas y efectos sonoros, lenguaje que no utiliza los procedimientos melódicos, armónicos y cadenciales típicos de la tonalidad.

Por medio del análisis de estas obras es que se recopilaron grafías que pudieron ser clasificadas en cinco capítulos, cada uno describiendo una grafía

⁹⁶ Para mayor detalle, ver ANEXO 1, pág. 151 - 161

⁹⁷ Información más detallada en ANEXO 2, pág. 162 - 210

en particular. En cada capítulo se dio a conocer en detalle la funcionalidad del grafismo en el discurso musical de diversas obras chilenas, identificando símbolos que son escritos de maneras un tanto distintas, pero que guardan cierta relación en cuanto a la representación de parámetros o elementos constituyentes de un discurso musical.

Las diversas formas de anotar los elementos sonoros que conforman un discurso musical, siempre refiriéndome a la música de arte escrita en la época actual, se explican por la no existencia de un sistema notacional completamente consensuado, puesto que la libertad que posee cada compositor al momento de crear una obra musical es muy amplia, definiendo él mismo el sistema simbólico representativo que le parezca más adecuado según sus propias necesidades.

A diferencia del sistema notacional tradicional, el cual presenta una serie de símbolos que han sido enseñados, aprendidos y utilizados con un significado universal, las múltiples grafías musicales que han surgido desde el siglo XX dificultan la enseñanza de éstos en el aula, ya que, prácticamente, un símbolo puede representar variados efectos sonoros dependiendo de qué instrumento lo ejecute. Sin embargo, mediante esta investigación, la que se ha enfocado sólo en el instrumento voz, han salido a relucir símbolos que pueden ser utilizados en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lecto-escritura musical.

El primer capítulo de los análisis aplicados a las obras chilenas se refirió al tiempo, específicamente a la medida del tiempo musical, el cual se ve sometido a un metro que no se indica por medio de una cifra de compás, sino que la medida del tiempo musical se ve sometida a la pulsación del segundo. Este no necesariamente es el segundo de reloj, sino que es un segundo relativo, pulsante, un segundo 'humano' que puede ser sentido e interpretado bajo el pulso propio del intérprete⁹⁸.

Los parámetros de altura y duración, que también fueron parte del capítulo uno, mostró la cabeza de nota ennegrecida para graficar un sonido y ubicarlo a una altura, y distintas líneas rectas que actúan como extensores del sonido graficando la duración del mismo. Sin embargo, en el primer capítulo salió a la luz la utilización de líneas sobre el papel para definir el espacio-tiempo de las obras musicales. La utilización de mono, tri y pentagramas aparecieron para establecer el lugar en donde se grafican los distintos eventos sonoros que conforman un discurso musical.

Este capítulo asienta las bases para continuar con los capítulos siguientes, pues en éste se establecen los símbolos que grafican los parámetros tiempo, duración y altura, los cuales están presentes en la música en general.

Los capítulos que prosiguen hacen referencia a efectos sonoros que se han incluido en el discurso musical de las obras analizadas. La voz hablada, que fue

⁹⁸ Por intérprete no me refiero sólo al ejecutante de la obra, sino que la palabra hace referencia a todo aquel que se ve involucrado en la interpretación de la obra, es decir, ejecutantes y directores.

tratada en el capítulo dos, es un ejemplo de cómo el uso cotidiano del habla se incluye en un contexto musical. El capítulo tres trata del glissando, efecto que consta en deslizar el sonido desde un punto de partida a uno de término sin determinar una escala en particular, recurso utilizado para provocar otro tipo de tensiones que no se basen en una sonoridad 'dominante'. El análisis del cluster en el capítulo cuatro, muestra la presencia de masas sonoras conformadas por sonidos adyacentes, intervalos que son considerados disonantes, pero que en este caso aportan un color distinto al tratarse como masa sonora en la construcción del discurso musical.

El último capítulo abarcó la escritura por módulos, en los cuales los elementos sonoros que constituyen una obra musical se presentan escritos en casillas que invitan al ejecutante a ser parte esencial de la construcción del discurso musical.

Con estos símbolos se elaboró una propuesta de ejemplos musicales enfocados a la enseñanza y la práctica de nuevos sistemas gráficos en un contexto tonal, tratando algunos de los contenidos que se abordan en las clases de lenguaje musical o afines.

Esta decisión fue tomada porque las instituciones académicas, y en particular el caso de la Universidad de Chile, basan sus planes de estudio en la enseñanza de la música tonal. Sin embargo, tras esta investigación se puede corroborar la existencia de obras musicales escritas en un lenguaje que no es

aquel que se basa en la tonalidad y los procedimientos y reglas que rigen este sistema. En lo personal, pienso que el sistema tradicional de notación musical es muy útil para comprender la infinidad de música existente. Además, es un sistema universal, se utiliza en la mayor parte del mundo para escribir, leer, analizar e interpretar la música. El caso es que, por medio de la escritura de ejemplos basados en la tradición musical, el incluir las nuevas notaciones musicales sirven de ayuda para desarrollar distintas actividades en las clases de lenguaje musical, mostrando así la escritura de estas grafías y el cómo se utilizan (o cómo se podrían utilizar) en un contexto no tonal.

El sincretismo entre la notación musical utilizada en la música vocal contemporánea y el lenguaje musical tonal, logra la utilización de las diversas grafías musicales existentes en la época actual mediante la práctica de ejercicios que pueden ser escritos de manera distinta a la tradicional. Utilizar las nuevas grafías musicales en la creación de solfeos melódicos o rítmicos logra que la comprensión de éstas -las grafías- se facilite, puesto que, como la tonalidad es lo que más se conoce y estudia en la institución educacional, se pueden relacionar los distintos símbolos con los elementos sonoros que constituyen el discurso musical entendido desde lo que se reconoce como familiar. Al mismo tiempo, esta escritura puede ser extrapolada a otros discursos musicales que no utilicen el sistema tonal, y la razón de esto radica en que la escritura musical en general posee rasgos que son transversales a los diversos estilos musicales, tales como el posicionamiento de las alturas, que

va desde la frecuencia grave a la aguda si se grafica verticalmente de abajo hacia arriba, y el tiempo musical que comprende la horizontalidad del plano.

Cabe observar también que por el hecho de conocer, utilizar y proponer una forma de practicar los nuevos sistemas gráficos, esta investigación aporta al estudio y análisis de obras musicales que utilizan este sistema de notación, comprendiendo así las obras de manera más profunda.

Es importante destacar que lo principal en la enseñanza del lenguaje musical es vincular todos los elementos técnicos de la música a la práctica misma de ésta, potenciando las capacidades de los estudiantes para que entiendan y comprendan cabalmente el lenguaje musical, y que éste pueda ser aplicado al momento de analizar, componer o interpretar una obra musical.

Si esto no sucede, entonces la enseñanza del lenguaje de la música carece de sentido, puesto que se estaría rompiendo el vínculo directo con el arte de la práctica musical misma, la vivencia de ésta y todo lo que implica el sumergirse en el mundo de las sensaciones y emociones propias del humano que se transmiten por medio de la expresión artística.

Tal vez esto último sea lo más importante del trabajo de investigación propiamente tal, pues lo que intenté -y espero se entienda- fue corroborar que la existencia de la notación musical se desprende de la vivencia musical, y que si no existiese la música como práctica, la escritura musical no tendría razón para existir, y menos aún la enseñanza de ésta. Pero como las obras musicales

escritas con nuevos sistemas gráficos existen y éstos se utilizan en la música de arte, la cual se estudia en la institución, es importante que sean enseñadas de alguna manera en las clases de lenguaje musical. Tal vez la forma que propongo se enseñen no es la única, pero por el momento puede ser una opción para que los nuevos sistemas notacionales se comiencen a enseñar y practicar, aportando, de alguna manera, al conocimiento y la comprensión de nuevas y distintas grafías musicales. Con esto se espera que los estudiantes se familiaricen con escrituras musicales no tradicionales, y así tengan la capacidad de enfrentarse a obras que sean escritas con otros sistemas gráficos, facilitando el estudio y ejecución de obras contemporáneas.

Por último, es importante destacar que todo estudio debe tener una constante motivación, estimulando a todos los participantes de los procesos formativos a sumergirse en las distintas áreas del conocimiento para lograr una comprensión cabal del lenguaje musical. Esta investigación cumple con mostrar alternativas concretas que parten desde el análisis hasta la práctica de las nuevas grafías musicales, invitando al mundo académico a plantearse otras formas posibles de enseñanza que sirvan para estimular a los estudiantes en el estudio y la práctica del lenguaje musical. Tal vez el mundo del que provenga la mayoría del estudiantado no pertenezca a la música de arte contemporánea, sin embargo es de suma importancia no dejar como circunstancial lo que sucede en nuestra época, puesto que ya hay instancias en donde la música de arte

contemporánea está siendo difundida⁹⁹ y que, en algún momento, puede necesitar una sistematización para la enseñanza de esta misma. Este texto aspira a que los estudiantes también se acerquen a la música contemporánea y la puedan comprender a través de los elementos que la constituyen, intentando desprejuiciar¹⁰⁰ así la práctica de esta música que parece ser difícil de comprender a primera ‘escucha’.

Para finalizar, esta investigación se incorpora a los pocos textos que abarcan el estudio de la notación musical contemporánea presentes en la Biblioteca de Música y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En ésta se presenta un material que se basa en el análisis de repertorio nacional y, al mismo tiempo, muestra lo que sucede con la música de arte en nuestra época, dejando abierto un probable campo de investigación que pueda surgir a partir de esta Memoria de Título.

⁹⁹ Algunos ejemplos de la región metropolitana son el “Festival de Música Contemporánea” realizado por la Universidad de Chile, el concierto “Prismas” realizado por los miembros que conforman los cursos de composición Copiu o el “Festival de Música Contemporánea” realizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.

¹⁰⁰ Uno de los tantos prejuicios que pueden haber es la creencia de que la música contemporánea es sólo para una elite de intelectuales.

5.- BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS

5.1.- BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.

2013 PRISMAS. Festival Permanente de Creación Latinoamericana. Programa diciembre 2013

ALVAZ, LUIS.

2008 *Introducción a las Secuencias de Berio*. El Rincón de la Música [en línea] <<http://luisinmusica.blogspot.com/2008/04/introduccion-las-secuencias-de-berio.html>> [consulta: 09 septiembre 2013]

BARACALDO RAMÍREZ, PEDRO OMAR.

2003 *Representación gráfica y percepción de alturas musicales relativas en contexto diatónico*. Artículo basado en el trabajo para optar al título de Magíster en Tecnologías de la Información Aplicadas a la Educación (Universidad Pedagógica Nacional, Diciembre de 2003, Bogotá Colombia), [en línea] http://www.academia.edu/401554/Representacion_grafica_y_percepcion_de_alturas_musicales_relativas_en_contexto_diatonico [consulta: 10 septiembre 2013]

BENNETT, ROY.

2003 *Léxico de Música*. Ediciones AKAL S.A. Madrid, España.

BERIO, LUCIANO.

1966 *Sequenza III per voce femminile*. Universal Edition. London, England. [partitura]

BETTEO BARBERIS, MARIO.

2003 “Un sobreviviente de Varsovia”. *Me cayó el Veinte nº 7 (¿A quién se le ocurrió esta canción?)* pp 163 – 166 [en línea] <<http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCgQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.schoenberg.at%2Flibrary%2Findex.php%2Fattachments%2Fsingle%2F1404&ei=4sa->

UovAFs7IsATkjYLoDQ&usg=AFQjCNH4TXFMCd7cdZYeh5zppbZ
5uRikSA&bvm=bv.58187178,d.cWc&cad=rja> [consulta: 12
octubre 2012]

BOULEZ, PIERRE.

1981 *Puntos de Referencia*. Editorial Gedisa, S.A., cuarta reimpresión, 2008. Barcelona, España.

BUJ CORRAL, MARINA.

2013 “Grafismos en la Música: Origen y Desarrollo de las partituras gráficas”. *Sinfonía Virtual N° 24*, Enero 2013. [en línea] <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/grafismos_musica_partituras_graficas.pdf> [consulta: 20 marzo 2013]

COSTA VICENT, RAMÓN.

1979 *Historia y Semántica de la Notación Musical Europea*. Tesina en la especialidad de Musicología. Dirigida por Dr. José M^a Llorenó Cisteró. Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, España.

DE VOTO, MARK.

1993 *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road* [en línea] <<http://www.tufts.edu/~mdevoto/Schoenberg.pdf>> [consulta: 05 agosto 2013]

DÍAZ S., RAFAEL.

2012 *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Amapola Editores Ltda., Primera Edición. Santiago, Chile.

DÍAZ, RAFAEL y GONZÁLEZ, JUAN PABLO.

2011 *Cantus Firmus, Mito y Narrativa de la Música Chilena de Arte del Siglo XX*. Amapola Editores Limitada, Primera Edición. Santiago, Chile.

EDWARDS, PATTI YVONNE.

- 2004 *Luciano Berio's Sequenza III: The use of vocal gesture and the genre of Mad Scene*. Dissertation Prepared for the Degree of DOCTOR OF MUSICAL ARTS. University of North Texas. [en línea]
http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4618/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf [consulta: 12 diciembre 2012]

FERNÁNDEZ CALVO, DIANA.

- 2011 *Constantes Gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Editorial de la Universidad Católica de Argentina (EDUCA), 1° edición. Buenos Aires, Argentina.

FUGUELLIE VIDELA, DANIELA.

- 2012 “La música gráfica de León Schidlowsky: Deutschland, ein Wintermärchen (1979) como partitura multimedial”. *Revista Musical Chilena*, año LXVI, julio-diciembre, 2012, N° 218, pp. 7-37.

GARCÍA, FERNANDO.

- 2003 *Hacia donde avanza la vida musical chilena en el siglo XXI*. En: Conferencia dictada el 8 de octubre de 2003 en el marco del IX Foro Latinoamericano de Educación Musical, Santiago de Chile.

IBÁÑEZ GERICKE, TANIA VERÓNICA.

- 2012 *El cuerpo en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lectura rítmica en la clase de Lenguaje Musical*. Tesis para optar al Grado de magíster en Artes Mención Musicología. Profesor guía: Miguel Ángel Jiménez Alegre. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

LÓPEZ CANO, RUBÉN.

- 2008 “Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje”. *Eufonia. Didáctica de la música* 43 (Número especial sobre música y lenguaje). pp. 87-99. [en línea] <<http://www.lopezcano.net>> [consulta: 23 septiembre 2013]

LOCATELLI DE PÉRGAMO, ANA MARÍA.

1973 *La Notación de la Música Contemporánea*. Ricordi Americana, Sociedad Anónima, Editorial y Comercial. Buenos Aires, Argentina.

MARCO, TOMÁS.

2003 *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*. Editorial Alpuerto, S.A. Madrid, España.

MENA K., M. I., PFENNINGS C., M., WILSON G., S., WÖRNER K., A.

1971 *Nuevos Sistemas de Expresión Gráfica en la Música Contemporánea y su Contribución a la Teoría de la Música*. Seminario de Profesor de Teoría, Solfeo y Armonía. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

MUNIZAGA, FERNANDO.

2013 *Música vocal y poesía: una tensa relación. Similitudes y diferencias, tres posibles modelos de relación y cómo abordo el problema en mis creaciones*. Monografía. [facilitado por el autor previo a su publicación]

PERRENOUD, PHILLIPE.

1997 *Construir competencias desde la escuela*. Comunicaciones y Ediciones Noreste LTDA. Santiago, Chile.

RANDEL, DON MICHAEL.

1984 *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana S.A. México D.F., México.

SCHAEFFER, PIERRE.

1998 *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, España.

SCHIDLOWSKY, LEÓN.

2009 *Sobre mi gráfica musical.* En: SCHIDLOWSKY, LEÓN. 2012. Gráfica Musical. RIL Editores. Primera edición. Santiago, Chile. pág. 87 – 253.

SCHÖNBERG, ARNOLD.

2007 *El estilo y la idea.* Mundimúsica Ediciones, S.L. Madrid, España.

SCHULZ, INGO.

[s.a.] *Mi largo camino junto a León Schidlowsky y el montaje de Misa Sine Nomine.* En: SCHIDLOWSKY, LEÓN. 2012. Gráfica Musical. RIL Editores. Primera edición. Santiago, Chile. pág. 55 – 85

STONE, KURT.

1980 *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook.* W.W. Norton & Company. 1st edition.

STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ.

1964 *Arnold Schoenberg.* John Calder [Publishers] Ltd., Second Edition (Translated by Edith Temple Roberts & Humphrey Searle). London, Great British.

TRABER, HABAKUK.

[s.a.] *Expresionismo y notación gráfica. La modernidad como presencia histórica en la composición de León Schidlowsky.* En: SCHIDLOWSKY, LEÓN. 2012. Gráfica Musical. RIL Editores. Primera edición. Santiago, Chile. pág. 17 – 23

TRALLERO FLIX, CONXA.

2008 *Orientaciones didácticas para la enseñanza de la lectura y la escritura de la música en la etapa de educación primaria.* [en línea]
<<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11539/2/DIDACTICA%20LENGUAJE%20MUSICAL.pdf>> [consulta: 18 julio 2013]

VILLA-ROJO, JESÚS.

2003 *Notación y Grafía Musical en el Siglo XX*. Iberoautor/SGAE.
Madrid, España.

WINIARS, JOHN.

2001 “Schoenberg - Pierrot Lunaire: an Atonal Landmark”. *La Scala Musicale Vol. 5, número 7*. [en línea]
<<http://www.scena.org/lsm/sm5-7/schoenberg-en.htm>> [consulta:
5 agosto 2013]

WLODARSKY, AMY.

2003 “El sobreviviente de Varsovia”. *La Música y el Holocausto*. [en
línea] <<http://holocaustmusic.org/es/memory/memorials0/a-survivor-from-wars0/>> [consulta: 10 agosto 2013]

5.2.- PÁGINAS WEB

- <http://www.ecaceres.scd.cl>
- <http://www.premioaltazor.cl/andres-ferrari/>
- <http://www.userena.cl/ulsnoticias/articulo.html?id=3636>
- <http://www.carloszamora.scd.cl>
- <http://www.musicasacrachilena.cl>
- http://www.gema.uchile.cl/juan_amenabar.php
- <http://www.anc-chile.cl/anc/socios/gabriel-matthey/>
- http://www.institutodechile.cl/bellasartes/bio_santiago_vera_rivera.htm
- <http://www.tesis.uchile.cl>
- <http://www.wordreference.com>
- http://classic-online.ru/uploads/000_notes/4200/4165.pdf
- <http://es.wikipedia.org>
- <http://www.scena.org/lsm/sm5-7/schoenberg-en.htm>
- <http://toddtarantino.com/hum/pierrot.html>
- http://audiocamara.musicadecamara.com.es/schoenberg_21_c.html
- <http://www.kareol.es>
- <http://www.thefreedictionary.com>
- <http://www.biografiasyvidas.com>
- http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare_Berio.pdf
- <http://www.schidlowsky.com>

5.3.- OBRAS VOCALES CHILENAS CONTEMPORÁNEAS ANALIZADAS

Compositor	Año Nacimiento	Año Defunción	Obra	Año de Composición	Formato ¹⁰¹
Amenábar Ruiz, Juan	1922	1999	<i>Elahí</i>	1994	impresión
Cáceres Romero, Eduardo	1995		<i>Epigramas Mapuches</i>	1991	PDF ¹⁰²
			<i>Cantos ceremoniales para aprendiz de machi</i>	2004	PDF
			<i>"... dl crro Concpción, yo m pac al Alegre... Kiñe - Epu - Kvla...los gehen"</i>	2008	PDF
Cortés Rodríguez, David	1985		<i>Dolor[e]</i>	2009	PDF
Darvich Pérez, Cristian	1991		<i>Mesa Redonda</i>	2012	PDF
			<i>Ocaso, Soprano y Piano</i>	2012	PDF
Díaz Silva, Rafael	1965		<i>En el silencio de la baja tarde</i>	2010-2011	PDF
			<i>Salmo al Pueblo de Lota</i>	2002	manuscrito
Ferrari Gutiérrez, Andrés	1971		<i>Inflexiones II</i>	2002	manuscrito
Guede Rodríguez, Fernando	1977		<i>Confixus</i>	1999	manuscrito
Kauer López, Gabriel	1992		<i>Maqâvir</i>	2013	PDF
Matthey Correa, Gabriel	1955		<i>Parrianas P.2, Canto XVI</i>	1998	manuscrito
Maupoint Álvarez, Andrés	1968		<i>Apocalipsis Ioannis</i>	1997	manuscrito
Munizaga Mellado, Fernando	1986		<i>Tao</i>	2011	PDF
Muñoz Bravo, Javier	1982		<i>El Canto de las Moscas</i>	2013	PDF
			<i>La Pobreza</i>	2008	PDF
Vera Rivera, Santiago	1950		<i>Silogística II</i>	1991	impresión
Schidlowsky Gaete, León	1931		<i>Lamentación</i>	1966	impresión
Silva Ponce, René	1984		<i>Diálogos secretos con Diospa Mamán</i>	2013	manuscrito
Zamora Pérez, Carlos	1962		<i>Padre Nuestro Kunza</i>	1995	PDF

¹⁰¹ La columna 'Formato' se refiere al formato previo a la digitalización de la partitura.

¹⁰² PDF = Portable Document Format (Formato de Documento Portable)

5.4.- ANEXO 1: Antecedentes históricos de la notación musical

La representación gráfica de las ideas a través de signos ha sido una de las principales características de la evolución del ser humano inserto en una civilización, pues el hombre civilizado posee plena conciencia de un orden temporal, en donde un pasado, un presente y un futuro pueden ya ser diferenciados y descriptos, permitiendo a la humanidad transitar de una condición primitiva a una situación histórica¹⁰³.

El lenguaje escrito presenta una evolución lógica y natural: en primera instancia se dio el habla, acto seguido el lenguaje y la comunicación, y, por último, la escritura propiamente tal. Del mismo modo en música, primero fue el descubrimiento del sonido, luego la concientización y utilización de éste dentro de una práctica musical, y, lógicamente, luego de miles de años, la simbolización y escritura de esta misma, la cual, en occidente, tendrá una preponderancia y conciencia histórica. Dos y hasta tres milenios antes de Cristo surgen intentos de notación de los sonidos, aunque será la herencia griega la que reciba, por línea directa, la sociedad occidental¹⁰⁴.

En la escritura, el orden de aparición de las asociaciones de representación nos lleva desde el jeroglífico, pasando por la escritura protocananea, cuneiforme, el linear A, el linear B, la escritura acrofónica, hasta llegar al

¹⁰³ Fernández, 2011: 13.

¹⁰⁴ Ibid.

abecedario. La representación musical acompaña el proceso¹⁰⁵. Según López Cano, “la música y el lenguaje son longevas y cercanas”, siendo ambos “objetos culturales, artefactos producidos por el hombre con poderes específicos para expresar, comunicar e interpretar el mundo”¹⁰⁶.

Con un alfabeto establecido, la cultura helénica representa las alturas de su música, formando un sistema notacional alfabético. Gracias a las tablas de Alipio¹⁰⁷ se ha podido descifrar la notación musical de la antigua Grecia, en la cual se diferencian dos notaciones, ambas alfabéticas: la notación correspondiente a la instrumental fue llamada “Crucis”, y la notación correspondiente a lo vocal fue llamada “Lexis”. En ninguna de éstas existía un parámetro gráfico de diferenciación espacial entre un sonido grave o agudo, pues la línea gráfica de escritura era horizontal, porque el código de decodificación no representaba movimientos espaciales¹⁰⁸. La línea melódica podía aparecer colocada sobre un texto o sola, en el caso de la escritura para instrumento, e intervenida por algunos símbolos que funcionaban como signos “rítmicos” y silencios, indicando un pie rítmico breve o largo, triple o cuádruple, pausas o un comienzo en arsis o en tesis¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Fernández, 2011: 27.

¹⁰⁶ López Cano, 2008: 88

¹⁰⁷ Alipio de Alejandría (360 d.C.) teórico autor las tablas de Alipio, que son un tratado de música en el cual se da a conocer la notación musical griega.

¹⁰⁸ Fernández, 2011: 27

¹⁰⁹ Ibid.

El sistema notacional griego fue adoptado por los romanos, después de la conquista de Grecia (140 a.C.)¹¹⁰, siendo traducido a letras latinas por Boecio¹¹¹.

Durante los primeros seis siglos de la era cristiana el canto en la sinagoga mantuvo una continuidad, influjo directo de la liturgia y ritos del judaísmo, en plena clandestinidad. La música vocal en esa época perdura gracias al canto litúrgico y su práctica, es decir, la tradición oral impera ante cualquier tipo de escritura representativa de las melodías utilizadas en los ritos de la sinagoga.

Alrededor del año 600 d.C. el sexagésimo cuarto papa, San Gregorio Magno, ordenó la recopilación de cánticos o himnos cristianos primitivos, conocidos más tarde como canto gregoriano, en honor a San Gregorio. En la actualidad, estudios musicológicos afirman que el repertorio litúrgico fue elaborado en el imperio carolingio¹¹².

La gran irrupción de piezas musicales que tuvo lugar a partir del siglo VII impuso la necesidad de un sistema de notación capaz de hacer comprensibles todas las melodías que formaban el vasto repertorio y que eran [...] cada vez más complejas y, por lo mismo, difíciles de retener en la memoria¹¹³. Las primeras notaciones de la música occidental aparecieron como una necesidad

¹¹⁰ Mena, Pfennings, Wilson y Wörner, 1971: 3

¹¹¹ Boecio (hacia 480 – 525) teórico de la música antigua, quien transmite el legado musical helenístico a Europa, por medio de su tratado “De Institutione e Musica”

¹¹² Para mayor detalle, ver Fernández, 2011: 30

¹¹³ Costa, 1979: 8

para recordar el repertorio ya aprendido por los cantores a través de la tradición oral. Es por ello que los primeros signos (acentos) son indicados por pequeños trazos o guías de punzón y son llamados [...] “gestos escritos”¹¹⁴. Estos acentos pasaron luego a mostrar movimientos melódicos, en donde se sugería en el papel con un trazo ascendente el acento agudo (/), con un trazo descendente (\), el acento grave, y con un punto un sonido¹¹⁵. De esta manera se dio origen a los primeros neumas¹¹⁶: la virga y el punctum; y las diferentes formas de combinar estos signos dieron origen a los distintos tipos de neumas¹¹⁷.

La escritura “in campo aperto” es la forma original y primaria de disposición de los neumas-acentos, y consiste en la yuxtaposición de los signos encima de las sílabas del texto, de un modo libre y no sujeto a ningún sistema de indicación de valor tonal o altura de sonidos¹¹⁸.

La evolución de los neumas acentos condujo a un sistema de disposición en el cual quedarán determinados los intervalos entre sonidos. El neuma, disgregado y reducido a “puntos”, pasó a fijar un valor melódico determinado en función de su situación¹¹⁹.

¹¹⁴ Fernández, 2011: 29

¹¹⁵ Detalles sobre el origen de la notación neumática en Costa, 1979. *Historia y Semántica de la Notación Musical Europea...*

¹¹⁶ Del griego πνεῦμα, transliterado al románico como *pneuma* y simplificada en español como neuma; cuyo significado es "espíritu, soplo, respiración" NOTACIÓN NEUMÁTICA [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Notaci%C3%B3n_neum%C3%A1tica> [consultado 23 septiembre 2013]

¹¹⁷ Mena, Pfennings, Wilson y Wörner, 1971: 4

¹¹⁸ Costa, 1979: 40

¹¹⁹ Op. Cit. pág. 41-42

Una línea imaginaria y referencial era utilizada por copistas para colocar los neumas sobre el texto, en donde los signos que eran escritos sobre ésta debían ser más agudos que los que fueren colocados bajo la referencia.

Así pues, los signos de “puntuación” pasan a ser elementos determinantes de sonidos singulares, y su disposición espacial relativa caracteriza y representa los intervalos musicales que se forman entre ellos: a mayor intervalo, mayor separación y recíprocamente¹²⁰.

La línea imaginaria luego fue marcada por medio de un punzón; y más adelante esta “línea seca” fue coloreada en rojo para indicar el FA₂, teniendo en cuenta que las melodías gregorianas se escribían para la tesitura de voz de hombre¹²¹.

Posteriormente se dispuso de una segunda línea en amarillo para la 5ª superior, el DO₃. Esta disposición bilineal era imprecisa con los sonidos entre el FA y el DO, por lo cual se agregaron más líneas, de modo que a finales del siglo XII se estableció el tetragrama, sirviendo a la disposición diastemática de los neumas, siendo Guido D’Arezzo quien lleva al clímax la notación diastemática con la invención de la pauta¹²².

Otro de los signos de gran importancia son las claves, cuya función ha sido la de determinar la altura de los sonidos en relación a una de las líneas del

¹²⁰ Op. Cit. pág. 42

¹²¹ Op. Cit. pág. 43

¹²² Mena, Pfennings, Wilson y Wörner, 1971: 6

pentagrama y al mismo tiempo con las otras líneas del pentagrama y con los espacios¹²³.

Resulta lógico al analizar la situación histórica que, luego de resolver el problema de la adiatematía, se busque resolver otras problemáticas, tales como el ritmo, para comenzar a construir un discurso musical más claro, que ya no sólo se vale de la monodia, sino que también adopta la polifonía.

Entre los años 1.175 y 1.225 se produjo uno de los fenómenos más importante en el campo musical. El interés del músico, teórico y práctico, se centra en la práctica polifónica que desde mediados del siglo XII tomó una nueva orientación¹²⁴.

La importancia estética que el compositor polifónico concedía a la ordenación temporal como complemento del factor armónico, obligó a adoptar un sistema de notación adecuado, cuya formulación quedó fijada en el siglo XIII, aún cuando posteriormente [...] se enriqueció con nuevos elementos. La nueva semiografía tomó la notación cuadrada que se formó [...] de la evolución de los neumas. Era el nacimiento de la música mensural cuyo principal objeto era la proporcionalidad de los sonidos y la disposición de los signos representativos de la duración de aquellos¹²⁵.

¹²³ Villa-Rojo, 2003: 28

¹²⁴ Op. Cit., pág. 86.

¹²⁵ Ibid.

Desde este punto en adelante, la escritura musical, a lo largo del tiempo, se fue perfeccionando según los requerimientos de cada época. Es preciso recordar aquí que, a través de la historia, los diferentes sistemas de notación musical han surgido y evolucionado en función de las características de la música que pretendían representar. Los cambios estilísticos de cada época han dado lugar a nuevas maneras de fijar la música. Existe, pues, una relación entre los esquemas del pensamiento musical y los signos con que él mismo queda fijado de forma gráfica en el papel y que ejercen una especie de condicionamiento preventivo en el material mismo, influyendo en su formalización¹²⁶.

La notación musical tradicional, tal y como la conocemos hoy en día, es el resultado de un largo proceso histórico, y que se vino a asentar prácticamente en el siglo XVIII.

Las duraciones, alturas, alteraciones, armaduras, cifras y barras de compás, y otros tantos símbolos que aparecen en la notación musical, resultaron por la continua práctica musical y de la búsqueda de nuevas formas de expresión, adecuadas al estilo y las ideas que se tenían en cada época, siendo en el clasicismo, una época que no aporta mayores cambios a la notación musical

¹²⁶ Buj, 2013: 8

existente, en donde se emplean signos y expresiones adicionales que indicaban la dinámica de cada pasaje musical¹²⁷.

No es sino hasta fines del clasicismo que Beethoven, por su forma de componer y las exigencias en el campo del ritmo y la expresión, comienza a complejizar la notación musical. Los desajustes rítmicos, el desplazamiento de acentos, la escritura rítmica irregular, el cambio de cifras de compás en el transcurso de la obra, entre otros tantos, son algunos de los ejemplos que se observan en las obras de Beethoven¹²⁸.

Los problemas notacionales a los cuales de vio enfrentado beethoven, [...] se intensifican a través de todo el siglo XIX, sin que se llegue a una solución radical de ellos¹²⁹.

Compositores como Igor Stravinsky y Arnold Schönberg se sitúan en el umbral entre el agotamiento de la notación tradicional y la búsqueda de nuevos medios de representación gráfica de la música¹³⁰, siendo este último quien agrega en su obra musical signos que permiten una representación más cercana a la precisión requerida en su concepción musical.

¹²⁷ HISTORIA DE LA NOTACIÓN MUSICAL OCCIDENTAL. Wikipedia [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_notación_en_la_música_occidental> [consulta: mayo 2013]

¹²⁸ Información más detallada con respecto a Beethoven y su aporte a la notación musical aparece en Mena, Pfennings, Wilson y Wörner, 1971: 13 – 17

¹²⁹ Op. Cit., pág. 22.

¹³⁰ Ibid.

La Segunda Guerra Mundial es un hito que marca la evolución del siglo XX en todos los órdenes y señala un claro antes y un neto después en los ámbitos políticos, económicos, ideológicos, científicos, tecnológicos y de medios de comunicación. Por supuesto también señalará un lindero entre dos épocas estéticas de todas las artes y, por consiguiente, en la música. El mundo que emerge después de 1945 será sensiblemente distinto del que había desembocado en la catástrofe¹³¹.

En este contexto es que los artistas en general buscan nuevas formas de expresión, valiéndose de los nuevos pensamientos surgidos en el siglo XX en los distintos campos del conocimiento.

Para la música, un planteamiento de esta naturaleza resulta esencialmente válido porque es después del conflicto cuando va a surgir una generación joven de escala internacional que radicalizará muchas de las posiciones creativas ya esbozadas anteriormente y haciendo que algunos caminos que antes parecían marginales se conviertan en el eje de la evolución musical [...]¹³².

Esta época se caracteriza por un continuo cambio, una permanente evolución, una intensa búsqueda de nuevas formas de expresión¹³³, en donde las artes convergen en pro de la expresión misma.

¹³¹ Marco, 2003: 109

¹³² Ibid.

¹³³ Mena, Pfennings, Wilson y Wörner, 1971: 124

En la música, los cambios surgidos en cuanto a notación son muchos, llevando a la aparición de músicas aleatorias y relativas. El surgimiento de una notación gráfica radicaliza la forma de escritura relativa¹³⁴, la cual confiere instrucciones absolutas, el resto recibe un sentido sólo a través de interrelaciones¹³⁵.

Ya en nuestro siglo se pueden encontrar diversas formas de escritura musical, muchas de las cuales muestran influencias del arte visual y que, en conjunto con la notación que se denomina tradicional, se mezclan en una gráfica musical más amplia, ampliando también las formas de interpretar la música.

Es importante destacar que aún se sigue utilizando la notación tradicional para escribir música, enseñarla y comprenderla, pues ésta explica claramente los parámetros utilizados en música. Parámetros de altura, duración, intensidad y timbre, que en los nuevos sistemas de escritura musical también están presentes, se explican y comprenden claramente por medio de la notación tradicional, la cual ha sustentado las bases de la música occidental.

En este breve y acotado resumen de la historia de la notación musical se han dado a conocer aspectos relevantes de ésta, y el más importante, dentro de todos los destacables, es el constante cambio que le afecta dentro de los distintos contextos histórico-sociales, adaptándose a los requerimientos de cada

¹³⁴ Traber, [s.a.]: 23

¹³⁵ Ibid.

época y respondiendo de manera más o menos exacta a las intenciones comunicativas y expresivas de cada compositor.

Para finalizar, considero importante dejar en claro que en cuanto a grafía musical no todo está dicho, aún quedan algunos años de existencia humana en los cuales, probablemente, seguirán desarrollándose distintas formas de expresión artística y, en el ámbito musical, nuevas formas de escritura musical que responda a las necesidades de los compositores en los contextos que se suscitarán.

5.5.- ANEXO 2: Análisis de obras de compositores clave.

El análisis a las obras de los tres compositores considerados clave en esta investigación consistirá en contextualizar las obras y comprender los cambios notacionales en el contexto histórico-social en que fueron creadas. A su vez, el orden de aparición de los compositores no sólo está dado por su nacimiento, sino también marcado por hitos importantes que, a su vez, los interrelacionan.

5.5.1.- Arnold Schönberg (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951)

Compositor y pintor austríaco, nacionalizado estadounidense. Su vida y su obra se vieron siempre rodeadas de polémica. Compositor y pedagogo –sus alumnos Alban Berg y Anton von Webern ocupan un lugar de privilegio en la historia de la música–, fue una figura capital en la evolución de la música durante el siglo XX, aunque chocó con la incompreensión del público y la crítica de su época, poco dispuestos a aceptar la ruptura con el sistema tonal que su obra representaba.

Sin embargo, es importante señalar que Schönberg nunca se consideró a sí mismo como un revolucionario, sino más bien como un eslabón más en una

tradición musical que se remonta hasta Bach. El dodecafonismo, en este sentido, más que el fin de la tonalidad, suponía el intento de sistematización de un nuevo método que permitiera superar sus contradicciones.

Hijo de una familia de origen judío, Schönberg se inició en la música de forma autodidacta. Las únicas lecciones que recibió en su vida se las dio el compositor Alexander von Zemlinsky, quien en 1901 se convirtió en su cuñado. Su impecable técnica fue fruto de una innegable capacidad innata y del estudio constante de la obra de los grandes maestros de la tradición germánica, desde Bach hasta Mahler, músico éste con el que mantuvo un estrecho contacto, no exento, por cierto, de tensiones.

De 1899 data su primera obra maestra, el sexteto de cuerda *Noche transfigurada*, acabada expresión de la estética posromántica de moda entonces. Pronto, sin embargo, su propia evolución le condujo a la conclusión de que el tradicional sistema armónico tonal se sustentaba sobre una falacia: desde el *Tristán e Isolda* wagneriano, los principios que definían el concepto de tonalidad se hallaban en crisis, ya que la generalidad de compositores empleaba una armonía en la que la disonancia, la excepción a la regla, no encontraba una resolución inmediata.

Schönberg se propuso entonces buscar un sistema en el que la disonancia quedara emancipada, de modo que todas las notas tuvieran idéntico valor, sin estar sometidas a un centro tonal. La *Sinfonía de cámara núm. 1* y el *Cuarteto*

de cuerda núm. 2 inician el camino hacia lo que se ha dado en llamar la etapa expresionista, o atonal, del maestro. Los monodramas *Erwartung* y *La mano feliz*, las *Cinco piezas para orquesta* y el ciclo de veintiún «melodramas» *Pierrot lunaire* son las obras más representativas de este período, durante el cual el músico llevó a cabo también una importante labor pictórica, junto a la música, su otra gran afición.

El escándalo suscitado en el estreno de la última partitura mencionada, en Berlín en 1912, fue uno de los mayores que se recuerdan en los anales de la música contemporánea. No por ello Schönberg cejó en sus investigaciones: su preocupación por hallar una técnica que ofreciera suficientes garantías de organización interna y libertad creativa y que, al mismo tiempo, superara las limitaciones de la atonalidad, le llevó a la promulgación del «método de composición con doce sonidos», por primera vez en 1923 en la quinta de las *Cinco piezas para piano Op. 23* y, en 1924 y de manera definitiva, en la *Suite para piano Op. 25*.

Con este sistema, el músico compuso algunas de sus obras más importantes, como las *Variaciones para orquesta*, la ópera cómica en un acto *De hoy a mañana* o la bíblica *Moisés y Aarón*, sin lugar a dudas una de sus partituras más ambiciosas, que quedó inconclusa a su muerte.

La ascensión de Hitler al poder en 1933 privó a Schönberg de su cargo como profesor en la Academia Prusiana de las Artes de Berlín, a cuya plantilla

pertenecía desde 1925, y, además, le obligó, por su doble condición de judío y compositor «moderno», a tomar el camino del exilio. Estados Unidos fue su destino. Fijada su residencia en Los Ángeles, allí continuó con su actividad docente hasta prácticamente el fin de sus días¹³⁶.

5.5.1.1.- La disolución de la tonalidad y la emancipación de la disonancia

A finales del siglo XIX el concepto de armonía cambió de manera substancial mediante el desarrollo del cromatismo y la extensión de este mismo. El concepto de tonalidad hubo de ser reemplazado por el concepto de tonalidad extendida. Asimismo, resultó dudoso si la tónica que apareciese al principio, al final, o en cualquier otro lugar, tendría realmente un sentido constructivo¹³⁷. La explotación del cromatismo en las obras del compositor Richard Wagner trajo varias consecuencias en el ámbito tonal. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo *impresionista* de armonías, practicado especialmente por Debussy¹³⁸. Estas armonías no tenían significación constructiva, eran utilizadas con fines coloristas para expresar estados y paisajes que, siendo elementos extra musicales, se convertían definitivamente en elementos constructivos al ser

¹³⁶ BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Arnold Schönberg. Biografía completa. [en línea] <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schonberg.htm>> [consulta: 06 agosto 2013]

¹³⁷ Schönberg, 2007: 102

¹³⁸ Ibid.

incorporados a la función emocional. Así, la tonalidad dejó de ser utilizada en la práctica musical, empleándose sólo en la teoría¹³⁹.

5.5.1.2.- “Pierrot Lunaire” (op. 21, 1912)

Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds 'Pierrot lunaire', ("tres veces siete poemas de Pierrot Lunaire de Albert Giraud"), conocido comúnmente como Pierrot Lunaire, Op. 21, es un ciclo de canciones compuesto por Arnold Schönberg¹⁴⁰. El trabajo es un melodrama, una forma popular de la época, que consiste en poesía hablada con un fondo instrumental¹⁴¹. Fue encargado por Albertine Zehme¹⁴², en 1912, quien le pidió escribir un trabajo a gran escala para voz hablada. En Marzo de 1912 se adentró en la composición de veintiún

¹³⁹ Si bien es cierto esta frase parece tajante y casi invalida el uso de la tonalidad y, por ende, la armonía, debo aclarar que por las fuentes consultadas, principalmente los ensayos de Schönberg, la desaparición de la tonalidad no es más que una idea que se plantea en favor de la evolución musical. Schönberg propone en sus ensayos que sus nuevas técnicas compositivas son la continuación de la historia de la música alemana. Sin embargo, las experiencias vividas por mi persona en el siglo XXI, demuestran que tonalidad y armonía aún siguen siendo utilizadas, y, a su vez, muchas técnicas compositivas conviven cotidianamente. Esto es, para comprender el contexto en el que se plasman estas ideas de disolución de la tonalidad y emancipación de la disonancia, también se debe comprender el contexto histórico-social del continente europeo del siglo XX.

¹⁴⁰ PIERROT LUNAIRE. Wikipedia [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Pierrot_Lunaire> [consulta: 03 agosto 2013]

¹⁴¹ Winiars, 2001 (Traducción propia)

¹⁴² Albertine Zehme (1857 – 1946) fue una actriz vienesa conocida por realizar performances de poesía recitada con acompañamiento musical. De ARNOLD SCHOENBERG: PIERROT LUNAIRE, OP. 21 (1912) [en línea] <<http://toddtarantino.com/hum/pierrot.html>> [consulta: 5 agosto 2013]

“melodramas” con poemas de Albert Giraud¹⁴³, los cuales fueron traducidos al alemán por Otto Erich Hartleben¹⁴⁴. La partitura fue terminada el 9 de septiembre, cuatro días antes de su trigésimo octavo cumpleaños¹⁴⁵.

Los veintiún poemas utilizados para la composición del ciclo son una selección que Arnold Schönberg hizo de un total de cincuenta. Cada poema contiene tres estrofas, llamadas stanzas, en donde las dos primeras poseen cuatro versos cada una y la última cinco (4+4+5), dando un total de trece versos por poema. Los poemas poseen una forma rondeaux del antiguo estilo francés, con un doble refrán; el refrán 1 aparece en los versos 1, 7 y 13, mientras que el refrán 2 está presente en los versos 2 y 8¹⁴⁶, tal como se muestra en el siguiente ejemplo:

*“Mondestrunken”*¹⁴⁷

1. Mondestrunken
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

1. Ebrio de luna
El vino que con los ojos se bebe,
por la noche la luna nos derrama en oleadas
y una marea inunda
el sereno horizonte.

¹⁴³ Émile Albert Kayenberg, alias Albert Giraud (1860 – 1929) fue un poeta simbolista belga que escribió en francés. Destacan sus obras “Pierrot Lunaire: Rondels bergamasques” (1884), un ciclo de poemas basados en el personaje de la *commedia dell’arte* Pierrot, y “La Guirlande des Dieux” (1910). ALBERT GIRAUD. Wikipedia [en línea] < http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Giraud > [consulta: 5 agostos 2013]

¹⁴⁴ Otto Erich Hartleben (1864 – 1905) fue un escritor, poeta y dramaturgo alemán. Destaca su obra comprometida con el naturalismo, publicada póstumamente en tres tomos, pero sobre todo su traducción libre del “Pierrot Lunaire” de Albert Giraud. OTTO ERICH HARTLEBEN. Wikipedia [en línea] < http://es.wikipedia.org/wiki/Otto_Erich_Hartleben > [consulta: 5 agosto 2013]

¹⁴⁵ Stuckensmith, 1964: 60 (Traducción propia)

¹⁴⁶ Reedición del informe “Pierrot Lunaire, Op. 21. Análisis de Galgenlied y Enthauptung”, de autoría propia, para la asignatura Análisis Musical II, impartida por el Dr. Cristián Guerra, año 2009. [informe no publicado]

¹⁴⁷ KAREOL. Pierrot Lunaire Op. 21 (1912) [en línea] <<http://www.kareol.es/obras/cancionesschonberg/pierrot.htm>> [consulta: 5 agosto 2013]

Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.
Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heil'gen Tranke,
Dem Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

¡Deseos, lúgubres y dulces,
fluyen innumerables entre las aguas!
El vino que con los ojos se bebe,
por la noche la luna nos derrama en oleadas.
El poeta, guiado por su devoción,
se embriaga con el sagrado licor,
al cielo dirige su mirada arrebatada
y vacilando, devora y sorbe
el vino que con los ojos se bebe.

Con los veintiún poemas escogidos, Schönberg planeó un trabajo en tres partes. En la parte I (poemas del 1 al 7), Pierrot, embriagado por la luna, fantasea con amor, sexo y religión. Parte II (poemas del 8 al 14) se encuentra inmerso en un mundo de pesadilla lleno de violencia, saqueo y blasfemia. En la parte III (poemas del 15 al 21) él viaja de regreso a casa en Bérgamo, acechado por pensamientos nostálgicos sobre un mejor pasado¹⁴⁸.

El conjunto instrumental consta de siete ejecutantes (incluido el director). Cada canción tiene una instrumentación distinta y el ensamble completo toca a la vez sólo en la última. La recitante canta los textos en Sprechgesang¹⁴⁹, un tipo de canto-hablado, en donde la cantante debe seguir la trayectoria de la línea melódica, pero ni la afinación ni la altura exacta importan (a menos que se especifique el canto de las alturas en la partitura). Esto es algo que el propio Schönberg dejó estipulado en el inicio de la partitura del “Pierrot Lunaire”:

¹⁴⁸ Winiars, 2001 (Traducción propia, en la cual inserté los poemas correspondientes a cada parte)

¹⁴⁹ Sprech-ge-sang (Al. 'ʃpɛx gə,zɑŋ) es un estilo vocal intermedio entre el habla y el canto pero sin una entonación de altura con afinación exacta [a vocal style intermediate between speech and singing but without exact pitch intonation] THE FREE DICTIONARY [en línea]

< <http://www.thefreedictionary.com/sprechgesang> > [consulta: 05 agosto 2013] (Traducción propia)

"La melodía indicada en la parte vocal presenta la ayuda de notas, salvo algunas excepciones aisladas especialmente señaladas, no está destinada a cantarse. La tarea del ejecutante consiste en transformarla en una melodía hablada teniendo en cuenta la altura del sonido indicada. Esto se hace:

1) Respetando el ritmo con precisión, como si se cantara, es decir, sin más libertad que en el caso de una melodía cantada.

2) Siendo consciente de la diferencia entre la nota cantada y la nota hablada: mientras que en el canto, la altura de cada sonido se mantiene sin cambio de un punto al otro, en el Sprechgesang, la altura del sonido, una vez emitida, se deja ir hacia una subida o hacia una caída, según la curva de la frase.

No obstante el ejecutante debe tener mucho cuidado de no adoptar una manera cantada de hablar. Eso no es en absoluto mi intención. No es necesario intentar hablar de manera realista y natural. Al contrario, la diferencia entre la manera ordinaria de hablar y la utilizada en una forma musical debe ser evidente. Al mismo tiempo, no se debe nunca evocar el canto.

Circunstancialmente, quisiera hacer el comentario siguiente, en cuanto a la manera de ejecutar la música. Los ejecutantes nunca deben reconstruir la atmósfera y el carácter de las partes individuales, basándose no en el significado de las palabras sino en el de la música. En la medida en que la manera, indicada en el texto, de tornar los acontecimientos y las sensaciones, de forma parecida a un cuadro tonal, fue importante para el autor, se debe encontrar todo ello en la música. Aunque el ejecutante considere que falta algo, debe abstenerse de aportar elementos que no han sido queridos por el autor, si no se perjudicaría a la obra en vez de enriquecerla."¹⁵⁰

La obra fue estrenada el 16 de octubre de 1912 en el Berlin Choralion-saal, bajo la dirección de Arnold Schönberg y la voz de Albertine Zehme vestida como "Colombina". Los instrumentistas fueron Eduard Steuermann (piano), Jakob Maliniak (violín), Hans Kindler (cello), H. W. de Fries (flauta) y Karl

¹⁵⁰ AUDIOCÁMARA. MÚSICA DE CÁMARA. *Pierrot Lunaire, opus 21, para voz hablada y cinco instrumentistas* [en línea] <http://audiocamara.musicadecamara.com.es/Schönberg_21_c.html> [consulta: 05 agosto 2013]

Essberger (clarinete), todos selectos músicos de cámara de Berlín, entre ellos miembros de la “Royal Band” y la “Philharmonic Orchestra”¹⁵¹ .

“Pierrot Lunaire” se destaca por la utilización del Sprechgesang por parte de la recitante. Como aspecto técnico e importante en este estudio, se observa que, en la parte de la voz, la notación musical se ve intervenida por el compositor.

Schönberg marca con “x” sobre las plicas de las figuras rítmicas para determinar que la línea vocal es sprechgesang, tal como se muestra en el siguiente ejemplo:

a) “8. Nacht (Passacaglia)” (compases 4 – 5)



Siguiendo la lógica, Schönberg, al requerir que la recitante emita las alturas exactas, quita la “x” de las plicas, mostrando gráficamente que el sprechgesang se utiliza. En el ejemplo que sigue, el compositor, además de quitar las

¹⁵¹ Stuckenschmidt, 1964: 61 (Traducción propia)

intervenciones gráficas, coloca la nota “gesungen”, traducido como “cantado”, para dejar en claro que el sprechgesang no es requerido en el pasaje:

b) “8. Nacht (Passacaglia)” (compás 9 – 10)

The image shows a musical score for a vocal line. The notation is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: "ruht der Ho - ri-zont, verschwie - gen." Above the staff, there is a circled number "10" followed by the text "gesungen (womöglich die tieferen Noten)". Below the staff, there is a circled number "10" followed by the text "ppp". The music consists of several notes, some of which are grouped together in a way that suggests a specific performance technique.

Si bien es cierto no hay un cambio substancial en la grafía tradicional, en esta obra ya se esbozan las primeras intervenciones en la notación musical, las cuales amplían las posibilidades sonoras del instrumento voz y este cambio, al mismo tiempo, se muestra gráficamente.

5.5.1.3.- “Moses und Aron” (1926 – 1932)

Otra obra que he tomado como antecedente es “Moses und Aron”, compuesta por Schönberg la que deja inconclusa sin explicación alguna, en la cual dos actos quedan completos y del tercero tan sólo quedó el libreto de una

escena¹⁵². Pertenece a las obras compuestas con la técnica de la serie de los doce sonidos (dodecafonismo).

La base literaria es la historia del Éxodo y la entrega de la Ley, pero en la creación de su propio libreto Schoenberg fue mucho más allá del texto bíblico real, creando lo que en realidad era un Midrash filosófico en tanto el texto como la música¹⁵³.

La primera representación pública de música de la ópera fue del pasaje de la Danza en torno al Becerro de oro (*Der Tanz um das goldene Kalb*) en Darmstadt el 2 de julio de 1951, sólo 11 días antes de la muerte del compositor. La obra íntegra se interpretó por primera vez en versión de concierto en Hamburgo el 12 de marzo de 1954, con Hans Herbert Fiedler como Moisés y Helmut Krebs como Aarón, dirigidos por Hans Rosbaud. La primera representación escenificada fue en el Teatro de ópera de Zürich el 6 de junio de 1957, de nuevo con Hans Herbert Fiedler como Moisés y dirección de Hans Rosbaud, pero con Helmut Melchert como Aarón.

El primer acto se basa en el llamado de Moisés, el cual ha sido elegido por Dios para guiar al pueblo de Israel fuera del territorio Egipcio, pues estaban como esclavos, oprimidos por el faraón. Moisés le pide a Dios que elija a otra persona, pues a él no le van a creer que el Dios de Israel se le ha aparecido y ha enviado el mensaje al pueblo de Israel para ir a la tierra prometida, porque él

¹⁵² Apuntes del curso de Análisis Musical II, año 2009.

¹⁵³ De Voto, 1993: 5

no es bueno con las palabras y por tanto no podrá transmitir lo que se le ha encomendado.

Por su parte, Dios reconoce la sabiduría y fortaleza de Moisés, no aceptando una negativa de éste, y para demostrar la existencia de Dios y la veracidad del mensaje divino, dota de capacidades a Moisés para transformar su bastón en serpiente, provocar lepra y curarla, y convertir el agua del nilo en sangre. Además, ante la insistente negativa de Moisés, Dios entrega a Moisés un alivio diciendo que iluminará a Aarón, su hermano, aquel que posee el don del discurso para que sea él quien transmita el mensaje de Moisés que, a su vez, estará transmitiendo el mensaje divino, el mensaje del Dios de Israel.

En lo que sigue del primer acto se plantea la problemática entre Moisés y Aarón. Moisés se encierra en un combate conceptual con su hermano Aarón, quien quiere la imagen, visión y representación de Dios, puesto que el pueblo necesita ver lo que adoran y a este dios ni siquiera lo pueden concebir. A esto Moisés responde: “¿No lo pueden concebir? Inimaginable, porque es invisible; porque está fuera del alcance de todo análisis; por ser infinito, eterno; por ser omnipresente; por su omnipotencia. Él es el único omnipotente.”¹⁵⁴

En el resto del primer acto las personas no son menos difíciles de convencer. El texto de Schönberg deja claro que los hijos de Israel han degenerado la idolatría y el politeísmo durante su cautiverio, y no está dispuesto a aceptar a un

¹⁵⁴ De Voto, 1993: 6

solo dios invisible y una tierra que es sólo una promesa. Pero bajo la orientación de Moisés y Aarón aceptan los milagros y el desafío al Faraón¹⁵⁵.

El acto segundo comienza después de la salida de Egipto, con el pueblo impaciente, a punto de amotinarse. Durante cuarenta días han esperado la bajada de Moisés del monte de las Revelaciones. Aarón cede a la impaciencia del pueblo, autorizando la orgía que se torna alrededor del Becerro de Oro.

Al bajar del monte, Moisés se encuentra con la imagen del Becerro de Oro y la derriba gritando al pueblo de Israel, mostrándole que adoran una imagen, siendo que la columna de fuego y toda la ayuda que el Dios invisible le otorgó para salir de Egipto son pruebas fehacientes de la existencia del omnipotente y no hace falta una imagen para probar tal poder. En este acto es donde Moisés clama por no poder transmitir el mensaje de Dios, pues Aarón, quien poseía el don del habla, había sucumbido ante la imagen del falso dios.

El libreto de la primera escena del tercer acto fue escrito, pero no se musicalizó. En 1933 Hitler asciende al poder y comienza con la persecución y captura de los judíos. Schönberg se ve obligado a salir y encontrar un trabajo rápidamente.

Durante toda la ópera el contraste entre Moisés y Aarón es notorio. Mientras Aarón es interpretado por un tenor lírico, quien canta en todo momento, Moisés

¹⁵⁵ Ibid.

es interpretado por un bajo, el cual utiliza el *sprechstimme*¹⁵⁶ durante casi toda la ópera.

El contraste tímbrico del canto y el canto-hablado también se nota, a lo largo de la ópera, en la participación del coro. Schönberg escribe partes tanto cantadas como en *sprechstimme* para el coro en distintas escenas de la ópera.

El siguiente ejemplo muestra el contraste del canto-hablado de Moisés superpuesto al canto del coro (Dios) y, a su vez, un coro que utiliza el canto-hablado, representando el arbusto en llamas. Se puede apreciar que, en comparación al “*Pierrot Lunaire*”, se escribe el canto-hablado en el pentagrama, figurando una melodía de alturas definidas, pero que, por ejecutarse con la técnica del *sprechstimme*, resulta una melodía cercana en el dibujo melódico, mas no en las alturas exactas . Sin embargo, el mayor cambio en la escritura vocal es el traslado de la “x” desde la plica -como se aprecia en el “*Pierrot Lunaire*”- hacia la cabeza de la figura rítmica, graficando así el *sprechstimme*.

¹⁵⁶ *Sprechstimme* (al.) canto recitado / canto declamado. Tipo de performance vocal entre el habla y el canto. De SPRECHGESANG, SPRECHSTIMME. OXFORD INDEX [en línea] <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100525335>> [consulta: 06 agosto 2013]. Al igual que el *sprechgesang*, el *sprechstimme* es un intermedio entre el canto y el habla (más cercano a una recitación que contornea un dibujo melódico con alturas no definidas). Ambos términos se utilizan sin mucha distinción al momento de referirse a las obras que ocupan el canto-hablado o canto-recitado.

Arnold Schönberg: "Moses und Aron" (compases 8 – 11)

2 *Moses*
(möglichst langsam / as slowly as possible)

Moses *mf*
Ein-zig-er, e-wi-ger, all-ge-gen-wür-ti-ger, unsicht-bar-er und un- vor-stell-bar-er
colla parte
colla parte
On-ly one, in-fi-nite, thou om-ni-pres-ent one, un-per-cepti-ble and in-con-vert-i-ble

11 *a tempo* (♩ = 45)

Moses
God!
God!

S *ppp*
Le-ge die Schu-he ab: du stehst auf hei-
Here lay your shoes a-side. You stand on ground.

MS *ppp*
Le-ge die Schu-he ab: du stehst auf hei-
Here lay your shoes a-side. You stand on ground.

A *ppp*
Bist weit ge-nug ge-gan-gen:
You have gone far e-nough now.

T *ppp*
Bist weit ge-nug ge-gan-gen:
You have gone far e-nough now.

Bar *ppp*
Bist weit ge-nug ge-gan-gen:
You have gone far e-nough now.

B *ppp*
Bist weit ge-nug ge-gan-gen:
You have gone far e-nough now.

11 *a tempo* (♩ = 45)

S *ppp*
(gesprochen) Le-ge die Schu-he ab: bist weit ge-nug ge-gan-gen: du stehst auf
(spoken) Here lay your shoes a-side. You have gone far e-nough now. You stand on

K *ppp*
Knab/Bowé *ppp*
(spoken) Here lay your shoes a-side. You have gone far e-nough now. You stand on

Stimme aus dem Dornbusch
Stance from the Burning Bush

Bar *ppp*
(gesprochen) Le-ge die Schu-he ab: bist weit ge-nug ge-gan-gen: du stehst auf
(spoken) Here lay your shoes a-side. You have gone far e-nough now. You stand on

B *ppp*
(gesprochen) Le-ge die Schu-he ab: bist weit ge-nug ge-gan-gen: du stehst auf
(spoken) Here lay your shoes a-side. You have gone far e-nough now. You stand on

11 *a tempo* (♩ = 45)

ppp

El ejemplo que sigue muestra el contraste y la problemática en la que toda la ópera se basa: Moisés y Aron, recitando y cantando respectivamente. La escritura de la línea melódica de Aron es bastante clara, el compositor utiliza escritura tradicional, graficando las alturas definidas. En cambio, la línea melódica de Moisés es graficada con ritmos precisos, pero altura indefinidas.

Cabe destacar en este fragmento la utilización de alteraciones que marcan una clara tendencia melódica, aún cuando las alturas no se definen completamente al momento de la ejecución.

Arnold Schönberg: “Moses und Aron” (compases 484 – 486)

78

(Hier beginnt Moses zurückzuweichen und Aron erscheint allmählich im Vordergrund.)
 (Here Moses begins to retreat, and Aaron appears ever more in the foreground)

Aron
 und will euch, a - lein sei - - ne
 and gives you a - lone his un -

Moses
 verlangt kein Opfer von euch: er will nicht den Teil, er for - dert das Gan - ze.
 demands no offering from you. He wants not a part, for ev - ry - thing's want - ed.

fpp fpp p dolce

rit.

5.5.1.4.- “A survivor for Warsaw” (op. 47, 1947)

La última obra del compositor que he tomado como antecedente de los cambios notacionales en el siglo XX el “Un sobreviviente de Varsovia”.

Esta es una pieza de corta duración, escrita para narrador, coro masculino y orquesta, obra que se clasifica, al igual que “Moses und Aron”, en el último período compositivo de Schönberg, es decir, el dodecafonismo.

Está inspirada por algunos informes, testimonios de sobrevivientes de los pogromos¹⁵⁷ nazis en el gueto de Varsovia, que él pudo recoger luego de la guerra, durante su estancia en los Estados Unidos. Profundamente conmovido, escribió rápidamente el texto, utilizando en algunas frases fragmentos textuales de los testimonios recibidos. La obra se completó en septiembre de 1947 y su premiere se realizó en Albuquerque, Nuevo México, con la *Civic Symphony Orchestra* bajo la conducción de Kurt Frederick el 4 de noviembre de 1948¹⁵⁸.

En esencia, esta obra podría más bien ser ubicada como un oratorio extremadamente condensado. El texto se distingue por estar en tres planos, cada uno en una lengua distinta: inglés, alemán y hebreo. El inglés es la lengua del sobreviviente, la del testigo. Cuenta la historia del gueto de Varsovia : mientras que los asesinos hablan en alemán, los judíos, que están por ser enviados a las cámaras en algún campo, hacen su oración en hebreo. Estos

¹⁵⁷ Pogromo (del ruso *porpom*, *pogrom*: «devastación») consiste en el linchamiento multitudinario, espontáneo o premeditado, de un grupo particular, étnico, religioso u otro, acompañado de la destrucción o el expolio de sus bienes (casas, tiendas, centros religiosos, etcétera). El término ha sido usado para denotar actos de violencia sobre todo contra los judíos, aunque también se ha aplicado para otros grupos, como es el caso del linchamiento polaco contra las minorías étnicas (alemanes y ucranianos) en Galitzia. De POGROMO [en línea] < <http://es.wikipedia.org/wiki/Pogromo> > [consulta: 10 diciembre 2013]

¹⁵⁸ Betteo, 2003: 2

tres planos también se distinguen en la medida en que Schoenberg compone en tres lenguas distintas¹⁵⁹.

En “El sobreviviente de Varsovia”, Schoenberg le presenta al público una representación de ficción del levantamiento del gueto de Varsovia y utiliza elementos musicales y textuales para ilustrar lo difícil que es lidiar con los recuerdos traumáticos. Schoenberg escribió la música y el libreto de “El sobreviviente de Varsovia”, donde un sobreviviente del Holocausto lucha por recordar una vivencia del gueto de Varsovia. Como manifiesta el narrador en su prólogo: “No puedo recordar todo. Debo de haber estado inconsciente la mayor parte del tiempo. Sólo recuerdo el impresionante momento en que todos comenzaron a cantar, como si hubiera estado previamente arreglado, la antigua oración que habían descuidado por tantos años: ¡el credo olvidado!”¹⁶⁰.

Texto de “Un sobreviviente de Varsovia”

I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years the forgotten creed! But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual: reveille when it still was dark. Get out! - Whether you slept or whether

No puedo recordar todo. Debo haber estado inconsciente durante la mayor parte del tiempo. Sólo recuerdo el momento grandioso cuando todos comenzaron a cantar, como si se hubieran acordado, la vieja oración que habían descuidado durante tantos años - el credo olvidado! Pero yo no sé cómo me las arreglé para vivir bajo tierra en las alcantarillas de Varsovia, por un tiempo tan largo.

El día comenzó como siempre: el toque de diana cuando todavía estaba oscuro. ¡Fuera! - Ya te

¹⁵⁹ Op. Cit., pág. 164

¹⁶⁰ Wlodarsky, 2003

worries kept you awake the whole night. You had separated from your children, from your wife, from your parents; you don't know what happened to them - how could you sleep? The trumpets again - Get out! The sergeant will be furious! They came out; some very slow; the old ones, the sick ones; some with nervous agility. They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain! Much too much noise, much too much commotion - and not fast enough! The Feldwebel shouts "Achtung! Stillstanden! Na wird's mal? Oder soll ich mit dem Gewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihr's durchaus haben wollt!" The sergeant and his subordinates hit everybody: young or old, quiet or nervous, guilty or innocent. It was painful to hear them groaning and moaning. I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We all on the ground, who could not stand up were then beaten over the head.

I must have been unconscious. The next thing I knew was a soldier saying: "They are all dead", whereupon the sergeant ordered to do away with us. There I lay aside half-conscious. It had become very still - fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting: "Abzählen!" They started slowly and irregularly: one, two, three, four - "Achtung!" the sergeant shouted again, "Rascher!" "Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!". Then began again, first slowly: one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses and all of a sudden, in the middle of it they began singing the Shema Ysroël.

Shema Ysroël Adonoi, Elohenu, Adonoi echod;
 Vehavto et Adonoi elohecho bechol levovcho,
 uvchol nafshecho Uvchol meaudecho. Vehoyù
 had e vorim hoéleh asher onochi metsavacho
 hajom al levevehò veshinantòm
 levonechò vedibarto bom beschitechò,
 bevetecho uv'lechetecho vadérech uvshochbecho
 evkumechò.

acostaste o si las preocupaciones te mantuvieron despierto toda la noche. Usted había separado de sus hijos, de su esposa, de sus padres; usted no sabe lo que pasó con ellos - cómo pudiste dormir? Las trompetas de nuevo - ¡Fuera! El sargento se pondrá furioso! Ellos salieron, algunos muy lento; los antiguos, a los enfermos; algunos con agilidad nerviosa. Temen al sargento. Se apresuran tanto como les sea posible. En vano! demasiado ruido demasiada conmoción - y no lo suficientemente rápido! Los gritos sargento: ¡Atención! ¡Tenga cuidado! Bueno, decidimos? ¿O es que necesito que me ayude con la culata de su rifle? Bueno, si esto es lo que quieres!" El sargento y sus ayudantes golpeado a todos, jóvenes y viejos, sumisa o agitado, culpable o inocente. Fue doloroso oírlos gimieando y quejándose. He oído que aunque que había sido golpeado muy duro, con tanta fuerza que no pude evitar caer. Todos en el suelo, quienes no podían ponerse de pie entonces fueron golpeados en la cabeza.

Debo haber estado inconsciente. Lo siguiente que supe fue un soldado diciendo: "Están todos muertos", con lo cual el sargento ordenó acabar con nosotros. Allí me quedé a un lado semiconsciente. Se había vuelto muy quieto - el miedo y el dolor.

Fue entonces cuando oí los gritos del sargento: "Contar con ellos." Empezaron lentamente y de forma desigual Uno, dos, tres, cuatro - "¡Atención!" el sargento gritó de nuevo: "Cuanto más ágil!" "Empieza todo de nuevo! En un minuto quiero saber cuántos debería enviar a la cámara de gas! Contar con ellos ". Entonces comenzó de nuevo, primero lentamente: uno, dos, tres, cuatro, se convirtió en más rápido y más rápido, tan rápido que finalmente sonaba como una estampida de caballos salvajes y, de repente, en el centro de la misma comenzaron a cantar el Shema Ysroël.

Escucha, oh Israel, El Señor es nuestro Dios, el Señor es uno. Amarás al Señor, tu Dios, con todo tu corazón con toda tu alma y con todas tus fuerzas. y estas palabras que hoy te mando sobre el corazón serán las que repetirás a tus hijos y hablarás de ellas, estando en tu hogar, caminando por la calle, cuando te acuestes y cuando te levantes.

Luego de componer la ópera inconclusa “Moses und Aron”, Schönberg deja de componer canto dodecafónico para voz solista y sólo escribe en *sprechstimme*¹⁶¹. *Un sobreviviente de Varsovia* corresponde a esta etapa de composición. En esta obra, a diferencia de las dos anteriores, Schönberg ya no utiliza en pentagrama, sino que la recitación está escrita con ritmos exactos pero sin altura definida, puesto que utiliza un monograma, el cual sirve de referencia para diferenciar los registros grave, medio o agudo de las alturas en las que el narrador debe recitar el texto, más cercano al movimiento melódico del “neuma in campo aperto”.

Al observar la partitura y escuchar distintas versiones de la obra, se destaca el tipo de “melodía de inflexión” que resulta de la narración, en donde la curva melódica se acerca más a los cambios de entonación del habla que a un diseño melódico propiamente tal.

¹⁶¹ Apuntes del curso de Análisis Musical II, año 2009.

"A survivor from Warsaw" (12 – 14)

Ob. 2 *colla parte* 2 *pp* *a tempo* (♩ = 80) accelerando e cresc.
poco a poco

Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Trmb. 1, 2, 3 *colla parte* *pp*

Nar. I cannot remember evrything! I must have been un - conscious [most] of the time... I re-

1 Vi. I *pp* SOLO 1 *con sord. arco*

Va. div. I *pp* SOLO 1 *con sord. arco* *senza sord. arco* TUTTI *pp*

Vcl. *pp* arco

Cbs. *pp* SOLI arco TUTTI arco *pp*

"A survivor from Warsaw" (22 – 23, sólo narrador)

Nar. But I have no re-collection how I got un-derground to live in the sewers of Warsaw for

Arnold Schönberg, reconocido como parte de la segunda escuela de Viena, es uno de los renovadores del lenguaje musical de nuestro siglo, siendo su contribución limitada pero objetiva en la ampliación de la simbología¹⁶².

Desde *Pierrot Lunaire* hasta *A survivor from Warsaw*, la escritura musical para voz que utiliza Schönberg cambia radicalmente, innovando la forma de escritura del Sprechstimme, estableciendo así una simbología de notación con claridad y precisión interpretativa¹⁶³.

Tomando los ejemplos analizados anteriormente, el siguiente cuadro comparativo muestra los cambios en cuanto a escritura vocal del canto-hablado en las obras de Schönberg:

Pierrot Lunaire (Mondestrunken, compases 5-6)

- El ritmo se ve intervenido por una "x" sobre la plica.
- La línea melódica se escribe sobre el pentagrama.

Moses und Aron (compases 20-21, Moisés)

- El ritmo se ve intervenido por una "x" en reemplazo de la cabeza de nota.
- La línea "melódica" aún se escribe sobre el pentagrama.

A survivor from Warsaw (compás 30)

- Los ritmos no son intervenidos por "x", como en las obras anteriores.
- La línea del narrador está escrita sobre un monograma, no teniendo alturas determinadas, guiándose sólo por la referencia espacial.

¹⁶² Villa-Rojo, 2003: 44

¹⁶³ Ibid.

Estos tres análisis, resumidos en el cuadro final, muestran el aporte que Schönberg dio a la notación musical en el siglo XX, no sólo por esta misma, sino por el cambio radical en cuanto a sonoridades y formas en las estructuras musicales construídas por el compositor. Se destaca la preponderancia en cuanto a la teatralidad, por lo cual la voz toma un rol más importante dentro de las obras, encontrando así un nuevo y distinto empleo de la voz en un contexto musical, para lo que la intervención de la grafía tradicional apoya al desarrollo de las nuevas posibilidades sonoras del instrumento voz, grafías y sonoridades que han influenciado a muchos compositores del mundo en la búsqueda de un renovado lenguaje musical.

5.5.2.- Luciano Berio (Oneglia, 1925 - Roma, 2003)

Compositor italiano, uno de los más notables exponentes de la vanguardia musical internacional. Realizó sus estudios con G.F. Ghedini y con L. Dallapiccola. En 1955 fundó, con Bruno Maderna, el Estudio de Fonología de la RAI en Milán. Sus obras, marcadas por una constante preocupación por la materia sonora, se caracterizan por su adhesión al serialismo y a los procedimientos experimentales de los años cincuenta. Algunas composiciones a destacar son *Variaciones* (1954), *Homenaje a Joyce* (1958), *Visage* (1961), *Concierto para dos pianos* (1973) y *La verdadera historia* (1982). En los años

noventa alternó su labor creativa con la dirección, visitando España con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. En 1998 apareció la recopilación de su obra *Sequenze*.

Nacido en el seno de una familia de compositores, recibió de su padre las primeras nociones musicales, que completó en el Conservatorio de Milán. Después del *Magnificat* para dos sopranos, coro y conjunto instrumental (1949), obra cercana al neoclasicismo de Stravinski, compuso música ligera de vanguardia en la que aplicó los métodos seriales de Luigi Dallapiccola, y cuyo humorismo estaría presente en la mayoría de sus obras posteriores.

En 1954 fundó, junto con Bruno Maderna, el Estudio de Fonología de la RAI de Milán, fruto de sus investigaciones en el campo de la música electrónica, que se convirtió en uno de los centros más importantes de la música de vanguardia. Marcó un hito importante en su producción electroacústica la obra *Homenaje a Joyce* (1958). Las piezas que compuso durante esta década se caracterizan por basarse en una escritura simple y espontánea que otorga un papel preponderante a los aspectos lingüísticos. Tras un período de residencia en Estados Unidos (1965-1972), dirigió el departamento de electroacústica del IRCAM de París (1973-1980), y a su regreso a Italia se encargó de la delegación milanesa de dicho organismo. Estuvo casado con la cantante Cathy Berberian, su colaboradora en obras como *Folk Songs*.

Inscrito en las corrientes vanguardistas más avanzadas de la posguerra, la

obra de Luciano Berio sorprende por su absoluta novedad. Interesado por las posibilidades de los medios electroacústicos, durante su etapa en el Estudio de Fonología Musical de la RAI llevó a cabo una interesante labor experimental, aplicada posteriormente en algunas de sus composiciones. En su producción música y voz juegan un papel de reciprocidad cuidadosamente estudiado, en el que el significado lingüístico y el musical alcanzan un perfecto equilibrio.

Algunas de sus obras de mayor interés son *Variaciones para orquesta de cámara* (1953), *Nones* (1954), *Allelujah per orchestra* (1956), *Circles* (1960) y *Laborintus II* para voz, instrumentos y banda magnética (1965). Uno de los rasgos más llamativos de su estilo es su hábil y original uso del collage, evidente en partituras como *Sinfonía para ocho voces y orquesta* (1968), en la que se dan cita los más diversos elementos literarios y musicales. De su composición para la escena cabe destacar la ópera *La verdadera historia* (1982). En su producción posterior, Luciano Berio demostró cierta tendencia a dar un mayor protagonismo a la orquesta sinfónica tradicional¹⁶⁴.

¹⁶⁴ BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Luciano Berio. Biografía completa. [en línea] <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/berio.htm>> [consulta: 20 agosto 2013]

5.5.2.1.- “Sequenza III” para voz femenina, dedicada a Cathy Berberian¹⁶⁵ (1965-1966)

Dentro de la amplia y variada producción compositiva de Luciano Berio, figura como bloque importantísimo la serie de doce solos instrumentales denominados *sequenze*¹⁶⁶.

Cada *sequenza* presenta algunas ideas fundamentales, resumidas de esta forma: respeto por el instrumento en cuanto *testimonio* de una historia específica, estimulado hacia una nueva forma de virtuosismo; exploración de la técnica del instrumento en relación con el trabajo de escritura y de forma experimental; desarrollo polifónico de un discurso aparentemente monódico; importancia atribuida al gesto que, integrado en la composición, aparece una teatralidad virtual del intérprete¹⁶⁷.

Luciano Berio tenía un gran respeto por el virtuosismo instrumental. Y con este término no se refería al árido virtuosismo que, inspirados en Paganini y sus

¹⁶⁵ Cathy Berberian (1925-1983) fue una compositora, mezzosoprano y vocalista estadounidense. Fue la primera esposa de Luciano Berio e inspiradora de varias de sus obras. Es considerada la mejor y la más popular intérprete de música contemporánea de su tiempo, que rompió los prejuicios de las élites de la música clásica con respecto a la música popular, revelando al mundo la suya propia de entera libertad. CATHY BERBERIAN. Wikipedia [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Cathy_Berberian> [consulta: 25 diciembre 2013]

¹⁶⁶ Villa-Rojo, 2003: 69

¹⁶⁷ Ibid.

homólogos románticos, miles y miles de intérpretes han tomado como modelo para consagrar la técnica instrumental, anteponiéndola a la idea musical¹⁶⁸.

Para Berio el virtuosismo es también una cuestión intelectual. El intérprete no es sólo una herramienta del compositor, es un individuo que elevando sus capacidades técnicas e intelectuales y dotado de una capacidad expresiva, es capaz de integrar los elementos del lenguaje usado por el compositor, para transportarlos al mundo sonoro. En palabras de Berio: "Los mejores intérpretes solistas de nuestro tiempo -modernos en inteligencia, sensibilidad, y técnica- son aquellos que son capaces de actuar dentro de una gran perspectiva histórica, y de resolver las tensiones entre las demandas creativas del pasado y del presente, utilizando sus instrumentos como medios de investigación y expresión"¹⁶⁹.

Sequenza III se basa completamente en un texto de 23 palabras. Berio divide este texto en frases, palabras, sílabas y fonemas (vocales solas o sonidos de consonantes)¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Alvaz, 2008

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Edwards, 2004: 10

El texto completo aparece en las notas introductorias a la Sequenza III:

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes ¹⁷¹

La traducción sería la siguiente:

dame	unas pocas palabras	para una mujer
para cantar	una verdad	permitiéndonos
construir una casa	sin preocupaciones	antes que caiga la noche

El poema es llamado modular. [...] Las nueve frases pueden leerse secuencialmente, de derecha a izquierda, izquierda a derecha, o diagonalmente. Las palabras jamás se oyen en el orden secuencial original en el ajuste de Berio¹⁷².

El texto está escrito de tres maneras distintas. Algunos sonidos o grupos de sonidos son anotados fonéticamente: [a], [ka], [u], etc. Los símbolos usados son tomados del Alfabeto Fonético Internacional. Algunos sonidos o grupos de sonidos aparecen como se pronuncian en un contexto: /gi/ como en give, /wo/ como en woman, /tho/ como en without, /co/ como en comes, etc. Y algunas

¹⁷¹ Op. Cit., pág 22

¹⁷² Ibid.

palabras son escritas y pronunciadas de manera convencional: “give me a few words”, etc¹⁷³.

Dos aspectos importantes a destacar en esta obra son a) la grafía musical utilizada, la cual dista mucho de la notación tradicional, y b) el drama que se incorpora en el desarrollo de la obra, cercano a la teatralidad o a la performance.

Los aportes de *Sequenza III* son novedosos en cuanto a nuevas interpretaciones para la voz. Esto se debe al interés particular e innovador de Berio en el tratamiento sonoro hacia los instrumentos tradicionales, lo que con toda lógica le ha llevado a tener que utilizar nuevos signos gráficos de escritura¹⁷⁴.

Al observar la partitura de *Sequenza III* lo primero que llama la atención es la ausencia de una métrica escrita a la manera tradicional, puesto que esta ha significado la medición del tiempo de una obra musical. Sin embargo la medición del tiempo en la obra es anotada en segundos –grupos de 10 segundos homogéneos a la vista- en donde se crean relaciones de espacialidad en cuanto a la escritura misma y la relación entre cada evento sonoro.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Villa-Rojo, 2003: 70

Luciano Berio: "Sequenza III" (página 1, primer sistema)

Luciano Berio: "Sequenza III" (página 2, segundo sistema)

La utilización indistintamente de monograma, trigrama y pentagrama demuestran la exploración de Berio en cuanto a las alturas relativas, lo que en cada interpretación daría distintos resultados, ya que el intérprete es quien elige la forma de relacionar los distintos intervalos. La intención en el uso de la relatividad de alturas se evidencia más en las indicaciones de la obra, en donde explica lo siguiente:

Although the borderline between speaking and singing will often be blurred in actual performance, the vocal actions written on one line (a) are "spoken" while those written on three or five lines are "sung". On the three lines, only relative register position are given (b); dotted lines indicate notes of exactly the same pitch (c). On five lines (d) precise intervals are given, but their pitch is not absolute: each sequence of intervals (between "spoken" sections) can be transposed to fit the vocal range of the performer; dotted lines indicate that the change of vocal

colors on the same pitch must occur smoothly and without accents (e)¹⁷⁵.



Traducción:

Aunque el límite entre hablar y cantar a menudo se volverá confuso en la interpretación, las acciones vocales escritas en una línea (a) son “habladas” mientras que las escritas en tres o cinco líneas son “cantadas”. En las tres líneas, sólo se han dado posiciones en registros relativos (b); las líneas punteadas indican notas de exactamente la misma altura (c). En cinco líneas (d) se han dado intervalos precisos, pero su altura no es absoluta: cada secuencia de intervalos (entre secciones “habladas”) pueden ser transportadas para adaptarse al registro vocal de la intérprete; líneas punteadas indican que los cambios en los colores vocales son en la misma altura deben ocurrir suavemente y sin acentos (e).

Para la interpretación de la obra, el compositor brinda una serie de recursos gráficos, los cuales indican a la intérprete qué debe ejecutar y en qué momento. Aunque los grafismos utilizados para son muchos, lo que Berio plasma en esta obra son, principalmente, los aspectos vocales cotidianos dentro de un contexto musical. Bajo sus propias palabras:

“The voice carries always an excess of connotations, whatever it is doing. From the grossest of noises to the most delicate of singing, the voice always means something, always refers beyond itself and creates a huge range of associations. In Sequenza III I tried to assimilate many aspects of everyday vocal life, including trivial ones, without losing intermediate levels or indeed normal singing. In order to control such a wide range of vocal behaviour, I felt I had to break up the text in an apparently devastating way, so as to be able to recuperate fragments from it on different expressive planes, and to reshape them into units that were not discursive but musical. The text had to be homogeneous, in order to lend itself to a project that consisted essentially of exorcising the excessive connotations and composing them into musical units.”¹⁷⁶

Traducción:

“La voz siempre lleva consigo un exceso de connotaciones, sea cual sea su actuar. Del más insolente ruido al más delicado de los cantos, la voz siempre significa algo, siempre se refiere a algo de sí misma y crea un vasto rango de asociaciones. En Sequenza III intenté asimilar muchos aspectos del comportamiento vocal cotidiano, los triviales incluidos, sin perder niveles intermedios o el canto normal. Con el fin de controlar un vasto rango de comportamiento vocal, sentí que debía romper el texto de una manera aparentemente devastadora, y así ser capaz de

¹⁷⁵ Berio, 1966

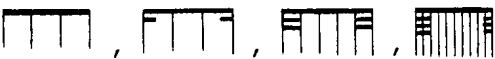




¹⁷⁶ SEQUENZA III (author’s note) [en línea] < <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>> [consulta: 30 noviembre 2013]

recuperar fragmentos de él en diferentes niveles expresivos, y recomponerlos en unidades no discursivas pero si musicales. El texto tenía que ser homogéneo, con el fin de prestarse a un proyecto que consistía esencialmente en exorcizar las connotaciones excesivas y encuadrarlos en unidades musicales.”

Con este antecedente resulta lógico pensar que la notación tradicional no sería útil para tales fines, por lo que la introducción de nuevas simbologías en la obra de Berio resulta lógica y sensata.

En el cuadro 1 muestro algunos ejemplos de la escritura utilizada en *Sequenza III* por Luciano Berio, la cual se asemeja a la escritura tradicional. En el cuadro 2, por el contrario, muestro algunos símbolos que han sido utilizados para incluir los comportamientos vocales cotidianos.

Cuadro 1

● = sung tones	} to be held to next sound or to 7, 7	= tonos cantados
○ = whispered, unvoiced sounds		= susurro, sonidos sordos
◆, ◇ = sung and whispered sounds as short as possible		} mantener hasta el próximo sonido o hasta 7, 7
		= cantado o susurrado lo más corto posible
		= diferentes velocidades de sonidos articulados periódicamente.
		= puede ser interpretado o más rápido posible
		= tan rápido y continuo como sea posible
		= todos los adornos lo más rápido posible
		= curva de entonación

Cuadro 2

L.	= la risa siempre debe articularse claramente
[?]	= para los estallidos de riso utilizar una vocal a libre elección
⊕	= chasquidos con la boca
△	= tos
ψ	= chasquido de dedos con suavidad
+	= con la boca cerrada
o, o—	= tono jadeante, casi susurrado

Mientras el cuadro 1 muestra elementos cercanos a la notación tradicional, tales como plicas, cabezas de notas, adornos melódicos, curvas melódicas, todos estos elementos ubicados espacialmente en el plano delimitado por monogramas, trigramas y pentagramas, en función del tiempo musical, la duración y la altura; el cuadro 2 muestra los grafismos utilizados para introducir elementos vocales que son considerados extra musicales, en donde el uso de la voz ya no es el tradicional, introduciendo la cotidianeidad vocal en un contexto musical, enriqueciendo el discurso musical y ampliando la escritura en la partitura. Estos elementos presentes en la partitura musical demuestran que

Sequenza III no es tan sólo una obra musical, sino que fusiona la teatralidad, convirtiéndola en una obra dramático-musical.

Es importante destacar que, si bien es cierto *Sequenza III* no contiene Sprechstimme, es una obra que se acerca al melodrama, y las piezas que siguen este formato o utilizan el Sprechstimme establecen el precedente para las técnicas vocales expandidas que son usadas en la partitura de la *Sequenza III*¹⁷⁷.

En palabras de Berio: “In *Sequenza III* the emphasis is given to the sound symbolism of vocal and sometimes visual gestures, with their accompanying “shadows of meaning”, and the associations and conflicts suggested by them. For this reason *Sequenza III* can also be considered as a dramatic essay whose story, so to speak, is the relationship between the soloist and her own voice”¹⁷⁸.

En resumen, la utilización de nuevas gráficas musicales que registran el discurso musical de *Sequenza III* aportan novedades interpretativas en el instrumento voz, y, a su vez, aportan en el discurso no sólo musical, sino también en el teatral, acercando esta obra a un melodrama o a una escena operística interpretada por una solista que desarrolla un discurso

¹⁷⁷ Edwards, 2004: 20

¹⁷⁸ SEQUENZA III (author’s note) [en línea] <<http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>> [consulta: 30 noviembre 2013] “En *Sequenza III* se da énfasis al simbolismo del gesto vocal y a veces visual, en las “sombras de significado” que la acompaña, y la asociación y conflictos sugeridos por ellos. Por esta razón *Sequenza III* también puede ser considerada como un ensayo dramático cuya historia, por así decirlo, es la relación entre la solista y su propia voz.”

aparentemente monódico, pero que al escucharla pareciese formar texturas musicales polifónicas, desarrollando así una densidad sonora y un drama que queda registrado gracias a la notación musical que Luciano Berio crea para plasmar, de manera satisfactoria, su obra.

5.5.3.- León Schidlowky (1931 -)

El compositor y pintor León Schidlowky nace en Santiago de Chile el 21 de julio de 1931. Sus estudios secundarios los hace en el Instituto Nacional. Los estudios musicales en el Conservatorio Nacional: piano con el profesor Roberto Duncker (entre 1942 y 1948), y más tarde composición con Juan Allende-Bliny Fré Focke. A su vez estudia en la Universidad de Chile Psicología y Filosofía. Entre 1952 y 1954 continúa sus estudios musicales en la Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold (más tarde Hochschule für Musik Detmold), Alemania, donde conoce a su futura esposa Susanne. A su vuelta a Chile León Schidlowky entra a la agrupación de música contemporánea *Grupo Tonus* siendo su director entre 1958 y 1961. Entre 1956 y 1959 fue miembro del British Council y entre 1956 y 1961 consejero musical del grupo de mimos Grupo Noiswander. En 1956 compone "Nacimiento", la primera obra electroacústica de Chile y América Latina. En 1961 es nombrado director de la

Biblioteca del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Entre 1961 y 1963 es elegido Secretario General de la Asociación Nacional de Compositores. En 1963 León Schidlowsky asume el puesto de Director del Instituto de Extensión Musical por tres años. En 1964 es miembro junto con Luigi Dallapiccola y Alberto Ginastera del jurado de composición en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. En 1965 es nombrado Profesor de Composición en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile. En 1966 participa en el Festival Inter-Americano en Washington D.C., USA, y también en el Festival Interamericano de Música en Caracas, Venezuela. En 1967 participa en el Festival de Música de España y América Latina efectuado en Madrid, España. En 1968 participa en Mérida, Venezuela, en el “Festival de los Tres Mundos”, con conferencias y discusiones con el compositor polaco Krzyztof Penderecki y el italiano Luigi Nono. A fines del mismo año recibe una beca para escribir una ópera de la Guggenheim Foundation, viviendo en Alemania. En 1969 es nombrado Profesor de Composición y Teoría de la Música en la Samuel Rubin Academy of Music de la Universidad de Tel Aviv. En 1979 toma un año sabático que lo pasa en Hamburgo. Durante varias épocas Schidlowsky es becado por el DAAD y pasa temporadas en Berlín (1980-81; 1992-93; 1999-2000), donde compone y pinta. En 1999 fallece en Berlín su mujer Sussane, que será enterrada en Tel Aviv. León Schidlowsky participó en diversos festivales en América Latina y Europa, y recibió diversos premios, como el Primer Premio en la Competición para el 60avo aniversario de la Orquesta Filarmónica de Israel

con su obra *Absalom* y el Premio-Acum por toda su obra, otorgado por la Asociación de Compositores de Israel. León Schidlowsky ha dictado cursos de composición en diversos países y creó e influenció una generación de compositores en Israel. En junio de 2007 recibe el Premio Engel de la ciudad de Tel Aviv por la originalidad de su obra y sus investigaciones sobre la música judía. Sus obras han sido ejecutadas en diversos países como Alemania, Argentina, Chile, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Israel, Italia, Uruguay, Filipinas, Venezuela y por diversas orquestas, grupos musicales y solistas, con directores como Aldo Ceccatto, Agustín Cullel, Errico Fريس, Clytus Gottwald, Robin Griton, Juan Pablo Izquierdo, Erhard Karkoschka, Herbert Kegel, Lukas Foss, Juan Matteucci, Zubin Mehta, Hermann Scherchen, David Serendero, Ingo Schulz, Victor Tevah y Klaus Vetter.

Como admirador de Arnold Schönberg comenzó León Schidlowsky su carrera compositora en la tradición musical de la Segunda Escuela de Viena. Más tarde utilizará técnicas seriales, y va a experimentar con sonidos libres (atonalidad, aleatoria, notación gráfica), pero siempre con la premisa, que la música tiene sobre el absoluto artístico un significado más profundo y es un camino para que el ser humano se abra y encuentre a si mismo. (“La música de por sí”- dice Schidlowsky – “no tiene un solo significado. En ella se encuentran todos los sentidos, todas las preguntas y respuestas. Yo creo que el arte es un camino hacia nosotros mismos”).

León Schidlowsky escribe música intensiva y dramática como las obras para orquesta *Caupolicán, Kristallnacht, Invocation, Llaqui, New York, Epitafio para Hermann Scherchen, In Eius Memoriam, Lux in Tenebris, Prelude to a Drama, Absalom*, o sus obras gráficas *Missa Sine Nomine, (In Memoriam Victor Jara), Greise sind die Sterne geworden und Deutschland ein Wintermärchen*. Su música pos-vanguardista, desde 1983, está escrita en forma tradicional y contienen un tono atonal.

En mucha de las obras de León Schidlowsky están presentes su identidad judía, la historia, la cultura y la tragedia judaica, como también su interés por la historia y la situación política y social en Chile y América Latina. A su vez, hay una fuerte repercusión de la experiencia personal que le ha tocado vivir, como el fallecimiento de su esposa Susanne (en 1999) o el de su hijo Elías (2004). Pero también han dejado su marca el destino de amigos personales, profesionales cercanos o personalidades y eventos políticos. Todo esto está reflejado en una obra muy singular y personal, muy intensiva y dramática.

Sus obras musicales gráficas como también sus pictóricas han sido expuestas en diversas exposiciones, sobre todo Alemania, como en la Staatsgalerie Stuttgart (1979), la Kunsthaus Hamburg (1980), el Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (1982), y la Stadtgalerie Saarbrücken (1996). Entre la enorme cantidad de sus obras se destacan tres óperas: *Die Menschen* (1969, Opera en 4 Actos con un texto basado en Walter Hasenclever.); *Der*

Dybbuk (1993, Opera en 3 Actos según Shlomo An-Ski), y *Before Breakfast* (1998, un Monodrama basado en Eugene O'Neill).

León Schidlowky vive en Tel Aviv y con motivo de sus 75 años fue homenajeado en Tel Aviv, Israel, y en Berlín, Alemania, donde se publicaron tres CDs de su música, que contienen una grabación de los conciertos en su honor efectuados en septiembre de 2006¹⁷⁹.

5.5.3.1.- “Misa sine nomine” (1975 - 1977), dedicada a Víctor Jara

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 dejó como consecuencias la destrucción total de la vida democrática en el Chile de aquel tiempo y la implantación de un nuevo orden regido por la milicia del país. Miles de personas fueron víctimas de este nuevo orden, el cual se encargó de frenar y destruir muchos avances en cuanto a mejoras instauradas paulatinamente a favor del progreso de Chile.

La vida musical del país sufrió el lógico deterioro que el arte en general padece en regímenes de esta naturaleza. El estado dictatorial desechó el plan de desarrollo de la música que se venía impulsando con positivos resultados y desmontó la institucionalización que permitía su eficaz realización¹⁸⁰.

¹⁷⁹ SCHIDLOWSKY, LEÓN. Biografía [en línea] <<http://www.schidlowky.com/Leon-Schidlowky/es/Leon-biografia.htm>> [consulta: 20 noviembre 2013]

¹⁸⁰ García, 2003: 6

Víctor Jara, quien fuera poeta, director de teatro, compositor y cantautor, también fue uno de los principales personajes públicos que alzaron la voz en contra de las injusticias, asesinatos, guerras y, principalmente, el fascismo en el país y el mundo entero. Todas estas críticas fueron siempre acompañadas por sus diversas expresiones artísticas.

Con todas estas características, Jara era el blanco preciso de los militares que se tomaron el poder en 1973. El día de su captura lo sorprendió en la Universidad Técnica del Estado, en donde se esperaba al presidente Salvador Allende, quien daría un discurso ese mismo día.

Luego de la captura, Jara fue llevado, junto a otras personas, al estadio nacional, en donde fue torturado y, finalmente, acribillado 44 balazos el día 16 de septiembre de 1973.

Schidlowsky en base a los sucesos acontecidos en su país natal y, principalmente, en el hecho del asesinato de Víctor Jara, compone la *Misa sine nomine*, dedicada a Jara. Es una obra para coro sinfónico mixto, un coro mixto pequeño compuesto de veinte solistas, que son además los actores de del drama, cuatro percusionistas que tocan diversos instrumentos, órgano y recitante¹⁸¹.

La *Misa sine nomine* es en realidad una obra de teatro musical, donde cada desarrollo humano encuentra su correspondencia artística en una

¹⁸¹ Schulz, [s.a.]: 58

representación creativa. El recitador nos dirige a través de la 'creación', un mundo de insinuaciones y suposiciones, el cual desemboca, durante el desarrollo de la obra, en una realidad cruel y desmembrada¹⁸².

La obra tiene una estructura de siete movimientos, anotado cada uno en una partitura gráfica independiente, en las cuales la notación deja de ser una instrucción dirigida solamente al aspecto sonoro de la obra y pasa a involucrarse con otro parámetro fundamental: el movimiento. Las figuras distribuidas en el papel se convierten en una cartografía mediante la cual los intérpretes pueden moverse a lo largo de la representación. La partitura pasa a ser así una representación gráfica en el cual los cantantes o recitadores tendrán que desenvolverse [...] ¹⁸³.

León (Schidlowsky) tenía la idea de proyectar las gráficas en los conciertos, abriendo paso a que las personas no fueran sólo oyentes, sino que también se involucraran como seguidores del 'mapa musical' contenido en la partitura gráfica¹⁸⁴.

En cuanto a estructura, el cuadro 3 muestra los movimientos y principales actores de cada uno; mientras que la imagen 1 muestra las principales gráficas musicales para la voz que se utilizan en la obra:

¹⁸² Op. Cit., pág. 58-59

¹⁸³ Fuguellie, 2012: 17 – 18. Esta descripción de la funcionalidad de la partitura gráfica de Schidlowsky es una generalidad que se repite en todas sus composiciones las cuales involucran cantantes o recitadores.

¹⁸⁴ Schulz, [s.a.]: 57

Cuadro 3

Nº	Movimiento	Coro grande	Coro pequeño	Recitador
I	Bereschit	X	X	
II	Kyrie(*)	X		
	Lied			X
III	Gloria(*)	X		
	Chile		X	
IV	Credo(*)	X		
V	Benedictus(*)	X		
	Ich kommen		X	
VI	Dona nobis pacem(*)	X		
	Babel		X	
VII	Epilog	X	X	

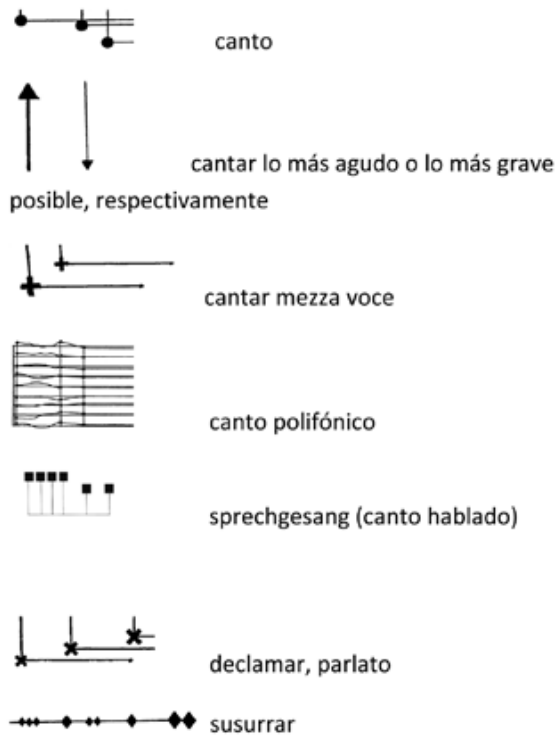
(*) Partes pertenecientes al ordinario de la Misa

La intención del compositor era combinar dos realidades de manera contrapuntística: el mundo espiritual y religioso, construido en base a diferentes partes de la misa, el cual es confrontado con el mundo profano, representado por textos no religiosos escritos por diversos autores. Dichos textos profanos contienen una visión de la realidad del ser humano, y son muestras de sus dilemas existenciales¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Op. Cit., pág 58

Imagen 16

Principales símbolos vocales y significado.



Los cantantes –coro y solistas– son instruidos por neumas muy diferenciados, que exigen diversas técnicas y efectos vocales¹⁸⁶. Cuando los símbolos aparecen en la partitura, su tamaño define su intensidad. Esto es, símbolos grandes aluden al forte y, por el contrario, símbolos pequeños al piano¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Fuguellie, 2012: 22

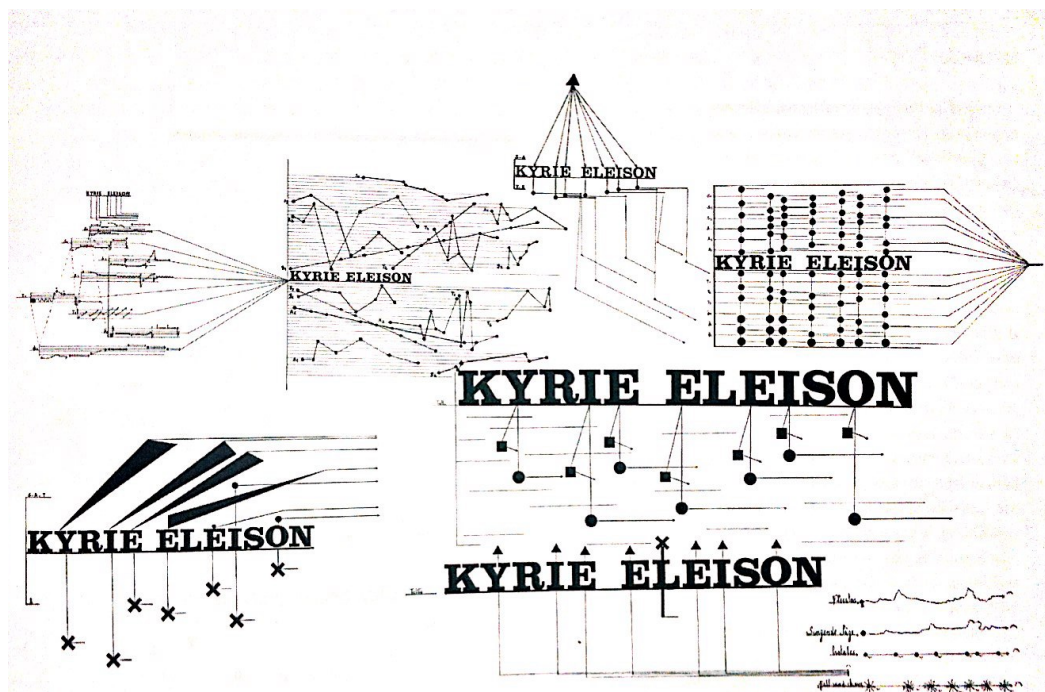
¹⁸⁷ Véase simbología en Schulz, [s.a.]: 61

Cada movimiento de la obra está anotado en una partitura gráfica independiente. Los movimientos II, III, V y VI son interpretados paralelamente¹⁸⁸.

En el general de la obra, las percusiones y el órgano están presentes formando masas sonoras en sobre las cuales suceden los distintos eventos sonoros producidos por las voces. De igual manera, el recitador interviene en casi todos los movimientos de la obra, declamando textos no religiosos.

Como ejemplo de la utilización de las distintas grafías expuestas en la imagen 1, el movimiento “Kyrie” ejemplifica de manera excepcional la combinatoria de la notación musical utilizada por Schidlowsky para la voz.

León Schidlowsky: “Misa sine nomine. Kyrie”

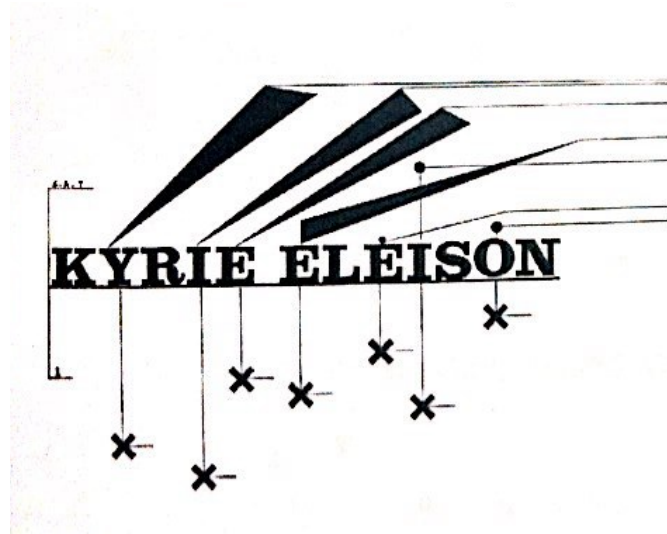


¹⁸⁸ Op. Cit., pág. 59

La gráfica musical de Schidlowsky tiende a reunir diferentes técnicas compositivas tales como la notación proporcional, la aleatoriedad y las formas abiertas, lo que da a los músicos la posibilidad de aportar con su propia creatividad e interpretación¹⁸⁹ al desarrollo del total de la obra.

“Kyrie” presenta distintos módulos escritos en la partitura, los cuales son interpretados por el gran coro uno a uno, sin seguir un orden preestablecido, lo que demuestra que el compositor da gran libertad al intérprete en un discurso musical mayoritariamente aleatorio.

León Schidlowsky: “Misa sine nomine. Kyrie” (módulo inferior izquierdo)



¹⁸⁹ Schidlowsky, 2012 : 87

El extracto de la partitura del “*Kyrie*” muestra la utilización de los distintos tamaños en los símbolos, denotando la diversidad de intensidades que se sugieren para cada una de las sílabas de ambas palabras.

La ubicación de las palabras ‘*kyrie eleison*’ son el referente de las alturas, las cuales no son definidas. La regla “implícita” consiste en situarse en el marco de un atonalismo libre y expresivo, aboliendo relaciones tonales o funciones armónicas más tradicionales¹⁹⁰. Esta regla es un requerimiento general para la interpretación de la obra.

La gran cantidad de información que poseen las partituras correspondientes a cada movimiento se presta para realizar un vasto análisis a cada una de éstas. Sin embargo, en el general de la obra se aprecia que la utilización espacial en la partitura sugiere los parámetros de altura y duración establecidos desde que se sentaron las bases de la notación musical de occidente.

La gráfica musical de Schidlowsky muestra una forma de expresión más libre y flexible, más relajada, pero no por eso menos interesante. Esta forma de escritura ligada notoriamente con las artes plásticas o visuales, reordenó la relación entre imagen y sonido, entre determinación exacta e indeterminación, entre la obra escrita en códigos y sus intérpretes (lo que a su vez quiere decir entre el compositor y el intérprete)¹⁹¹.

¹⁹⁰ Fuguellie, 2012: 23

¹⁹¹ Traber, [s.a.]: 19

5.5.4.- Interrelaciones

Tras haber analizado las obras de los tres compositores considerados como clave para esta investigación, se pueden encontrar relaciones entre su contexto social, su concepción de obra de arte y el influjo que éstas aportan a la forma de transmitir el discurso musical de cada uno escrito en una partitura.

Algo muy relevante de estos grandes personajes es que estuvieron envueltos en contextos donde la humanidad entró en crisis, llevándola a los conflictos más grandes dentro de la historia del mundo. Schönberg estuvo presente en los períodos de las grandes guerras mundiales, viéndose afectado mayoritariamente por la segunda por su condición de compositor moderno y judío. Berio, por su parte, vive sólo la segunda guerra mundial, siendo reclutado a las tropas, en donde sufre un accidente de bala en una mano, por lo cual decide abandonar la idea de convertirse en pianista concertista. En el caso de Schidlowsky, las eras de mayor tensión las vivió lejos del lugar físico en donde sucedieron. Durante la segunda guerra mundial estuvo en Chile cursando sus estudios secundarios y musicales. Al momento de la dictadura militar en Chile, León se encontraba realizando clases en Tel Aviv. Sin embargo, esto no quiere decir que Schidlowsky no se haya visto afectado -y queda demostrado luego de haber compuesto *Misa sine nomine*- por estos acontecimientos de gran envergadura.

Según mi opinión, luego de los tiempos de mayores crisis es que surgen los replanteamientos del cómo se actúa y se vive en la sociedad, cuáles son los límites permitidos dentro de ésta y qué tipo de sociedad se espera construir para un futuro indeterminado.

En base a esto, pienso que los cambios en todo tipo de áreas, refiriéndome específicamente a las artes, han contribuido al desarrollo de nuevas corrientes y expresiones en el mundo. Por esto es que creo que los tres compositores, los cuales vivieron en épocas de quiebre y reconstrucción, desarrollaron un discurso musical que visiona cambios en el pensamiento humano, que rompe con tradiciones que se veían como sagradas y que apela al desarrollo integral del ser humano.

Este desarrollo integral se refleja en el cómo abordan las obras vocales analizadas, puesto que los tres apuntan a la integración del drama y la música, no siendo uno más relevante que el otro, sino que se visionan potentes desarrollados en conjunto.

Los aportes notacionales que derivaron de estos personajes luego de haber creado obras que han sido influencia para muchos otros compositores, han sido el resultado de los procesos de reconstrucción de sociedad a los cuales me referí anteriormente. En ese sentido es lógico pensar que si la sociedad cambia la forma de comunicarse también varía, no del todo, siempre se conserva algo

de lo que se sabía, de la tradición, y que esta tradición, al ser modificada, modifica tanto el código como los mensajes que se desean transmitir.