

Nuevos signos para sonidos viejos. La utilización de nuevas grafías en dos sonatas para piano centroamericanas

*Jorge Eduardo Carmona Ruiz*¹

Recepción: 22 de Setiembre de 2006. Aprobación: 24 de Noviembre de 2006

Resumen

El siguiente artículo tiene como objetivo el estudio de las grafías musicales desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX como signos útiles para la expresión. Específicamente, se estudiarán la Sonata Abstracción del compositor guatemalteco Igor de Gandarias y la Sonata quasi un claro de luna de Mario Alfagüell de Costa Rica. Aunque en las obras estudiadas los compositores no agotan las grafías que se han utilizado en la música occidental, servirán para ejemplificar cómo son empleadas generalmente en música para piano. El título “Nuevos signos para sonidos viejos” hace referencia a estos nuevos signos y al hecho de que las obras que se analizan se ejecutan exclusivamente en el teclado del piano al igual que en la mayoría de la música escrita para ese instrumento desde el siglo XVIII.² Se buscará además, ofrecer una panorámica de cómo se ha desarrollado la escritura musical en la música occidental luego del rompimiento con el paradigma de la música tonal. Como problema de investigación se ha cuestionado hasta qué punto la inclusión de nuevas grafías en la sonata Abstracción de Igor de Gandarias y en la Sonata quasi un claro de luna, Op. 111 de Mario Alfagüell forman parte de los procesos de fragmentación del paradigma de la música tonal. La hipótesis sostenida es que, a pesar de que los compositores estudiados utilizan las nuevas grafías (nuevos signos), las sonatas analizadas pertenecen todavía a la música pianística tradicional, puesto que utilizan solamente el teclado del instrumento para su interpretación, es decir, la escala temperada (sonidos viejos).

Palabras clave: Música contemporánea, grafías musicales, sonatas centroamericanas, escala temperada, música para piano.

Abstract³

In this paper the use of musical symbols developed among the second part of the XX century is reviewed. Their usefulness as expression marks is stressed. Specifically the Sonata Abstracción from the Guatemalan composer Igor de Gandarias and the Sonata quasi un claro de luna from the Costa Rican composer Mario Alfagüell are studied. In the mentioned pieces the use of musical signs is not so abundant. Both pieces are used as examples within general piano music. The title “New signs for old sounds” (Nuevos signos para sonidos viejos) refers to the signs and the fact that the studied pieces were played exclusively on the keyboard as was the majority of the piano music since the XVII⁴ century. Also a panorama of the evolution in western music writing after the rupture of the tonal music paradigm is discussed. We assume that the inclusion of new signs in the sonata Abstracción from Igor de Gandarias and the Sonata quasi un claro de luna, Op. 111 from Mario Alfagüell, could be understood as part of the breaking off with the tonal music paradigm. The main assumption is that even if these composers use the new signs, their pieces still belong within traditional piano music due to the fact that they only use the keyboard for playing, in other words, the temperate scale (old sounds).

Key words: Contemporary music, musical signs, Central American sonatas, temperate scale, music for piano.

-
1. Pianista, profesor e investigador de la Etapa Básica de Música de la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica. Estudiante en el Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central de la Universidad Nacional.
 2. Aquí es importante aclarar que desde hace muchísimo tiempo se han compuesto obras para piano que se ejecutan tocando no solo el teclado sino otras partes del instrumento como las cuerdas, las diferentes tapas y las patas. Además, existe una obra llamada 4:33 de John Cage en la que el ejecutante no toca del todo el instrumento, simplemente se queda frente al instrumento sin tocarlo, en actitud contemplativa. El efecto musical lo produce el público.
 3. El autor agradece la colaboración del Dr. Mariano Rosabal Coto y del Mtro. Walter Field en la traducción y revisión de este abstract.
 4. It is important to stress that since long time ago, piano pieces have been composed where different parts of the instrument are also used, such as the strings and the legs. A good example is the piece titled 4:33 by John Cage, where the player does not play at all the instrument and remains in a contemplative attitude. The musical effect is expected from the audience.

PERSPECTIVA TEÓRICA

El sustento teórico del presente trabajo se ha tomado específicamente de dos corrientes teóricas: la *musicología sistemática*, conceptos expuestos por Dieter Lehnhoff y Fidel Rodríguez, y el concepto de *formación discursiva*, propuesto por Michel Foucault desde la *semiótica*.

Las formaciones discursivas según Michel Foucault

Michel Foucault, para sus análisis en lugar de textos, a diferencia de muchos investigadores, trabaja con lo que él denomina “formaciones discursivas”. Foucault dice que la búsqueda de la verdad implica lo silenciado, lo no dicho y que eso lo encuentra en las formaciones discursivas, no necesariamente en los textos.⁵

Foucault define el concepto de “formación discursiva” como una organización de enunciados en regularidades normadas por reglas sociales. Esto implica una concepción en un período determinado que es regulado por el poder político y económico. Los enunciados para Foucault están jerarquizados dependiendo de su función en el marco de estas “regularidades”. La función del enunciado está inscrita históricamente.⁶ Dice Foucault que:

En el caso de que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, ...en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad, se dirá, por convención, que se trata de una *formación discursiva*⁷ (1997: 62)

Para que se dé una formación discursiva, debe seguir lo que Foucault llama las “reglas de formación” que son las condiciones a que están sometidos los elementos de repartición: objetos, modalidad de enunciación, conceptos, elecciones temáticas, etc. Las reglas de formación son además, “condiciones de existencia... en una repartición discursiva determinada.”(63)

Foucault, luego de buscar regularidades en los fenómenos, unidad en las formas, en las disciplinas, enunciados que pertenecían al mismo “orden del discurso”, “al mismo dominio” en sus estudios históricos, procesó cuatro hipótesis que en su desarrollo fueron mostrando que en lugar de unidad había “series con lagunas, y entrecruzadas, juegos de diferencias, de

desviaciones, de sustituciones, de transformaciones” (62). Dice Foucault que encontró:

formulaciones de niveles sobremanera diferentes y de funciones sobremanera heterogéneas, para poder ligarse y componerse en una figura única y para asimilarse a través del tiempo, más allá de las obras individuales, una especie de gran texto ininterrumpido... nos encontramos en presencia de conceptos que difieren por la estructura y por las reglas de utilización, que se ignoran o se excluyen unos a otros y que no pueden entrar en la unidad de una arquitectura lógica.(61-62)

Pero, simultáneamente, encontró “posibilidades estratégicas diversas que permiten la activación de temas incompatibles, o aun la incorporación de un mismo tema a conjuntos diferentes” (62). Basado en esto, decidió buscar y estudiar este tipo de “dispersiones”. Buscó reconstruir un *sistema de dispersión*, “en lugar de reconstruir *cadena de interferencia*”, en lugar de establecer *tablas de diferencias*”(61-62). Esta es su propuesta para sustituir el estudio lineal de la historia (en cortes sincrónicos). En lugar del estudio de las regularidades, él propone “no descuidar ninguna forma de discontinuidad, de corte, de umbral o de límite...describir enunciados en el campo del discurso y las relaciones de que son susceptibles.”(50)

¿Entonces qué debemos estudiar?

Según Foucault, debemos buscar los juegos de reglas “que hacen posible durante un periodo determinado la aparición de objetos, objetos recortados por medidas de discriminación y de represión, objetos que se diferencian en la práctica cotidiana, en la jurisprudencia, etc.” (53) Sobre esto estaría fundada la unidad de los discursos sobre algún tema específico. A eso se uniría el “*juego de las reglas que definen las transformaciones de esos diferentes objetos*, su no identidad a través del tiempo, la ruptura que se produce en ellos (y) la discontinuidad interna que suspende su permanencia”.(53)

De una manera paradójica, definir un conjunto de enunciados en lo que hay en él de individual consistiría en

5. Conceptos tomados de las notas de clase, curso “Semiótica textual y discursiva” del DILAAC, profesor Dr. Francisco Rodríguez, el 23 de marzo de 2006.

6. Id.

7. Subrayado original.

describir la dispersión de esos objetos, captar todos los intersticios que los separan, medir las distancias que reinan entre ellos; en otros términos: formular su ley. (54)

En resumen: si existe unidad, el principio no es, pues, una forma determinada de enunciados; sería más bien el conjunto de reglas que han hecho posibles, simultánea o sucesivamente, descripciones puramente perceptivas y observaciones mediatizadas por instrumentos, protocolos de experiencias de laboratorios, etc. (55). Sería necesario caracterizar e individualizar “la coexistencia de esos enunciados dispersos y heterogéneos; el sistema que rige su repartición, el apoyo de los unos sobre los otros, la manera en que se implican o se excluyen, la transformación que sufren, el juego de su relevo, de su disposición y de su remplazo [sic]”. (56)

Para definir una formación discursiva, Foucault requiere que se pueda establecer “el conjunto de relaciones establecidas entre instancias de emergencia, de delimitación y de especificación”. Requiere además que se pueda mostrar cómo los objetos de un discurso encuentran en él “su lugar y su ley de aparición; si se puede mostrar que es capaz de dar nacimiento simultánea o sucesivamente a objetos que se excluyen, sin que él mismo tenga que modificarse.” (72-73)

Al observar estos conceptos propuestos por Foucault, se puede considerar al “paradigma de la música tonal”, como un conjunto de reglas, como una formación discursiva establecida a inicios del siglo XVIII. Se procurará en este trabajo, encontrar los juegos de reglas y relaciones que estableció y cómo se dieron las fragmentaciones a dicho paradigma a inicios del siglo XX.

De la musicología sistemática

Para el análisis de la música propiamente, se utilizarán las herramientas de la musicología expuestas por el Dr. Dieter Lehnhoff.

El objeto de estudio de la musicología son las obras musicales y su ubicación en un contexto, trata de su descripción y reflexiona sobre ellas⁸. Esta ciencia se divide en tres ramas que son la *musicología sistemática*, la *etnomusicología* y la *musicología histórica*. (Lehnhoff: 2006, comunicación personal)

Para el desarrollo de esta investigación y para el análisis de las obras contempladas en el corpus, se utilizará la musicología sistemática. Ella es la encargada de estudiar todo lo relacionado con los parámetros de la música que “se establecen como leyes”: acústica física, acústica fisiológica, acústica psicológica, teoría musical (todos los teóricos) y estética. (Lehnhoff: id.)

Dentro de las tareas que se ha asignado a la musicología sistemática, está la de analizar de la obra: su escritura, construcción, técnica, géneros, recepción, estilo, influencias que muestra y la organología, que es la técnica de ejecución y los lugares en que ejecuta la música.

Fidel Rodríguez Legendre (2002, s.n.p.) señala, además, que un aspecto relevante en este tipo de estudios es el análisis del tipo de relaciones y los modos de apropiación de la partitura por parte del ejecutante “o en otras palabras, observar cómo la música, llevada a objeto impreso, puede ser receptáculo de formas de lectura y desciframiento que generen modificaciones en la ejecución musical.” Este aspecto es fundamental para la presente investigación, ya que el tipo de escritura empleado por los compositores estudiados, pretende involucrar de una manera importante al ejecutante en la creación de la obra.

LA NOTACIÓN MUSICAL TRADICIONAL Y EL PARADIGMA DE LA MÚSICA TONAL

Desarrollo de las grafías musicales

A inicios de la Era Cristiana, el desarrollo del canto en Europa, que se transmitía, al igual que en todas las demás civilizaciones, en forma oral, fue obligando poco a poco a buscar formas de conservar y recordar esos cantos. La instauración definitiva del rito católico, que contemplaba la utilización de solo ciertos cantos específicos, exigió la creación de un tipo de notación musical que pudiera ser leído en todas partes por igual. Se atribuye a Gregorio I^o (540-604, papa desde 590), la autoría y compilación de los cantos para el rito además de la reorganización de la *schola cantorum* de Roma (Robertson, 1972: 212; Grout, 1995: 64). De ahí el nombre de canto gregoriano al canto llano de los inicios de la Iglesia.

Una de las formas más antiguas de notación es la neumática. Fue un medio que utilizó la Iglesia para

8. Estos conceptos han sido tomados de Dieter Lehnhoff, apuntes inéditos del curso “Música del siglo XX en Centroamérica del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central, 2005

9. También llamado “Gregorio Magno”

indicar las diferentes alturas en que se debían entonar esos cantos. Ya en el siglo XI, luego de un lento desarrollo, Guido D'Arezzo estableció un sistema de cuatro líneas sobre las que se escribían las palabras, luego signos musicales. Con eso se indicaba la altura de las notas de los *modos eclesiásticos* (figura 1). (Grout, 1995: 92). Él también asignó el nombre a las notas musicales.

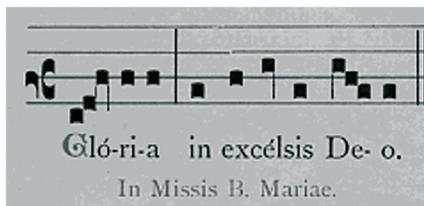


Figura 1. Tomado de un misal antiguo

Durante el siglo XVI se fueron desarrollando varios géneros de música instrumental gracias a la popularidad de la danza entre las clases poderosas. La mayoría era música para laúd, instrumentos de teclado o para conjuntos que antiguamente se improvisaban, pero ya en esta época se comenzaron a escribir en tablaturas¹⁰ que, incluso llegaron a ser publicadas (Grout, 1995: 291).

Con el constante desarrollo de la música instrumental y las formas profanas se fue perfeccionando la escritura en pentagrama para indicar las alturas y con signos musicales más específicos que indicaban el ritmo de cada nota. Este tipo de escritura, que distribuye los sonidos en el tiempo y fija exactamente su duración, es llamado por Jacques Chailly como escritura "ortocrónica"¹¹ (Locatelli: 1973, 9)

El perfeccionamiento de la imprenta musical ayudó a la popularización de este tipo de escritura en pentagrama para todos los instrumentos, sustituyendo los complejos tipos de escritura neumática y en tablatura. El uso de esta notación se generalizó por parte de los compositores a inicios del siglo XVIII, coincidiendo con la creación del fortepiano y la instauración del paradigma de la música tonal que, precisamente, los signos musicales de la escritura ortocrónica son los que utiliza el paradigma de la música tonal. Los sonidos, ritmos y demás elementos musicales que se salgan de lo que en él se establece, difícilmente podrán ser representados con la notación tradicional. Por eso, con los movimientos de ruptura a inicios del siglo XX se inició la búsqueda de un nuevo tipo de escritura.

La instauración del paradigma de la música tonal

A inicios del siglo XVIII, la armonía tonal, en el mismo desarrollo del contrapunto, había ido aplicando una serie extensa de reglas que fueron reunidas por el compositor francés Jean-Philippe Rameau (1683-1764) en sus tratados teóricos sobre la música. Con ello, Rameau instauró las bases de lo que para el presente trabajo hemos llamado el "paradigma de la música tonal".

Rameau, más que el sonido aislado o la línea melódica o los intervalos, consideraba que el elemento primordial de la música era el acorde. Basaba su teoría en algunos "principios naturales" derivados de la división de una cuerda en dos, tres, cuatro o cinco partes iguales que producían series de armónicos con la misma distribución del acorde mayor. Aunque tuvo problemas para justificar el acorde menor (Grout: 1995, 508).

Según Donald J. Grout, Rameau instituyó los tres acordes de tónica, dominante y subdominante como las columnas de la tonalidad y relacionó con ellos a otros acordes, con los que formuló la noción de la armonía funcional; formuló asimismo la concepción de que la modulación podría resultar del cambio de función de un acorde. (1995: 508)

La música tonal sigue varios principios fundamentales de los que se citarán algunos. En primer lugar, la música debe girar alrededor de un centro tonal el cual le dará nombre a la tonalidad: do mayor, re menor, etc. En segundo lugar, los acordes se construyen con intervalos de terceras formando tríadas a partir de una nota fundamental, que le da el nombre al acorde, sobre la que se añaden dos notas. En tercer lugar, sobre cada uno de los grados de la escala o de la tonalidad, se puede construir un acorde de tríada. Sin embargo, cada acorde de la tonalidad tiene un nivel de importancia específico, siendo los más importantes el acorde de tónica (sobre el primer grado), el acorde de dominante (sobre el quinto grado) y el acorde de subdominante (sobre el cuarto grado). Cada uno de ellos tiene una función en la progresión armónica y puede ser sustituido por alguno de los acordes restantes.

10. También hallado como tabulaturas.

11. De orto = regla y chronos = tiempo.

Las progresiones de acordes se pueden ir confeccionando de manera que, retardando algunas notas o anticipando otras, se produzcan disonancias que son manejadas por el compositor para dar interés a la obra. Otro principio de la música tonal es que todas esas disonancias deben resolverse para arribar a la tónica final (acorde sobre la nota principal). Sin embargo, como explica Small, “el desarrollo del arte de la armonía... se puede ver, desde cierto punto de vista, como una demora cada vez más prolongada de la cadencia perfecta final”.

Con el paso del tiempo, los compositores fueron buscando cómo ir burlando esa resolución. Pero no es sino hasta mediados del siglo XIX con las obras de Franz Liszt y Richard Wagner, que comienza el proceso de transformación del paradigma de la música tonal.

El paradigma instaurado por Rameau, como conjunto de reglas, fue una “formación discursiva”¹² que reguló todos los estilos y técnicas de composición desde los inicios del siglo XVIII hasta los inicios del siglo XX y sigue vigente hasta hoy en muchos tipos de música, como la música comercial y alguna música de concierto de compositores conservadores. Como se explicó anteriormente, toda la música compuesta dentro del paradigma de la música tonal es escrita siguiendo la notación ortocrónica.

De la música para piano

Paralelo a la instauración del paradigma de la música tonal fue creado el piano por el italiano Bartolomeo Cristofori. El piano aportó grandes innovaciones a los instrumentos de teclado, las que fueron aprovechadas por los compositores, quienes comenzaron a ver en el instrumento significativas posibilidades para resolver sus necesidades de expresión.

El desarrollo máximo de la música para piano se logró durante el siglo XIX. Ya desde el siglo XVIII Mozart, Haydn y Clementi habían compuesto obras muy importantes para el piano. Pero a partir de Beethoven, que vivió la época de transición entre los dos siglos, la música para el instrumento tomó un nivel realmente brillante. Luego de Beethoven casi todos los compositores importantes del siglo XIX en Europa y América escribieron música para piano. Y toda esa música se enmarca dentro del paradigma de la música tonal al igual que la obra de la gran mayoría de los compositores centroamericanos y latinoamericanos de

la primera mitad del siglo XX.

A finales del siglo XX algunos compositores comenzaron a utilizar algunas partes del piano, aparte del teclado, para hacer su música. De esta manera se comenzó a tocar las cuerdas con las manos o con diversos utensilios para producir diferentes tipos de sonoridad. Se golpean las tapas o los pedales y esto también produce sonoridades especiales. Este novedoso recurso se volvió muy popular y se extendió rápidamente. Otros comenzaron a introducir objetos entre las cuerdas del instrumento como tuercas, tornillos, borradores y rosarios, entre otros, para enriquecer los timbres y dar a su música una sonoridad más nasal. A esta se le denomina “música para piano preparado”.

Acerca del desarrollo de algunas innovaciones en la música occidental desde los inicios del siglo XX

Como se explicó en la sección anterior, el paradigma de la música tonal, que se estableció a principios del siglo XVIII, creó las bases para el manejo de una armonía basada en acordes dentro de ese *sistema tonal*. Este vino a sustituir al *sistema modal* que era más lineal (horizontal) que acórdico (vertical). Pronto el sistema tonal fue generando, además, sus propias formas (o estructuras), su manera de entender el ritmo y los conjuntos musicales que los utilizan.

A inicios del siglo XX se llega a un punto de disolución del paradigma de la música tonal ya que, según René Leibowitz en su *Evolución de la armonía de Bach a Schönberg*, “la historia de la armonía no es otra que la de la transgresión constante (o, si se prefiere, el ensanchamiento) de sus reglas”. (Marco, 1989:15) Esta ruptura coincide con movimientos de ruptura en todas las demás artes y en la ciencia.

Durante el siglo XIX se había desarrollado el movimiento Romántico en la música occidental que fue la culminación de un proceso que venía desarrollándose desde varios siglos atrás. Pero ya en las postrimerías de ese siglo, a partir de la obra monumental de Franz Liszt y Richard Wagner, inician algunas manifestaciones de ruptura con esa tradición pues ellos comienzan a utilizar una especie de recursos evasivos, como el cromatismo exacerbado, para ir rompiendo con el sistema tonal.

12. Término tomado de las teorías de M. Foucault.

Pero es el compositor francés Claude Debussy (1862-1918) quien da el primer salto importante en la dirección de la ruptura. Debussy comenzó a mezclar técnicas de composición antiguas con algunos elementos de la música oriental creando sonoridades singulares con las que sentó las bases de la ruptura. Con estos y algunos otros recursos inició el movimiento impresionista en la música. Pierre Boulez en su nota introductoria para la funda del disco CBS 72533 en el que grabó *Jeux, La Mer* y *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy dijo: “la música moderna se despierta con la flauta del Fauno”. (Small, 1989: 111)

En los inicios del siglo XX hubo otros movimientos importantes de ruptura en varias direcciones. Uno de los más importantes es el nuevo movimiento nacionalista encabezado por el ruso Igor Stravinsky (1882-1971) quien imprimió un nuevo ímpetu a la música incluyendo en ella, ante todo, los ritmos tradicionales de su país. Son famosos sus ballets *Petrushka*, *El pájaro de fuego* y *La consagración de la Primavera*. Esta última obra, provocó un escándalo el día de su estreno en París por lo revolucionario de su lenguaje.

Derivado del proceso de dilución de la armonía tonal iniciado por Liszt y Wagner, y siguiendo con la ruptura, otro de los aportes importantes de inicios del siglo XX, fue la casi “demolición” del sistema tonal. El compositor austriaco Arnold Schönberg (1874-1951), que comenzó siendo un compositor tonal, poco a poco fue desarrollando un nuevo sistema en el que se sustituía la música basada en un centro tonal, por otra en la que jugaran por igual todos los sonidos de la escala occidental: la música atonal. El punto culminante de este proceso fue cuando Schönberg estableció un tipo de estructura con base en series de sonidos que incluían las doce notas de la escala cromática, de ahí el nombre de *Dodecafonismo*. Este modelo, como parte del movimiento expresionista y llamado por Tomás Marco como la “*liberación armónica*” (1989: 16), sustituyó pronto al recién desalojado sistema tonal e implantó unas sólidas y estrictas bases para la composición (como un nuevo paradigma). A Schönberg se unieron sus discípulos Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), también austriacos, en la utilización y divulgación de esta novedosa técnica. A esta agrupación se le conoce como la *Nueva Escuela de Viena*.

Con respecto al tema de la música dodecafónica, Ottó Károlyi en su libro *Introducción a la música del siglo XX* dice que: “El verdadero lenguaje del expresionismo, el más natural podríamos decir, es el atonalismo musical, y en su máxima expresión el atonalismo serial” (Károlyi, 2001: 319) Y la música

de Schönberg abre el camino que permitió a los compositores utilizar el estilo expresionista en su música. Es importante señalar que el concepto de *serie* propuesto por el dodecafonismo, se ha generalizado y es todavía utilizado por compositores que no son precisamente dodecafonistas. Como derivación, resultaron la música serialista y la música basada en la teoría de conjuntos.

Los movimientos de ruptura más radicales

Todos los movimientos musicales mencionados, a pesar de que tienen un grado de ruptura importante con la tradición impuesta por el paradigma de la música tonal, guardan aún un elemento que, para efectos del presente trabajo, es sumamente importante: todos conservan la notación musical tradicional o notación ortocrónica.

A continuación se presentan algunos otros movimientos que, además de romper con la tradición tonal de la música, comienzan a incluir nuevos elementos en la notación.

Uno de los movimientos más radicales de ruptura fue iniciado por el mexicano Julián Carrillo (1875-1965). Él crea un sistema nuevo de afinación que rompe con el que existió en la música occidental hasta ese momento. Anteriormente, las doce notas estaban separadas a distancias de medio tono entre una y otra. A partir del trabajo de Carrillo, las notas se comenzaron a separar en cuartos, octavos y hasta en dieciseisavos de tono iniciando la música *microtonal* en occidente con instrumentos occidentales. Cabe señalar que este tipo de afinación se utiliza desde hace muchos siglos en la música oriental. Para este tipo de afinación fue requerido un sistema de notación que lograra satisfacer las nuevas necesidades. Como muestra, se presentan en la figura 2 algunas nuevas grafías aparecidas en el libro *La notación de la música contemporánea*:



Figura 2 (Locatelli, 1970: 17)

Otro movimiento que innova radicalmente la música occidental fue el *Movimiento Futurista*. Este, aunque era un movimiento ante todo literario y plástico, tuvo exponentes extraordinarios en campo de la composición musical. Fue iniciado en Italia y uno de sus máximos exponentes fue Luigi Russolo (1885-1947). Los aportes de este movimiento al campo musical fueron

básicamente el descubrimiento y emancipación del ruido y su utilización en obras musicales. Esto da el banderazo de salida de los movimientos más revolucionarios de la música del siglo XX. Los futuristas crearon máquinas que producían ruidos y que utilizaron como instrumentos musicales. Esto fue la base para que, en el momento en que se perfeccionaron los sistemas de grabación, iniciaran los movimientos de la *música concreta*, *música electrónica* y *música electroacústica* desarrollados en el transcurso del siglo.

A partir de la segunda mitad del siglo XX se desarrollan en la música occidental dos tendencias importantes: la música electroacústica y el serialismo integral o panserialismo.

De la música electroacústica

Con el constante perfeccionamiento de los medios electrónicos de producción y manipulación del sonido se han ido desarrollando los movimientos de música electrónica y electroacústica en todo el mundo. En cada región del planeta, en algunas regiones más temprano que en otras, los compositores se han ido adhiriendo, o por lo menos experimentando, el incluir recursos electroacústicos en su música. Con el tiempo, se han ido desarrollando muchos otros instrumentos y técnicas de producción, grabación y edición del sonido electrónico y electroacústico que han sido utilizados por compositores de renombre mundial como Darius Milhaud, Arthur Honegger, Olivier Messiaen, Edgar Varése, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Kristoph Penderecki, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. La música electrónica se catapultó gracias a la aparición del sintetizador alrededor de 1955 en Estados Unidos.

Se cita al movimiento de *música concreta* como el primer movimiento estético que utilizó los aportes de la electrónica a la música y su momento de inicio fue el *Concierto de ruidos* ofrecido por el ingeniero, músico y compositor francés Pierre Schaeffer en la Radio Francesa, quien trabajó al lado de Pierre Henry, el otro iniciador de este movimiento. El mismo Schaeffer aclara: «decidí buscar mis elementos musicales en un ámbito contrario al de la música, en los ruidos». (Károlyi, 2001: 248) Esta declaración lo aproxima a los ideales del *Movimiento Futurista* descritos anteriormente.

Desarrollo de los nuevos tipos de notación musical durante la segunda mitad del siglo XX

Según Tomás Marco, para los jóvenes compositores de la posguerra “la adopción del serialismo, especialmente del weberiano, constituyó una postura

masiva que acabó por convertirse en un dogma” (1989: 189). Estos jóvenes compositores desarrollaron un nuevo tipo de serialismo exacerbado que ha sido llamado “serialismo integral”, “multiserialismo” o “panserialismo”. Esta técnica de composición pretende hacer música creando series ya no solo de alturas de los sonidos, sino de la duración, de timbres, densidades e intensidades, lo que provoca muchas veces, obras sin sentido y prácticamente imposibles de ejecutar. (Marco, 1989: 192; Saborío, 1999: s.n.p.; Locatelli, 1973: 12)

En este importante grupo podemos citar a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono y Milton Babbitt. Son también importantes los nombres de Bruno Maderna, Pousseur y Luciano Berio.

Todos ellos - y muchos compositores más- tuvieron una relación directa con el Instituto Internacional de Música de Darmstadt, Alemania, que fue fundado en 1947 por Wolfgang Steineke. El Instituto organizó durante varios años, unos Cursos de Verano que son de la mayor importancia para la música de toda la segunda mitad del siglo. A ellos asistían compositores europeos y norteamericanos, tanto como profesores como estudiantes. Pronto, muchos de estos compositores obtuvieron puestos de enseñanza con lo que irradiaron los preceptos de la Escuela de Darmstadt por las más importantes ciudades. Ante todo, el serialismo integral. (Marco, 1989, 191)

Ellos mismos y algunos otros compositores han comenzado a incluir en sus obras un elemento realmente nuevo como es la *aleatoriedad*. Este es otro elemento novedoso de la música del siglo XX que crea una música en la que se confía la resolución de cierto grado de indeterminación al intérprete en el momento de la ejecución. “El compositor llamaba de esta manera al intérprete a una colaboración más estrecha en el proceso creativo de la composición.” (Marco, 1989: 220) Uno de los pioneros en este campo ha sido el compositor norteamericano John Cage (1912-1992).

La música aleatoria es el resultado del desarrollo cada vez mayor del serialismo integral. Stockhausen en su obra *Klavierstück XI* (1957), una obra móvil compuesta por 19 fragmentos de música serial que el intérprete ejecuta a partir de cualquiera y en cualquier orden, con la posibilidad de omitir o repetir alguno. Ese fue el primer experimento de aleatoriedad. Otra obra en la que establece definitivamente la aleatoriedad como parte estructural es *Zyklus* (1959), para un percusionista. En ella, además de desarrollar algunas posibilidades móviles, Stockhausen incluye

una nueva simbología con la que resolvía algunas necesidades nuevas para ese momento. (Marco, 1989: 221; Locatelli, 1973: 24) Según Tomás Marco, “a partir de ahí Stockhausen desarrollará un interés por la caracterización del instante sonoro en sí, desligado de su antecedente y su consecuente, haciendo de cada instante musical un total presente.” (1989: 222)

Luego de esto, muchos compositores serialistas comenzaron a utilizar diversos tipos de grafías. Pero los mayores aportes a la escritura musical gráfica los realizan los compositores polacos a partir de la obra revolucionaria de Krzysztof Penderecki (1933). Sobre todo, a partir del *Treno por las víctimas de Hiroshima* (1959-61). En esta obra Penderecki utiliza una cantidad enorme de nuevas grafías que combina con la notación tradicional para indicar los cambios de altura, que incluye hasta microtonos y con innovaciones en el manejo del ritmo y la orquestación. (Locatelli, 1973: 18; Marcos, 1989: 227). Este tipo de escritura en la que se mezclan la notación tradicional u ortocrónica con la gráfica se llama “grafía mixta” o “híbrida” (Locatelli, 1973: 18) y es la que utilizan los compositores en las obras analizadas en el próximo capítulo.

Una innovación importante aportada por el compositor italiano Sylvano Bussotti es la inclusión del dibujo como parte de la partitura o como tal (Locatelli, 197: 22).

A partir de ellos, muchos compositores en todo el mundo han utilizado y perfeccionado sus propios sistemas gráficos para lograr la mayor cercanía con sus necesidades expresivas: Luigi Nono, Carmelo Bernaola; John Cage; Witold Lutoslawski (1913); Sylvano Bussotti (1931); Mauricio Kagel; Cornelius Cardew (1936); Juan Hidalgo (1927); Murray Schafer (1933), Earl Brown, etc. Se aportan dos importantes ejemplos:

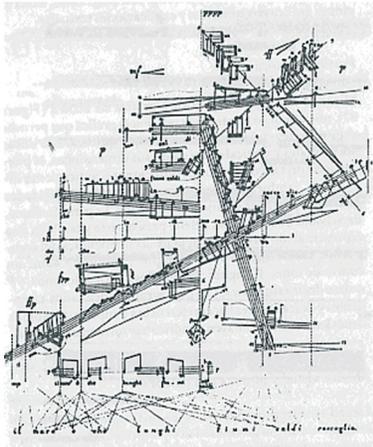


Figura 3. Sylvano Bussotti, Siciliano (Károlyi: 2000, 136)

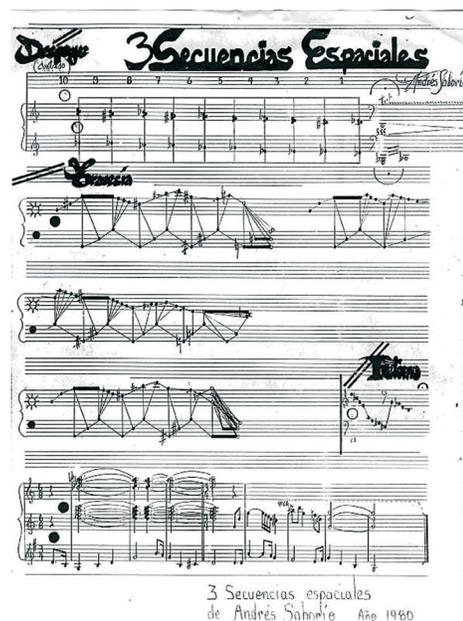


Figura 4. Andrés Saborío, Tres secuencias espaciales (Saborío: 1980, manuscrito inédito)

Existen, sin embargo, algunos antecedentes en la búsqueda de signos para las nuevas sonoridades que se estaban descubriendo ya desde inicios del siglo XX. Algunos de ellos fueron los que intentaron representar los llamados “clusters”¹³. Ya Henry Cowell, compositor norteamericano, utilizaba los clusters y los representaba de la siguiente manera



Figura 5. Cowell: *The Hero Sun* (Károlyi: 2000, 110)

Como se ha dicho, cada compositor crea el tipo de grafías que requiere para expresarse con su música, por lo que se convierte en una tarea imposible incluir en un trabajo como este todo lo que se ha realizado en este campo. A continuación y como cierre de este capítulo, se presentan algunas de las grafías o sistemas que utilizaron algunos compositores renombrados.

13. Léase en la siguiente página

UTILIZACIÓN DE NOTACIÓN GRÁFICA EN LAS SONATAS ABSTRACCIÓN Y SONATA QUASI UN CLARO DE LUNA

Algunos aspectos formales de las sonatas

El término sonata y sobre todo, la estructura sonata es la forma musical por antonomasia en el paradigma de la música tonal. El vocablo sonata viene del italiano y fue utilizado a partir el siglo XVII, en contraposición a cantata. Era música hecha para instrumentos. En el siglo XVIII, coincidiendo con la instauración del paradigma de la música tonal, la sonata tomó una estructura tripartita (A-B-A) que fue seguida por la mayoría de los compositores europeos. Esa forma fue impuesta por el paradigma y sirvió de base para la composición de los primeros movimientos de sonatas para instrumento solo y para dúos, tríos, cuartetos de cuerdas, sinfonías y conciertos.

Sonata Abstracción (1984) de Igor de Gandarias¹⁴

Es una obra dodecafónica en un movimiento que sigue la forma sonata tradicional como lo explica el mismo compositor (de Gandarias: comunicación personal, 2004). Es decir, tiene una forma tripartita con

una exposición, compuesta por dos temas contrastantes, un desarrollo y una recapitulación en la que reaparecen los dos temas. Con esta obra Igor de Gandarias ganó en 1984, el Certamen Centroamericano 15 de setiembre, en la rama de composición, que organiza el Gobierno de Guatemala.

En la exposición presenta los tradicionales temas a y b divididos por un tema de transición o puente. Luego de un corto desarrollo, finaliza con la reexposición en donde el tema b está transpuesto. El primer tema a abarca el primer sistema y 3/4 del segundo. A continuación presenta el puente que inicia en el *Piu mosso* y que nos lleva hacia el tema b que comienza en el *Moderadamente*. La última parte de esta sección inicia en el *Agitato*.

Está basada en la escala cromática que el compositor divide en grupos de 3 notas y que ordena en relaciones de 1-2-3, 1-3-2, 2-1-3, 2-3-1, 3-1-2, 3-2-1 cada grupo. Casi todo el tiempo utiliza la escala original (O_0), que inicia en fa #. Esporádicamente utiliza derivadas como R_0 y R_4 ¹⁵.

A continuación se muestra el esquema de la distribución de las series en la Sonata:

Exposición				Desarrollo	Reexposición			
I tema	Puente	II tema	Coda		I tema	Puente ¹	II tema	Coda
O_0	R_0	R_3	R_{11}	En acordes	O_0	R_5	R_{11}	R_4

Figura 6. (Carmona: 2006)

13. Cluster: palabra inglesa que significa racimo. En la nomenclatura musical moderna se emplea para designar grupos de notas próximas, desde el punto de vista de frecuencia en instrumentos de tecla, que suenan simultáneamente sin determinada función armónica y que interesan por la sonoridad resultante de su emisión. Como en nuestro sistema de escritura musical para piano, tales sonidos se presentan arracimados, es probable que tal representación gráfica determinara la adopción del vocablo (Valls, 1985: 27) Al cluster se le ha denominado también “bloque sonoro”, “compactos de sonido”, “acordes masivos” o “bandas de sonido”. (Locatelli, 197: 34)
14. Igor de Gandarias. Destacado compositor, investigador y docente universitario guatemalteco. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Es Máster y Doctor en música latinoamericana, composición y música electroacústica de la Universidad de Maryland y en el Conservatorio Peabody en los Estados Unidos.
En la actualidad es investigador de la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos, avalado por el Centro de Estudios Folklóricos e imparte los cursos de Teoría musical en el Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades.
Su trabajo creativo y sus temas de investigación muestran un interés especial por proyectar musicalmente las esencias culturales de raíz indígena y mestiza de la sociedad guatemalteca. Bajo esta orientación ha creado una serie de instrumentos derivados de instrumentos musicales de la tradición oral. Ha publicado varios libros, ensayos y discos de música acústica y electroacústica. Su música ha sido ejecutada en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Ha sido ganador de importantes premios internacionales.
15. R = retrógrado. Presentación de las notas del tema en sentido contrario al original
16. En el análisis provisto por el compositor especifica que el final del I tema (a) está modificado. A criterio del autor, esa modificación podría tomarse como un nuevo tema de transición o puente, hacia el tema b.

No utiliza la serie tal y como lo indican las reglas de la dodecafonía, repite notas y no le da un tratamiento contrapuntístico. Más bien la usa libremente en grupos de tres como se había dicho. Por esto es que no se podría decir que sea una obra dodecafónica clásica u ortodoxa sino que se puede ubicar en el postdodecafonismo. Esto último además, no solo por la época en que fue escrita la obra, sino porque utiliza otros recursos de escritura y ejecución como la ausencia de una métrica definida o las grafías modernas.

El número tres tiene gran importancia en toda la pieza. Por toda la obra se encuentran motivos melódicos y rítmicos de tres notas. Repite por toda la pieza, grupos de la misma nota tocada 3 veces seguidas. También hay muchos acordes de tres notas.

En la Exposición, el tema *a* tiene cinco momentos diferentes marcados por silencios o calderones. Cada uno de estos momentos o temas tiene un carácter diferente. El tema *b* también tiene cinco partes diferentes. El *Agitato* lo expone Gandarias con el tema de conclusión constituido como una codetta.

El desarrollo (*Tempo I*) lo inicia con un material

derivado del tema de transición. Un segundo momento es derivado del tema *b* (*Moderadamente*). Es un motivo de tres notas que hacen saltos de séptima. El siguiente *Agitato* también proviene del segundo momento del tema *b* (trémolos). El *Maestoso* final es tomado del tema *b*.

La reexposición es igual, comienza *a* en la misma serie y con los mismos temas. Cambia en el 4º momento e introduce un nuevo tema de transición. El tema *b* varía poco excepto que está transpuesto a R_{11} .

Sonata quasi un claro de luna, Op. 111 de Mario Alfagüell¹⁷

Esta obra consta de dos movimientos. El primero se titula “Episodios”, el segundo “44 quasi variaciones”. Dada la extensión de la Sonata y tomando en cuenta que el tipo de grafías utilizadas por el compositor están incluidas en los dos movimientos de la obra, en el presente trabajo se analizará únicamente el primer movimiento.

Como su nombre lo dice, el movimiento está formado por varios episodios musicales. La estructura está organizada de la siguiente manera¹⁸:

A	Puente 1	B	Puente 2	C	Puente 3	D	Coda
(a-b-a ¹)	(c-puente)	(d-e-a ²)		(f-g)		(desarrollo de e-reminiscencias de temas anteriores y de Beethoven)	(basada en b)
Páginas 1 a 4	Final p. 4 a 5	P. 5 a 7	P. 8	Final p. 8 a 10.	Final p. 10 a 11.	P. 11 a 16	P. 16 a 19.

Figura 7. Carmona, 2006

Las letras en mayúscula representan las secciones, los episodios; las flechas los pasajes de transición o puentes y las letras en minúscula representan los diferentes temas musicales. Cuando aparecen los temas modificados, se indica con un pequeño número a la derecha de la letra.

La sección A tiene tres partes. El tema a está construido con una serie de acordes menores en la mano izquierda que alternan con un ostinato de octavas quebradas sobre do en la mano derecha. Este tema a tiene *delicado* como indicación de carácter, es un tema tranquilo que avanza lentamente en p. En el tema b hace un juego de octavas

17. Mario Alfagüell nombre artístico de Mario Víctor de Jesús Alfaro Güell compositor costarricense nacido en 1948. Estudió piano y composición en la Universidad de Costa Rica. Tiene un posgrado del Instituto de Música de la Nueva Escuela Superior de Freiburg, Alemania, donde estudió con K. Huber y B. Ferneyhough.

Ha obtenido varios premios a nivel nacional e internacional y ha recibido muy elogiosas críticas en importantes medios en Alemania y España. Cuenta con una amplia trayectoria internacional como compositor y profesor invitado.

Es catedrático de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, miembro fundador del Consejo (Comité) de la Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO y del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical).

Su catálogo de producción, comenzado en 1969, alcanza el Opus 176. Ha compuesto numerosas obras para voz, piano, de cámara y para orquesta de diversos géneros; entre ellos el concierto, la sinfonía, la ópera y el oratorio.

18. Generalmente la división de las secciones se indica por compás, pero al no estar dividida la obra en compases, se indica por el número de página.

quebradas en movimiento contrario en ambas manos que avanzan cromáticamente sin un final determinado. A continuación presenta el tema a pero trocadas las partes, es decir, la derecha toca la serie de acordes menores alternando con las octavas quebradas de la izquierda.

El tema es interrumpido abruptamente por el tema c formado por un trémolo de ambas manos sobre sol₃ con la indicación *strepitoso*. El trémolo se va ampliando cromáticamente. Sigue a este tema un puente de carácter meditativo que conduce al tema d. Este tema está construido con dos materiales contrastantes: una serie de arpeggios de armonía en cuartas con sus acordes repetidos en p que alterna con otra serie de acordes en f.

El tema e es una escala construida de la siguiente manera: tono-semitono-semitono-tono y medio-semitono-semitono-tono. Esa escala la repite rápidamente de abajo hacia arriba y viceversa desplazándose hacia la parte alta del teclado. Al final se estabiliza en la parte central del teclado y comienza a alternar con ella una especie de melodía alternativa entre el bajo y el agudo. Aquí el autor deja ver el humor que lo caracteriza ya que en lugar de la indicación *legato sempre* tradicional en la música él indica *elgato sempre*.

A continuación presenta una variación del tema a (a²) siempre con carácter tranquilo. La indicación es *lejano*. Inmediatamente después viene un segundo puente, construido con series de terceras melódicas que alternan las dos manos, que nos lleva a la sección siguiente.

El tema f es un juego de notas que se tocan sin ningún orden y que se desplaza por todo el teclado. En la segunda parte de la sección, alterna ese juego de notas en p con una serie melódica de octavas simultáneas en ambas manos en ff. La sección termina con el tema de octavas violentas acercándose cromáticamente.

El tercer puente son octavas que alternan en ambas manos en los extremos del teclado que avanzan cromáticamente y termina con un *cresc. molto*. Este puente nos conduce a la sección siguiente que comienza con el tema e modificado (e¹). A continuación presenta una variación del tema a (a³) en la que alterna los acordes con juegos de segundas menores tocadas a manera de arpeggio. Las segundas poco a poco se convierten en terceras que ascienden y que utiliza para hacer un pasaje en series de cuatro notas descendentes que evocan el Tercer Concierto para piano y orquesta de Beethoven.

Vuelve a exponer el tema d con sus arpeggios en cuartas y carácter tranquilo. Una breve transición nos lleva a la última sección construida con el material del tema b.

El título *Sonata quasi un claro de luna* recuerda otras obras muy reconocidas de Beethoven y de Debussy. Del primero, la *Sonata quasi una fantasía* Op. 27, N° 2, llamada “Del claro de luna”. Del segundo el “Claro de Luna” perteneciente a la *Suite Bergamasque*. Ambas obras son para piano y pertenecen al repertorio universal.

Es notoria la habilidad del compositor para evocar diferentes caracteres. A ello contribuyen los grandes contrastes dinámicos, la construcción de los temas y la utilización del recurso de repetición de motivos musicales cortos, desarrollado ampliamente en la música minimalista. Además, el compositor se ha preocupado por indicar claramente el carácter de cada sección utilizando indicadores en español e italiano como *delicado*, *strepitoso*, *lejano*, *tranquilo ma poco a poco in angustia creciente* y *¡trágico!* Pero, a pesar de que da muchas indicaciones, como se verá en la siguiente sección, el compositor da una gran libertad al intérprete para que improvise con los elementos que él ha incluido en la obra.

Algo más de las nuevas grafías

Ottó Károlyi (2000: 105) sugiere una clasificación para ubicar la música del siglo XX que se aleja del paradigma de la música tonal¹⁹. Él propone tres categorías:

- Nuevos sonidos con notación tradicional
- Notación nueva mezclada con la tradicional
- Abandono de la notación tradicional

En la primera se ubicarían todas las técnicas y estilos de composición que utilizan la escala temperada y la escritura ortocrónica, pero no cumplen con el paradigma de la música tonal. Son todos los estilos atonales. Incluye también al cluster, las complejas combinaciones rítmicas como los cambios constantes de métrica, ritmos irregulares, polirritmia, etc.

El segundo puede contemplar obras que utilicen signos de la notación tradicional pero modificados²⁰. Especialmente la música que utiliza los microtonos. En estas se incluyen aquellas que exhortan al intérprete a

19. Ana María Locatelli (1973, 15-16) sugiere otra clasificación, muy similar, pero la clasificación sugerida por Károlyi ordena mejor los fenómenos.

20. Esta categoría es llamada por Locatelli como grafía mixta o híbrida

participar de la creación de la obra como en las obras que se analizan en este trabajo.

En esta categoría también se pueden incluir las obras serialistas que en el lugar de los silencios, simplemente omiten cualquier tipo de escritura (figura 13)

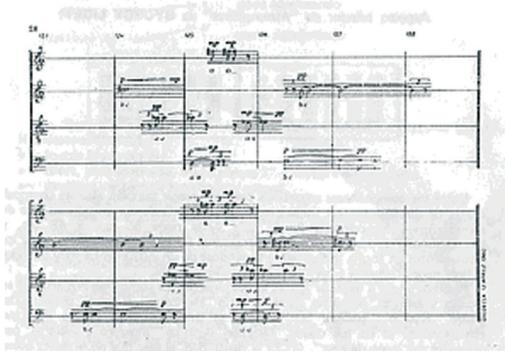


Figura 8. Luigi Nono: Sarà dolce tacere. 1960.
(Locatelli: 1973 21)

En la tercera se incluyen las obras con partituras gráficas o con dibujos como las de Bussotti y Murray Schafer mostradas también en el capítulo anterior.

De su utilización en las sonatas analizadas

Ambas sonatas fueron escritas en una grafía mixta, por lo que se salen de la escritura ortocrónica pura.

En la Sonata Abstracción, en realidad la notación se aproxima bastante a la ortocrónica ya que, al igual que en esta, indica claramente la relación temporal de las notas. Utiliza las figuras rítmicas tradicionales: blancas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas y grupos irregulares (sobre todo sietillos) siempre con corchetes o dobles corchetes. Además, utiliza los silencios de la escritura tradicional. Lo que no indica es la métrica ni hay división en compases. Utiliza una doble línea para indicar los finales de sección y el final de la pieza. Todos estos elementos se muestran a continuación, en la figura 14.

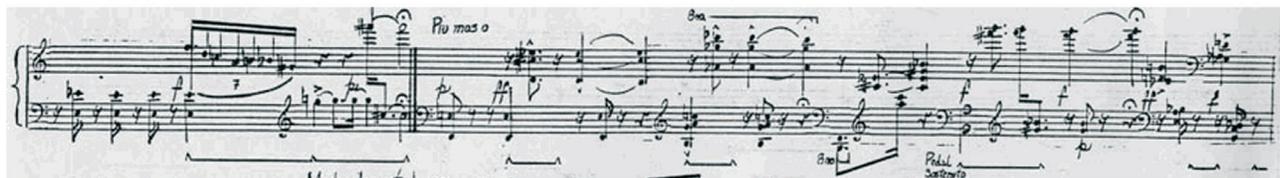


Figura 9.
(De Gandarias: 1984, 1)

Esporádicamente utiliza notas sin plica seguidas de una línea larga o una ligadura sin final para indicar su duración, como se puede observar en la figura 15 que muestra el final de la pieza.



Figura 10.
(De Gandarias: 1984, 4).

También escribe plicas sin la cabeza de la nota, indicando que es un acorde que se repite. Con esto sólo indica el ritmo. Esto se muestra en la figura 16.



Figura 11.

(De Gandarias: 1984, 2)

En los últimos dos ejemplos se puede observar uno de los recursos gráficos novedosos: una figura rítmica que inicia con un triple corchete que se va uniendo hasta formar uno solo. Esta es una indicación de ritardando. El mismo signo al revés indica acelerando. El origen de este signo es atribuido por Locatelli al compositor argentino Luis Arias. (1973: 28) Más adelante utiliza un tresillo de corcheas que es atravesado por una línea inclinada. Esa es otra indicación de acelerando.

Con respecto a los demás aspectos de escritura, la obra es completamente convencional: indica claramente el carácter de cada sección con la terminología italiana que se utiliza en la música occidental desde hace varios siglos (*allegro*, *diminuendo*, *piu mosso*, *meno mosso*, *agitato*, *rall.*, *acc.*, etc.) sin embargo, sí utiliza algunos términos en español: *bajando la densidad poco a poco*, *expresivo*, *dejar vibrar*, *enérgico*, etc.). Pero predominan las indicaciones en italiano. Igualmente, otras indicaciones como las de pedal, reguladores, calderones, acentos, trinos, acciacature, etc., son de la notación convencional.

Este tipo de escritura es bastante claro para un ejecutante que no tenga formación o experiencia en la interpretación de música no tonal o con las grafías del siglo XX, pues el tipo de lectura es el mismo que la lectura ortocrónica. Solamente es necesario un poco de creatividad a la hora de interpretar las grafías. En lo que sí requiere más tiempo a un intérprete con poca experiencia en música del siglo XX, es familiarizarse con las sonoridades de una pieza dodecafónica.

La obra tiene cambios contrastantes de carácter que permiten mantener la atención y el interés del público. Sin embargo, para una persona que no esté familiarizada con este tipo de lenguajes, esta música podría resultar árida y sin mucho sentido. Dependerá de la destreza del intérprete el aproximar de la mejor manera este tipo de música al público.

En la *Sonata quasi un claro de luna*, desde el inicio el compositor se aleja de la escritura ortocrónica. En la mayoría de la pieza, Alfagüell escribe acordes menores y octavas rotas, pero solamente la cabeza de la nota sin plica.

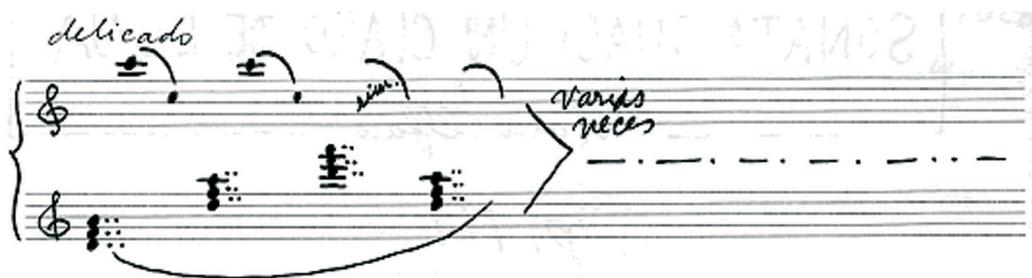


Figura 12

(Alfagüell: 2000, 1)

En la figura 19 se pueden observar en detalle algunas grafías utilizadas frecuentemente por el compositor. Para indicar la relación temporal de notas largas y notas cortas, el autor utiliza puntillos a la derecha de la nota. Mientras más puntillos escriba, más larga es

la nota. Otra forma de indicar que desea notas largas, al igual que de Gandarias, es escribir una nota sin plica seguida de una línea larga, puede ser incluso del tamaño de todo el pentagrama. Pocas veces escribe notas con plicas.

Figura 13
(Alfagüell 2000, 5)

En el puente 1, también como Gandarias, escribe un trémolo con plicas sin cabeza y doble corchete. En la segunda parte de esa misma sección (figura 18), escribe una serie de acordes en cuartas con ritmo de corchea con doble puntillo y fusa. Y en la

frase siguiente escribe negras con puntillo, blancas y silencios de negra. En el tema d también utiliza el ritmo de fusa y corchea con doble puntillo. Esta misma figura y su inversión aparecen en el tema g, que es la parte más dramática de la obra (figura 19).

Figura 14
(Alfagüell: 2000, 9)

En muchas ocasiones durante la obra, Alfgüell recurre a la repetición, al ostinato de patrones, una especie de minimalismo²¹ (como en el inicio, fig. 17) con lo que crea un ambiente especial, pero con un contenido mucho más profundo que en la música minimalista. Deja al arbitrio del solista la cantidad de repeticiones por realizar. Esto lo hace escribiendo una sola vez el esquema seguido de una llave y una serie de puntos y rayas con la indicación *varias veces*, o *muchas veces*, o *etc.* En una ocasión escribe *como 11 veces*, y en otra escribe *como 8 veces*.(figura 20)

Con respecto a las indicaciones de carácter o de sonoridad, utiliza también la terminología tradicional

italiana mezclada con términos en español. En algunas ocasiones es ambigua pues deja al intérprete la posibilidad de interpretar un mismo pasaje *súb. f ¿dim?* o *súb. p ¿cresc?* En muchas otras ocasiones vuelve a dar indicaciones ambiguas *¿un poco cresc?*, *¿un poco dim.?*, etc.

Un tipo de grafía muy singular de este compositor son las “ligaduras caprichosas”, como él mismo las denomina. Generalmente, las ligaduras de fraseo se escriben sobre o debajo de la frase. Alfgüell las hace curvas y entreveradas con las notas. Especialmente si la frase se mueve de una mano a otra como se muestra en la figura 20.

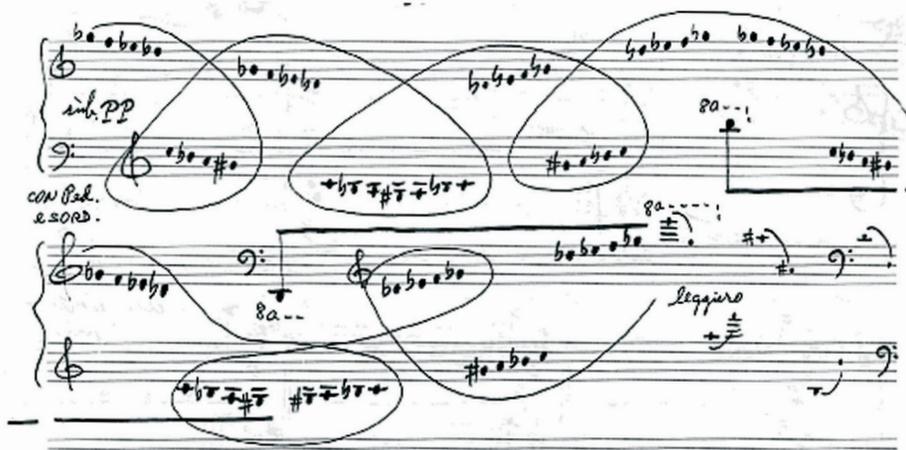


Figura 15
(Alfgüell: 2000, 11)

Finalmente, otro tipo de grafía singular utilizado por Alfgüell es un tipo de “trémolo desordenado” señalado con la escritura de varias cabezas de notas

encerradas en un círculo seguidas por una línea sinuosa que indica que las notas deben ejecutarse rápidamente sin ningún orden (figura 21).

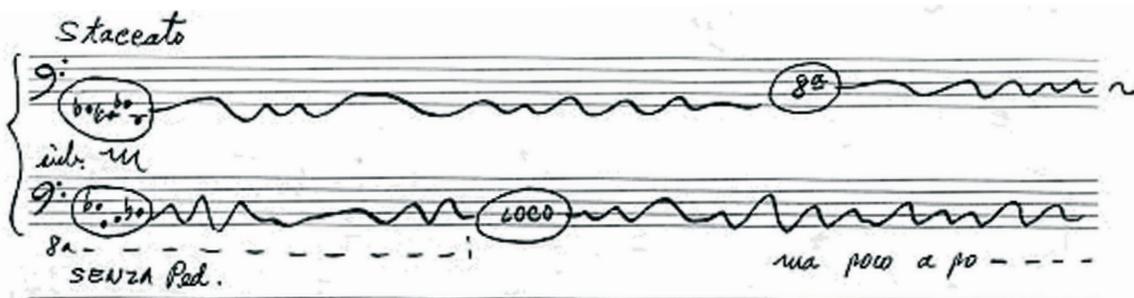


Figura 16
(Alfgüell: 2000, 8)

21. Movimiento musical que surge como rechazo a la aridez y seriedad del serialismo. Usan la repetición extensa de patrones rítmico-melódicos muy elementales y “produce un efecto no muy distinto de algunas música orientales que inducen al trance o de ciertos tipos de música pop o rock. Tiene gran influencia de estos tipos de música. (Károlyi: 2000, 341-343)

CONCLUSIONES

Las dos obras analizadas forman parte de los movimientos desarrollados durante el siglo XX que rompieron con el paradigma de la música tonal. La sonata *Abstracción* sigue los lineamientos del posdodecafonismo, mientras que la *Sonata quasi un claro de luna* guarda influencia del minimalismo.

En el transcurso del trabajo se investigó el desarrollo que han tenido los diferentes sistemas de escritura musical en la tradición occidental. Se logró determinar que existe una relación simbiótica entre la notación tradicional o escritura ortocrónica y el paradigma de la música tonal. Este tipo de escritura es su medio gráfico de expresión. A inicios del siglo XX, en el momento en que en la música occidental se comienza a expandir el fenómeno musical a otros ámbitos sonoros, la escritura ortocrónica pierde vigencia y resulta insuficiente para representar estos nuevos sonidos y las necesidades expresivas de los compositores.

Por otra parte, al determinar la manera en que los compositores utilizaron las nuevas grafías en las obras analizadas se observa que el tipo de escritura utilizado por Igor de Gandarias es más “conservador” que el de Mario Alfagüell, ya que se aproxima mucho a la escritura ortocrónica, pues establece claramente relaciones temporales entre notas largas y cortas usando las figuras rítmicas tradicionales. Sin embargo, al no especificar una métrica ni hacer la división en compases, da un poco más de libertad al intérprete para que “juegue” con el ritmo. En este sentido, la escritura utilizada por Alfagüell es de una libertad rítmica mucho mayor.

Como parte de la búsqueda constante de nuevas maneras de expresarse con la música para piano, algunos movimientos musicales de finales del siglo XX, incluyeron la ejecución en partes del piano diferentes al teclado para producir sonoridades especiales. Las obras analizadas en este trabajo se interpretan solo en el teclado, es decir, solo con la escala temperada. Desde este punto de vista y tomando en cuenta que tienen como título la palabra *sonata* (fundamental para el paradigma de la música tonal), ambas obras se mantienen dentro de la misma tradición que la música de Mozart, Brahms o Debussy. Sin embargo y de acuerdo a las declaraciones del compositor Alfagüell, ese y algunos aspectos de la escritura serían los únicos puntos de contacto con esa tradición ya que los estilos y las técnicas de composición están muy alejadas del paradigma de la música tonal. (Alfagüell: contacto personal, 2006)

De todas maneras, aunque al escuchar esta música suene totalmente novedosa y al leer su escritura se confirme que no es la tradicional y que está hecha con nuevos signos, al sonar solamente las notas de la escala temperada, se puede sostener que es una música hecha utilizando los “sonidos viejos” de la música occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfagüell, Mario. *Sonata quasi un claro de luna*, Op. 111. Fotocopia del manuscrito.
- . 2006. *Estudios, corales, intermezos y apéndices: Op. 143*. Heredia: EUNA. Cáceres, German. (1998). La música en El Salvador. *Anuario Musical 1998*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar. Año XIX, Vol. III, setiembre- diciembre 1998.
- De Gandarias, David. 1995. Música y tecnología: una relación indisoluble. *Anuario Musical*. Guatemala. Universidad Rafael Landívar. 1995. Año XVI, vol. IV (septiembre - diciembre).
- Foucault, Michel. 1979. Las formaciones discursivas. En: *La arqueología del saber*. México: siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
- Grout, Donald J. y Claude V. Palisca. 1995. *Historia de la música occidental*, 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Károlyi, Ottó. 2001. *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lehnhoff, Dieter. 1994. Tendencias en la creación musical centroamericana del siglo XX. *Anuario Musical*. Guatemala. Universidad Rafael Landívar. 1994. Año XV, vol. III (setiembre - diciembre).
- Locatelli de Pérgamo, Ana María. 1973. *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana. S.A.E.C.
- Marco, Tomás. 1989. *El siglo XX. Historia General de la Música*. 4 vol. Madrid: Editorial alpuerto, S.A.
- Monreal, José Luis (pres.). 1993. *Diccionario enciclopédico UNO*. Barcelona: Ediciones Océano S. A.

Rodríguez Legendre, Fidel. 2002. De la historia de la música a la historia cultural de la música. *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, Caracas, N° 4, Julio-Septiembre 2002. svmusicologia@cantv.net

Robertson, Alec. 1972. Canto llano. Alec Robertson y Denis Stevens (directores) *Historia general de la música*. 4 tomos (I tomo: *De las formas antiguas a la polifonía*). Madrid: Ediciones Istmo.

Saborío, Andrés. 1999. Arnold Schoenberg: un profeta de la música. *Artistas II*, Revista Acta Académica, Universidad Autónoma de Centro América, Número 25, pp [12-16], ISSN 1017-7507, Noviembre 1999. Internet: <http://www.uaca.ac.cr/acta/1999nov/asaborio.htm>. s.n.p.

_____. 1980. *Tres secuencias espaciales*. San José: manuscrito inédito. Small, Christopher. (1989). *Música sociedad educación*. Madrid: Alianza Editorial.

Valls Gorina, Manuel. 1985. *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.

Otras fuentes

- Notas de clase del curso “Semiótica textual y discursiva” del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes de América Central de la Universidad Nacional de Costa Rica, impartido por Dr. Francisco Rodríguez, I - 2006.
- Notas de clase del curso “Música del siglo XX en Centroamérica” del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central de la Universidad Nacional de Costa Rica impartido por Dr. Dieter Lehnhoff, I - 2005.
- Misal antiguo, sin fecha ni lugar de edición.