



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA EDUCACIÓN SUPERIOR
MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

**PROPUESTA DE EDICIÓN CRÍTICA
DE LA OBRA
PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO OP. 26
DE BLAS EMILIO ATEHORTÚA**

**Trabajo Especial de Grado que se presenta como requisito parcial
para optar al título de Licenciado en Música Mención
Ejecución Instrumental**

Autora: Nadgia Díaz Díaz

Tutor: Eduardo Lecuna

Caracas, julio 2010

**APROBADO EN NOMBRE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES (UNEARTE)
CENTRO DE ESTUDIO Y CREACIÓN ARTÍSTICA DE SARTENEJAS
POR EL SIGUIENTE JURADO EXAMINADOR:**

DEDICATORIA

*A Dios, quien me da la vida, amor y alegría
y quien es la razón de mi existencia*

A mamá, con todo mi amor

AGRADECIMIENTOS

A Dios, quien me ha dado la vida y toda la fuerza y el amor necesarios para poder llevar a cabo este gran sueño.

A Eduardo, mi tutor y amigo, por su valioso apoyo e invaluable orientación y guía.

A mamá, quien con amor y paciencia me acompañó, brindándome todo su apoyo, entusiasmo y sabios consejos!

A gogui, quien desde lo lejos fue siempre un gran aliento de fe y esperanza.

Al maestro Atehortúa y a su esposa Sonia, quienes con gran afecto me recibieron en su casa y compartieron sus conocimientos, detalles y anécdotas de la obra.

A mis queridos amigos Carolina y David, por su gran apoyo en la realización de las imágenes del trabajo.

A mis profesores, familia y amigos, muchas gracias!

RESUMEN

El presente trabajo investigativo plantea una propuesta de edición crítica de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Emilio Atehortúa, con la finalidad de contribuir con su difusión, ya que la obra constituye una de las dos únicas muestras de serialismo libre en la obra del compositor. La necesidad de difundir esta obra se justifica más aún, debido a que esta no ha sido editada ni publicada previamente y a que el propio manuscrito se encuentra extraviado.

Para la realización de la propuesta de edición se siguió una metodología enmarcada dentro de los principios de la edición crítica expuestos por James Grier, en la cual el análisis del estilo de la obra constituye la base crítica a partir de la cual se plantean los casos que requieren de intervención editorial y se toman las decisiones para la edición. Igualmente, fue utilizada la teoría de la postonalidad (conjuntos de clases de alturas) como enfoque analítico para la determinación de algunos rasgos estilísticos de la obra.

La propuesta de edición crítica, fue orientada en dos aspectos fundamentales:

a) unificación del criterio de notación de alteraciones y b) corrección de inconsistencias del estilo y errores de transcripción, los cuales pudieron deducirse en gran cantidad de oportunidades por la presencia de los conjuntos de clases de alturas o de las series de clases de alturas, que guiaban la utilización de intervalos, melodías y armonías. En este sentido, se buscó corregir y unificar todas las inconsistencias encontradas, tratando siempre de mantener en la medida de lo posible, el criterio seguido por el compositor.

Finalmente, se ofrece una propuesta de edición crítica de la obra, de fácil alcance y que como futura publicación, facilitará la ejecución de la obra y el acceso de esta a un público mayor.

Palabras claves: Blas Atehortúa, edición crítica, obra para piano, series y conjuntos de clases de alturas.

ÍNDICE GENERAL

1. EL PROBLEMA	1
2. OBJETIVOS	2
2.1 Objetivo general	2
2.2 Objetivos específicos	2
3. JUSTIFICACIÓN	2
4. MARCO TEÓRICO	3
4.1 Edición crítica	3
4.2 Análisis estilístico	5
4.3 Series y conjuntos de clases de alturas	7
4.4 Blas Atehortúa	10
5. MARCO METODOLÓGICO	13
5.1 Diseño de la investigación	13
5.2 Categoría de análisis	14
6. EDICIÓN CRÍTICA DE LAS <i>PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO OP. 26</i>	15

6.1 Antecedentes	15
6.2 Las <i>Piezas-estudios para piano Op. 26</i>	15
6.3 La fuente	16
6.4 Rasgos estilísticos de la obra	18
6.4.1 Rasgos estilísticos generales de la obra	18
6.4.2 Rasgos estilísticos de cada pieza	25
6.5 Decisiones editoriales para la edición crítica de las <i>Piezas-estudios para piano Op. 26</i>	49
6.5.1 Alteraciones	49
6.5.2 Métrica y tiempos en el compás	70
6.5.3 Claves	76
6.5.4 Otros casos	81
6.5.4.1 Contradicción en la escritura	81
6.5.4.2 Error de escritura	85
6.5.4.3 Corrección de dinámica	87
6.5.5 Intervenciones en aspectos generales	88

6.5.5.1 Traspaso de escritura musical de una hoja a otra	88
6.5.5.2 Pentagramas	91
6.5.5.3 Dinámicas entre paréntesis	92
6.5.5.4 Pedales	93
6.5.5.5 Barras finales	96
6.5.6 Casos no planteados por falta de evidencia	98
6.6 Propuesta de edición crítica de las <i>Piezas-estudios para piano Op. 26</i>	104
7. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	139
8. GLOSARIO	141
9. LISTA DE REFERENCIAS	143
10. ANEXOS	146
10.1 Fuente de las <i>Piezas-estudios para piano Op. 26</i>	146
10.2 Cuadro: Descripción física de la fuente	172

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro. 1: Pieza 1. Vector interválico de los conjuntos presentes en la serie	27
Cuadro. 2: Pieza 2. Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie	29
Cuadro. 3: Pieza 3. Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de las dos series	32
Cuadro. 4: Pieza 4. Formas truncadas y permutadas de la serie	34
Cuadro. 5: Pieza 4. Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie	34
Cuadro. 6: Pieza 5. Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie	37
Cuadro. 7: Pieza 6. Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie	39
Cuadro. 8: Pieza 7. Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie	41
Cuadro. 9: Pieza 8. Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de las dos series	43

Cuadro. 10: Pieza 9. Vector interváltico de los conjuntos que surgen a partir de la serie	46
Cuadro. 11: Pieza 10. Formas truncadas y permutadas de la serie	47
Cuadro. 12: Pieza 10. Vector interváltico de los conjuntos presentes en la serie	48

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Pieza 2. Serie O0 utilizada a manera de <i>basso ostinato</i>	19
Fig. 2: Pieza 3. Serie 1 forma original y forma retrogradada	20
Fig. 3: Pieza 3. Serie 2 forma original y forma retrogradada	21
Fig. 4: Pieza 6. Serie O0 y conjuntos de clases de alturas contenidos en ella, escritos en su ordenación mínima	22
Fig. 5: Pieza 6. Conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima	22
Fig. 6: Pieza 4. Serie O0 y conjuntos de clases de alturas surgidos a partir de la misma, escritos en su ordenación mínima	23
Fig. 7: Pieza 4. Formas truncadas y permutadas de la serie O0	23
Fig. 8: Pieza 10. Serie O0. Empleo de cromatismo en la melodía	24
Fig. 9: Pieza 1. Serie O7. Uso del intervalo de octava como refuerzo de la melodía	25
Fig. 10: Pieza 1. Serie O0	26
Fig. 11: Pieza 1. Conjuntos de clases de alturas presentes en la serie, escritos en su ordenación mínima	26

Fig. 12: Pieza 2. Serie O0	28
Fig. 13: Pieza 2. Algunos de los conjuntos que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima	28
Fig. 14: Pieza 3. Serie 1 O0	30
Fig. 15: Pieza 3. Serie 2 O0	30
Fig. 16: Pieza 3. Algunos de los conjuntos que surgen a partir de las dos series, escritos en su ordenación mínima	31
Fig. 17: Pieza 4. Serie O0	33
Fig. 18: Pieza 5. Serie O0	35
Fig. 19: Pieza 5. Conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima	36
Fig. 20: Pieza 6. Serie O0	38
Fig. 21: Pieza 6. Algunos de los conjuntos presentes en la serie, escritos en su ordenación mínima	38
Fig. 22: Pieza 7. Serie O0	40
Fig. 23: Pieza 7. Serie O0 utilizada a manera de <i>ostinato</i> y algunos de los conjuntos que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima	40
Fig. 24: Pieza 8. Serie 1 O0	42

Fig. 25: Pieza 8. Serie 2 O0	42
Fig. 26: Pieza 8. Algunos de los conjuntos presentes en la serie 1, escritos en su ordenación mínima	43
Fig. 27: Pieza 9. Serie O0	44
Fig. 28: Pieza 9. Algunos de los conjuntos que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima	45
Fig. 29: Pieza 10. Serie O0	47
Fig. 30: Pieza 10. Conjuntos de clases de alturas presentes en la serie dodecafónica	48
Fig. 31: Notación en la que a cada nota le precede la alteración correspondiente (Schoenberg, Op. 23 N° 1)	49
Fig. 32: Uso de notaciones distintas en un mismo pasaje (Schoenberg, Op. 23 N° 3)	50
Fig. 33: Comparación entre notaciones distintas (Ejemplo dado por K. Stone)	51
Fig. 34: Pieza 1. Inconsistencia en el uso de la notación dentro de un mismo compás	51
Fig. 35: Pieza 1. Inconsistencia en el uso de la notación en la repetición de un acorde	52

Fig. 36: Pieza 1. Inconsistencia en el uso de la notación en situaciones similares	52
Fig. 37: Pieza 1. Indicación de nota sin alteración escrita	53
Fig. 38: Pieza 1. Indicación de conjuntos [0,1,3] y [0,3,6] a partir de la utilización del <i>bemol</i> para la nota en estudio	54
Fig. 39: Pieza 1. Intervalo de 8va formado en caso de utilización de <i>becuadro</i>	54
Fig. 40 Pieza 1. Alteración incluida en la edición	55
Fig. 41: Pieza 2. Indicación de notas escritas sin alteración	55
Fig. 42: Pieza 2. Indicación del uso del conjunto de clases de alturas [0,1,6]	56
Fig. 43: Pieza 2. Alteraciones incluidas en la edición	57
Fig. 44: Pieza 3. Serie 2 forma original. Indicación de alteración original para la nota en estudio	57
Fig. 45: Pieza 3. Serie 2 forma retrogradada. Indicación de alteración cambiada	58
Fig. 46: Pieza 3. Nueva alteración incluida en la edición	58
Fig. 47: Pieza 3. Fragmento de la serie 1 en su forma original e indicación de reiteración de la alteración <i>sostenido</i> para la nota <i>sol</i>	59

Fig. 48: Pieza 3. Fragmento de la serie 1 en su forma retrogradada e indicación de nota <i>sol</i> sin alteración	59
Fig. 49: Pieza 3. Alteración incluida en la edición	60
Fig. 50: Pieza 6. Indicación de notas escritas sin alteración	60
Fig. 51: Pieza 6. Indicación de conjuntos de clases de alturas [0,1,2,3] en el pasaje	61
Fig. 52: Pieza 6. Alteraciones incluidas en la edición	62
Fig. 53: Pieza 6. Indicación de nota sin alteración escrita	62
Fig. 54: Pieza 6. Indicación de conjunto [0,1,2,4] formado en caso de utilizarse un <i>becuadro</i> para la nota en estudio	63
Fig. 55: Pieza 6. Alteración incluida en la edición	63
Fig. 56: Pieza 6. Indicación de nota escrita sin alteración	64
Fig. 57: Pieza 6. Indicación de constante en la cual alguna de las notas iniciales del grupo es repetida al finalizarlo	65
Fig. 58: Pieza 6. Indicación de constante en la cual nota y acorde presentados al inicio de los grupos son distintos a los de cuando estos finalizan	66
Fig. 59: Pieza 6. Indicación de conjunto [0,1,2,3,4] formado en caso de utilizarse un <i>becuadro</i> para la nota en cuestión	66

Fig. 60: Pieza 6. Alteración incluida en la edición	67
Fig. 61: Pieza 9. Indicación de notas sin alteración escrita	67
Fig. 62: Pieza 9. Correspondencia entre el primer tricordo de la serie I1 y el tricordo que contiene la nota <i>fa</i> en estudio	68
Fig. 63: Pieza 9. Serie O8	68
Fig. 64: Pieza 9. Correspondencia entre el segundo tricordo de la serie O8 y el tricordo que contiene la nota <i>si</i> en estudio	69
Fig. 65: Pieza 9. Alteraciones incluidas en la edición	69
Fig. 66: Pieza 4. Indicación de $2 \frac{1}{2}$ tiempos en un compás cuya métrica indicada es de $\frac{3}{4}$	70
Fig. 67: Pieza 4. Silencio de corchea añadido en la edición	70
Fig. 68: Pieza 6. Indicación de $2 \frac{3}{4}$ tiempos en un compás cuya métrica indicada es de $\frac{3}{4}$	71
Fig. 69: Pieza 6. Indicación de silencio de semicorchea agregado en caso de mantenerse el tresillo de fusas escrito en la fuente	72
Fig. 70: Pieza 6. Nuevo figuraje incluido en la edición	72
Fig. 71: Pieza 6. Indicación de $3 \frac{1}{2}$ tiempos en un compás cuya métrica indicada es de $\frac{3}{4}$	73

Fig. 72: Pieza 6. Nuevo figuraje incluido en la edición	73
Fig. 73: Pieza 6. Indicación de 4 tiempos en un compás cuya métrica indicada es de 3/4	74
Fig. 74: Pieza 6. Cambio de métrica a 4/4	74
Fig. 75: Pieza 6. Métrica indicada en la edición	75
Fig. 76: Pieza 8. Indicación de tiempo sobrante en el compás	75
Fig. 77: Pieza 8. Nuevo figuraje incluido en la edición	76
Fig. 78: Pieza 7. Indicación de reiteración de <i>clave de fa</i> sin existir previo cambio de clave	77
Fig. 79: Pieza 7. Indicación de notas cuyas alteraciones no están justificadas con el uso de la <i>clave de fa</i>	77
Fig. 80: Pieza 7. Indicación de Serie R0 y notas con alteraciones que están justificadas en caso de utilizarse una <i>clave de sol</i> previa	78
Fig. 81: Pieza 7. Cambio de clave incluido en la edición	78
Fig. 82: Pieza 9. Indicación borrosa de cambio a <i>clave de fa</i>	79
Fig. 83: Pieza 9. Indicación de los dos conjuntos que preceden al cambio a <i>clave de fa</i> y los conjuntos [0,1,3,5] y [0,1,2,3] previamente empleados.	80
Fig. 84: Pieza 9. Reubicación del cambio a <i>clave de fa</i> en la edición	81

Fig. 85: Pieza 3. Indicación de contradicción en la escritura del tresillo	81
Fig. 86: Pieza 3. Nuevo figuraje incluido en la edición	82
Fig. 87: Pieza 8. Indicación de coincidencia de las voces a pesar de los figurajes escritos	83
Fig. 88: Pieza 8. Nuevo figuraje incluido en la edición	83
Fig. 89: Pieza 10. Indicación de coincidencia de voces a pesar de los figurajes escritos para cada línea	84
Fig. 90: Pieza 10. Nuevos figurajes incluidos en la edición	84
Fig. 91: Pieza 5. Indicación de intervalo de octava formado por dos notas enarmónicas dentro de conjunto de clases de alturas [0,1]	85
Fig. 92: Pieza 5. Empleo del tricordo [0,1,2] y formación de intervalos 11 entre notas extremas de distintos conjuntos	86
Fig. 93: Pieza 5. Nota modificada en la edición	86
Fig. 94: Pieza 9. Indicación de dinámica corregida en la fuente	87
Fig. 95: Pieza 9. Indicación de dinámica <i>pppp</i> incluida a lo largo de la pieza en la edición	88
Fig. 96: Pieza 2. Indicación de escritura musical traspasada de los cc.15, 16 y 17	89

Fig. 97: Pieza 2. Indicación de escritura musical traspasada de los cc.7 y 8	89
Fig. 98: Pieza 3. Indicación de escritura musical traspasada del último compás de la pieza	90
Fig. 99: Pieza 3. Indicación de escritura musical traspasada de los cc.8 y 9	90
Fig. 100: Pieza 5. Utilización de tres pentagramas por sistema	91
Fig. 101: Pieza 5. Reducción a dos pentagramas por sistema en la edición	92
Fig. 102: Pieza 6. Indicación de dinámica escrita entre paréntesis	93
Fig. 103: Pieza 6. Dinámicas reubicadas en la edición	93
Fig. 104: Pieza 3. Indicación de omisión de marca de pedal para la nota del bajo	94
Fig. 105: Pieza 3. Indicación de marca de pedal para la nota del bajo	95
Fig. 106: Pieza 3. Nuevo pedal incluido en la edición	96
Fig. 107: Pieza 1. Indicación de omisión de la barra final en el último compás de la pieza	96
Fig. 108: Pieza 3. Indicación de ligaduras y pedal que van más allá de la barra final de la pieza	97

Fig. 109: Pieza 3. Indicación de compás con calderones añadido en la edición	98
Fig. 110: Pieza 3. Serie 1 forma original	100
Fig. 111: Pieza 3. Indicación de nota extraña en la forma retrogradada de la serie 1	100
Fig. 112: Pieza 3. Indicación de cambio de alteración entre los acordes que acompañan a la presentación de la serie 1 en su forma original	101
Fig. 113: Pieza 3. Indicación de mantenimiento de alteración entre los acordes que acompañan a la presentación de la serie 1 en su forma retrogradada	102
Fig. 114: Pieza 3. Indicación de una sola alteración para las notas <i>sol</i> en la forma original de la serie 1	103
Fig. 115: Pieza 3. Indicación de alteraciones distintas para las notas <i>sol</i> en la forma retrogradada de la serie 1	103

1. EL PROBLEMA

En Venezuela, la obra pianística de compositores latinoamericanos contemporáneos ha tenido pocas oportunidades de ser escuchada y por tanto conocida por el público.

Esto se debe en parte a que tanto el estudiante de piano profesional como el ejecutante de carrera abordan muy poco obras latinoamericanas y quienes la interpretan son especialistas en este repertorio. Por otra parte, la poca disponibilidad del repertorio latinoamericano para piano así como la escasa edición de libros especializados que contengan información general o especializada sobre la literatura pianística latinoamericana contemporánea, constituye un significativo problema para el pianista interesado en ejecutar y promover este tipo de repertorio.

La obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa, constituye una importante muestra de la escritura del reconocido compositor en su etapa temprana. Escritas en distintos años, diferentes países, las 10 piezas que integran el *Op. 26*, poseen la particularidad de haber sido reunidas debido a que cada una de ellas está basada en una serie de clases de alturas.

De igual manera, cabe destacar que aparte de las *Piezas concertantes para dos pianos fortes Op. 22*, las *Piezas-estudios para piano Op. 26* constituyen la única muestra de serialismo libre en la obra del compositor. En ellas se combina el trabajo de una técnica serial libre junto al empleo de conjuntos de clases de alturas.

En la actualidad, el compositor posee en su archivo personal unas copias de las copias heliográficas realizadas al manuscrito el cual, al igual que las copias heliográficas, se encuentra extraviado. Esto evidencia la gran necesidad existente de recuperar esta y otras tantas obras que puedan encontrarse en similar situación. De igual manera, refleja la ausencia de una actividad editorial, que en el caso de Atehortúa cobra especial dramatismo, ya que de su amplio catálogo que sobrepasa las 200 obras, hasta el momento de la realización de esta investigación, han sido publicadas sólo ocho de ellas. De esta necesidad surge la pregunta: ¿Cómo aproximarse a la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Atehortúa para la realización de su edición crítica?

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo general

Realizar una propuesta de edición crítica de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Emilio Atehortúa.

2.2 Objetivos específicos

- Analizar estilísticamente la obra con el propósito de detectar inconsistencias y posibles errores en la fuente.
- Realizar la propuesta de edición crítica, junto con un aparato crítico que justifique las decisiones editoriales tomadas.
- Digitalizar la propuesta de edición crítica de la obra a través del uso de un programa de transcripción musical.

3. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación propone la edición crítica de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* compuesta por Blas Emilio Atehortúa, con la intención de contribuir con la difusión de las obras de nuestros más destacados compositores latinoamericanos, al tiempo que estimule nuevas aproximaciones con esta música y facilite su ejecución y acceso a un público mayor.

Este trabajo surge por el gran interés de la autora en aproximarse a la obra de Atehortúa, compositor colombiano cuya obra representa un invaluable aporte a la música en Latinoamérica y el mundo.

Tras conversaciones con el compositor, se conoció la existencia de tan sólo dos obras de piezas para piano escritas en técnica serial libre¹, de las cuales sólo pudo hallarse una copia de las *Piezas-estudios para piano Op. 26*. Esto despertó un particular interés por tratarse de una oportunidad de acercamiento a la obra contemporánea latinoamericana (en muchos casos poco explorada por el pianista no

¹ Las *Piezas-estudios para piano Op. 26* y las *Piezas concertantes para dos pianos fortes Op. 22* constituyen las únicas muestras de serialismo libre en la obra del compositor. (Según información suministrada por Blas Atehortúa en entrevista personal realizada por la autora el 15 de abril de 2007 en Caracas -Venezuela).

especialista en dicho género musical) y más aún, por ser el caso de una obra que no ha sido editada ni publicada previamente y cuyo manuscrito se encuentra extraviado.

La posibilidad de realizar un trabajo editorial con el compositor en vida, añade peso al valor de la investigación, sin duda enriquecida en gran medida por lo que pueda aportar el propio compositor de la obra.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 Edición crítica

En su libro *The Critical Editing of Music*, James Grier (2001) expresa que editar es un acto de crítica. El editor, en su labor de intérprete, se ve en la necesidad de tomar una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas, que parten de un conocimiento profundo de la obra y de sus fuentes.

Toda obra es concebida bajo un conjunto de circunstancias históricas, sociales y culturales específicas, que la hacen única y que por tanto, demandan de un tratamiento particular a la hora de su edición. Sin embargo, Grier (2001) sostiene que a pesar de las distintas exigencias de cada obra, existen ciertos problemas que subyacen al proceso de la edición, independientemente del repertorio o de la obra que se aborde:

1. ¿Cuál es la naturaleza y la situación histórica de las fuentes de trabajo?
2. ¿Cómo se relacionan entre ellas?
3. A partir de la evidencia de las fuentes, ¿qué conclusiones pueden alcanzarse sobre la naturaleza y la situación histórica de la obra?
4. ¿Cómo determinan dichas evidencias y conclusiones las decisiones editoriales tomadas durante la elaboración del texto editado?
5. ¿Cuál es el modo más eficaz de presentar el texto editado?

La edición, como todo acto crítico, experimenta continuamente cambios influenciada por un ambiente crítico cambiante (Grier, 2001). Por lo que, el editor que propone soluciones definitivas en sus planteamientos, limita severamente el propósito de la interpretación.

Grier (2001) plantea, siguiendo la teoría de la naturaleza social de la obra de arte de Jerome J. McGann, que la labor del editor más que dedicarse a la tarea de establecer las intenciones del compositor (labor inútil en el caso de presentarse una verdadera ambigüedad), se avoca al estudio y consideración del contexto histórico, cultural y social particulares de la obra, constituyendo una “empresa histórica”, donde el texto final refleja la idea de la pieza del editor, concebida dentro del contexto histórico en que originalmente fue compuesta.

De igual manera, ya que la edición precisa como producto final la presentación de un nuevo texto, el editor se da a la tarea de considerar la interpretación de la notación musical expresada a través de las fuentes, lo cual constituye una cuestión histórica, igualmente arraigada en el significado semiótico de cada signo (Grier, 2001).

Grier (2001, p.28) expresa que “tomados en conjunto, los símbolos de la notación y su significado semiótico generan los atributos estilísticos de una pieza”². Por lo que, ya que la tarea básica del editor consiste justamente en precisar dicha simbología, la idea del estilo musical de la obra que tiene el propio editor, constituye la base para la toma de decisiones durante el proceso editorial.

En este sentido, Grier (2001) aporta la utilización de tres categorías como instrumento metodológico para la realización del trabajo editorial:

Categoría 1, *buenas lecturas*: fuentes confiables reproducidas del original.

Categoría 2, *lecturas razonables en competencia*: aquellas fuentes que presentan variaciones en sus lecturas pero que aún cuando pudiesen ser lecturas erróneas, son conciliatorias con el contexto estilístico de la obra.

Categoría 3, *errores claros*: aquellas que presentan discrepancias inadmisibles dentro del contexto estilístico de la composición en consideración.

Con el manejo de estas tres categorías para las fuentes editoriales se deriva la aplicación de lo que Grier designa como “the best text method” (el método del mejor texto escogido) que resulta de la comparación entre las fuentes que cumplan las características de la segunda categoría. En el caso del presente trabajo investigativo,

² “Taken together, the notational symbols and their semiotic meaning generate the stylistic attributes of a piece”. (Traducido por la autora del presente trabajo).

donde existe una única fuente editorial, resulta igualmente aplicable su propuesta metodológica, ya que como Grier (2001, p.98) explica: “Si la pieza sobrevive en una única fuente, la segunda categoría, *lecturas razonables en competencia*, puede verse disminuida considerablemente, pero no necesariamente eliminada, ya que una misma fuente puede incluso contener variantes sobre las lecturas de algunos pasajes”³.

4.2 Análisis estilístico

Para Jan LaRue (1970, en Grier 2001, p.28):

“... el estilo de una pieza consiste en las elecciones predominantes de los elementos y procedimientos que un compositor realiza al desarrollar el movimiento y la forma (o quizás, más recientemente, en negar el movimiento o la forma). Por extensión, podemos percibir un estilo característico en un grupo de piezas por el uso recurrente de opciones similares, y el estilo de un compositor como un todo puede ser descrito en términos de consistencia y cambios de preferencias en su uso de elementos y procedimientos musicales”⁴.

Por su parte, Grier (2001) advierte que el planteamiento de LaRue resulta insuficiente para aquellos casos en los cuales el compositor o la convención establecen que el intérprete tome parte activa en la creación de la obra (como en el caso del jazz) y por tanto, esto forme parte del estilo de la pieza. Al igual, que excluye la posibilidad de que una desviación del estilo obedezca a una elección deliberada a través de la cual el compositor hábilmente redefina su estilo.

Sin embargo y a pesar de las observaciones realizadas por Grier, en el caso del presente trabajo investigativo donde la obra en estudio no corresponde a los casos anteriormente señalados, la definición de estilo propuesta por LaRue logra ser igualmente válida para la concepción de estilo de una obra.

³ “If the piece survives in a unique source, the second category, reasonable competing readings, will be considerably diminished; it will not necessarily disappear because a unique source may still contain variant readings for some passages”. (Traducido por la autora del presente trabajo).

⁴ “... the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composer makes in developing movement and shape (or perhaps, more recently, in denying movement or shape). By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer’s style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures”. (Traducido por la autora del presente trabajo). Cabe destacar, que a pesar de que en este trabajo se utilizó la edición traducida del *Análisis del estilo musical* de LaRue, la autora consideró necesario traducir este fragmento a partir del texto original citado en el libro de Grier, por considerar que la edición traducida no refleja con claridad lo expresado por el autor.

Por otro lado, LaRue (2004) expresa que la música es en esencia movimiento y señala que “cuando escuchamos una obra musical, su movimiento interior deja en nuestra memoria fragmentos (...) que, en conjunto, producen la sensación que finalmente percibimos como *forma musical*, una forma más o menos definida e intensa de acuerdo con el carácter del material empleado” (LaRue 2004, p. 11).

Partiendo de esta afirmación, LaRue (2004) traza como primera meta del análisis estilístico, la explicación del carácter del movimiento y la forma musical. Tomando en cuenta, que la naturaleza asemántica de la música posibilita una amplia gama de interpretaciones, que implican ciertas ambigüedades que dificultan la explicación de estos elementos.

Por otro lado, aunque el análisis no pueda explicar el contenido de la obra en su totalidad (por ejemplo su parte emotiva), LaRue (2004) destaca, que el análisis amplía nuestra percepción del hecho musical.

Grier (2001, p.29) señala que “el estilo existe y opera dentro de un marco histórico, así que su estudio es también, en primera instancia, una empresa histórica”⁵. De aquí se deduce la importancia que tiene la consideración del contexto histórico para el abordaje del estilo en la obra.

Al respecto, LaRue (2004) manifiesta que, sin un marco de referencia histórica, las observaciones carecen de consistencia, por cuanto podría atribuírsele originalidad e innovación a un rasgo propio de la convención de la época, así como, ser omitidos aspectos relevantes que constituyan importantes aportes.

En este sentido, LaRue (2004) y Grier (2001) sugieren como herramienta para el análisis del estilo en una obra, el estudio crítico de obras próximas a la obra en estudio y la comparación entre estas. Por su parte, Grier (2001) utiliza el término “parallels readings” (lecturas paralelas) para referirse a estas obras contemporáneas a la obra en estudio, que pueden servir como referencia para la determinación de la validez de una lectura pero aclara que, no todas las dificultades podrán resolverse de esta manera.

⁵ “Style exists and operates within a historical context, and so its study is also, in the first instance, a historical undertaking”. (Traducido por la autora del presente trabajo).

En el caso del presente trabajo investigativo, no se pudo relacionar la obra en estudio con lecturas paralelas, ya que no se encontraron obras seriales del compositor cercanas a la obra en estudio, que pudieran ofrecer información acerca de su escritura estilística.

A partir de la consideración de los antecedentes históricos, LaRue (2004) plantea la aplicación de dos criterios: *recurrencia* y *consistencia* en el manejo de los elementos y procedimientos presentes en la obra, a través de los cuales es posible definir el estilo de un compositor.

4.3 Series y conjuntos de clases de alturas

La escogencia del libro *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* de Joel Lester (2005) como texto base para el estudio y análisis de las técnicas compositivas empleadas en la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Atehortúa, se debe a que este texto presenta de una manera clara y sencilla distintos enfoques teóricos que tratan los lenguajes de esta música, subrayando aspectos que facilitan una escucha informada de su estructura y contenido y por tanto, facilitando el acercamiento y abordaje de la misma (Lester, 2005).

La obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* combina el trabajo de una técnica serial libre junto al empleo de conjuntos de clases de alturas. La utilización tanto de series como de conjuntos de clases de alturas, define el modo en que la estructura de alturas está organizada dentro la obra, a la vez que proporciona herramientas de análisis para el estudio de los aspectos melódico y armónico y de la interacción de estos en la obra (Lester, 2005).

Según Lester (2005: p.97), “en la música no tonal, donde no hay un lenguaje armónico común a muchas o a todas las piezas, cada pieza crea su propia interacción única de armonía y melodía”. En el caso de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26*, las series y los conjuntos de clases de alturas suministran la materia prima a la armonía y melodía de la obra.

En relación a los conjuntos de clases de alturas Lester (2005) señala que, aún cuando la estructura de un conjunto de clases de alturas sitúa los límites a las

armonías y melodías resultantes, existen múltiples posibilidades compositivas. Si bien las clases de alturas de un conjunto de clases de alturas deben aparecer juntas para poder constituir dicho conjunto, estas pueden aparecer en uno o varios registros, pueden mostrarse en forma de melodía, como armonía, o mezcladas o dobladas entre melodía y armonía. Igualmente, pueden aparecer en cualquier ritmo, textura, timbre y dinámica y ser presentadas cualquier cantidad de veces.

Lester (2005) indica que las posibilidades expresivas de los conjuntos de clases de alturas están relacionadas con los intervalos que estos poseen. De igual manera, este autor sostiene que los distintos conjuntos de un pasaje pueden verse relacionados entre ellos por la cantidad de clases de alturas que comparten y/o por sus contenidos interválicos.

Según Lester (2005), la unidad en un pasaje puede ser lograda en principio a través del uso de subconjuntos, los cuales se parecen mucho a los conjuntos de los que derivan, pues todos los intervalos en el subconjunto están también presentes en el conjunto de origen. Los subconjuntos que contienen pocas alturas menos que el mayor suelen resaltar las clases de intervalos idénticas. De igual manera, conjuntos semejantes en estructura; intervalos y cantidad de ocurrencias similares, así como el uso de diseños melódicos similares a partir de conjuntos diferentes establecerán las relaciones entre los conjuntos de clases de alturas que afectarán un pasaje dado.

Para Lester (2005: p.119): “Lo que importa al analizar un pasaje dado, es cómo las relaciones que están presentes en ese pasaje afectan a ese pasaje en esa pieza: cómo las relaciones hacen que ciertas alturas se conviertan en alturas focales, cómo se relacionan con la textura, con el interjuego motivico, con procesos de crecimiento, etc.” Por tanto, al analizar un pasaje o una pieza no se está en una simple búsqueda de conjuntos de clases de alturas, sino se trata de buscar aquellos conjuntos que favorezcan nuestra audición y comprensión de la obra (Lester, 2005).

A diferencia de los conjuntos de clases de alturas, las series de clases de alturas (tanto dodecafónicas como con menos de 12 clases de alturas), constituyen entidades ordenadas, por lo cual su estructura depende tanto de su contenido como de su ordenación (Lester, 2005).

Según Lester (2005), el análisis de una composición serial, implica en primera instancia, el reconocimiento de la serie, la cual podrá ser localizada tras identificar otra forma de la misma serie. En algunas piezas, esto puede ser bastante complejo ya que “dos o más formas de la serie pueden empezar simultáneamente en el c.1. O bien la ordenación dentro de la serie puede verse oscurecida por una textura acórdica. O bien la pieza quizá no comience con una presentación de una forma completa de la serie: la serie completa puede ir apareciendo gradualmente a lo largo de la sección inicial de una pieza. O bien es posible que en la pieza se utilice más de una serie” (Lester, 2005: p.192).

De igual manera, Lester (2005) expresa que el reconocimiento de una forma dada de la serie en una pieza, puede obtenerse tras la ubicación de dos o tres clases de alturas y su comparación con la original, ya que cada forma de la serie suele comenzar con un intervalo diferente, pero tras haberlo reconocido será sencillo hacer la relación con la forma original de la serie.

Para Lester (2005), la diferencia entre las relaciones posibles de las formas de la serie y las que se emplean en una pieza es la diferencia entre factores precompositivos y compositivos, de tal manera que un factor precompositivo como la relación por clases de alturas adyacentes entre dos formas de la serie, será un importante factor compositivo dentro de la pieza, sólo si dichas clases de alturas poseen posiciones prominentes dentro de las frases de la pieza.

Según Lester (2005), la aplicación de permutaciones a las formas de las series (igualmente en el caso del uso de formas truncadas de las series) provee una región inmutable de clases de alturas, a partir de la cual surgen elementos comunes (clases de alturas, intervalos, subconjuntos). Estos crean conexiones entre las frases y secciones más amplias de una pieza, lo que posibilita el manejo de elementos focales mientras el resto de componentes se mantienen en circulación. Por tanto, el estudio de estos elementos facilita la comprensión de la composición y el estilo del compositor.

Lester (2005) expresa que la música serial no comporta un único estilo o estética musicales específicos y por tanto, es posible encontrar innumerables tratamientos del fraseo, motivos, textura y forma entre los compositores y entre cada una de sus obras.

En este sentido, el serialismo libre constituye un peldaño más en la evolución de la música serial, en el cual el compositor se libera de algunos lineamientos que presupone esta música, dando cabida a la exploración de nuevos elementos y tratamientos de las series.

4.4 Blas Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa Amaya nace en Santa Helena-Medellín el 22 de octubre de 1943. Según el Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS (2008), su niñez transcurre en el Municipio de Barbosa donde tempranamente inicia estudios particulares de música.

Luego, entra al Conservatorio de Música del Instituto de Bellas Artes de Medellín donde toma clases de violín, viola, armonía, contrapunto y en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, donde realiza las carreras de composición y dirección orquestal (Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS, 2008).

En 1963, Atehortúa recibe una beca de la Fundación Rockefeller y el Instituto Torcuato Di Tella para realizar estudios avanzados en música contemporánea en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires (Moncada y Duque, 2008).

Según expresan Moncada y Duque (2008), el Instituto Torcuato Di Tella constituyó un centro vital dentro del panorama de la música académica en Latinoamérica, ya que propulsó la actividad creadora fuera de las tendencias nacionalistas que imperaban en la mayoría de los países latinoamericanos, propiciando el desarrollo de lenguajes propios dentro de las tendencias de la vanguardia europea. Allí, el joven compositor tuvo la oportunidad de ser alumno de algunas de las más grandes figuras de la escena musical mundial del momento: Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, Alberto Ginastera, Bruno Maderna, Aaron Copland, José Vicente Asuar y Gilbert Chase.

En 1965, el Instituto Internacional de Nueva York, con auspicio de la Fundación Ford, otorga a Atehortúa una beca de intercambio cultural con distintas universidades

norteamericanas. En el curso del intercambio, el compositor colombiano recibe invitaciones especiales de parte de algunas de estas instituciones para intervenir en seminarios, conferencias, festivales y en conciertos colectivos, participando además, con obras comisionadas por algunos eventos (Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS, 2008). De este período, data *Cantico delle creature*, primera obra vocal de gran envergadura (Moncada y Duque, 2008).

Entre 1966 y 1968, gracias a una beca otorgada por la OEA Atehortúa regresa al Centro de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires para realizar estudios de especialización. Según el Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS (2008), estos estudios abarcaron clases de fundamentaciones acústicas y los talleres más avanzados y actualizados de composición y orquestación contemporánea, así como estudios de crítica musical y musicología, de electrónica y música electroacústica, de métodos avanzados de dirección, música para cine y teatro y aplicación pedagógica bajo la guía de los maestros: Alberto Ginastera, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Cristóbal Halffter, Gerardo Gandini, Fernando von Reichenbach, Maurice Le Roux, Robert Stevenson, entre otros.

Para Moncada y Duque (2008), la música de Atehortúa reúne una interesante mezcla de elementos que pasando por las distintas tendencias vanguardistas del siglo XX, conjugan una inspiración temática de las formas clásicas y tradicionales (en especial de la música barroca), junto a una particular visión de lo americano.

Según Moncada y Duque (2008), su desarrollo como compositor ha transcurrido en tres etapas. La primera de estas, previa a sus estudios en el Torcuato Di Tella, que se caracterizó por ser “intuitiva y afectiva”, y donde sigue modelos nacionalistas con amplias referencias a procedimientos clásicos. La segunda, desarrollada durante su estadía en Buenos Aires, en la que se refleja la exploración de nuevas técnicas compositivas, marcando un distanciamiento de la tonalidad pero a su vez, manteniendo ese elemento rítmico incisivo que caracteriza toda su obra. Y la tercera, desarrollada a partir de 1980, la cual revela un proceso de evolución estilística, en el cual se fusionan sus intereses por la música latinoamericana, la vanguardia y el pasado.

Blas Emilio Atehortúa es autor de una extensa obra que comprende música coral, incluyendo cantatas, elegías y canciones, obras para coro y orquesta, obras sinfónicas, música para instrumento solo, música de cámara, música para orquesta y solista, así como música para cine y teatro, obras electroacústicas y el escrito *Sh'ma Deutoronomio* (1976).

A lo largo de su carrera Atehortúa ha recibido numerosas distinciones y condecoraciones, así como premiaciones de sus obras entre las que destacan: los primeros premios en el Concurso Nacional de Compositores Colombianos por *Apu Inka Atawalpaman Op. 50* (1971), *Tiempo-Americandina Op. 69* (1979) y *Kadish Op. 107* (1981), además recibió el Premio compartido en el Primer Concurso Internacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas, de la agrupación Beethoven de Santiago de Chile con la obra *Cuarteto para cuerdas Op. 87 N° 4* (1979) y el Primer Premio del Concurso Internacional de la Joven Orquesta Nacional de España (1991) con su *Poema Sinfónico-Coral Cristóforo Colombo Op. 167* (Moncada y Duque, 2008).

Sin embargo y a pesar del amplio catálogo de obras que posee el compositor, hasta el momento las únicas obras que han sido publicadas son: *Concierto para oboe y orquesta de vientos Op. 90* (N.Y.: Peters, 1982); *Fantasía Concertante para piano y orquesta de vientos Op. 103* (N.Y.: Peters, 1985); *Cinco piezas a Béla Bartók Op. 104*; *Music for winds and percussion Op. 152*; *Paráfrasis sobre un bambuco colombiano Op. 130 N° 1* (Colcultura, 1991); *Tres piezas para clarinete solo Op. 165 N° 1* (Columbus: Tecchler Press); *Preludio, variaciones y presto alucinante Op. 190* (Revista A Contratiempo N° 9, 1997); *Impromptu para banda Op. 199* (Ministerio de Cultura, 2000).

Paralelamente a su labor compositiva, Atehortúa ha desarrollado una amplia actividad docente tanto en instituciones colombianas, como en los Estados Unidos y Venezuela. Igualmente, ha colaborado en diversas ocasiones como director de orquesta tanto en Colombia, como en Latinoamérica y los Estados Unidos (Moncada y Duque, 2008).

Hacia 2007 la salud de Atehortúa se ve gravemente afectada por un problema en los riñones. Finalmente en marzo de 2009 tras una larga espera, el maestro Atehortúa recibe un trasplante de riñón, por lo cual en octubre de 2009 estrena en la sede del Hospital Pablo Tobón Uribe la obra *Suite paisa HTPU Op. 227*, compuesta en agradecimiento a dicha institución.

En febrero de 2010, Atehortúa recibe el Premio El Colombiano Ejemplar en su 11° edición, entregado por el periódico El Colombiano (Medellín -Colombia).

Recientemente, el Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS, de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia, ganó una Palma de Bronce en el Mexico International Film Festival, por la realización del documental sobre la vida del maestro Atehortúa *BLAS: el hombre y su leyenda* (Tijuana - México mayo de 2010). Igualmente, este documental obtuvo el premio a la mejor realización de bellas artes en video en el XXIV Festival Internacional de Cine con Raíces Negras (Berlín - Alemania mayo de 2009) y participó en el 49° Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (Colombia 2009), Festival Internacional de cine y video independiente de Nueva York (USA 2009), Festival de Cine Independiente de los Países Latinoamericanos CINESUL, (Río de Janeiro - Brasil junio de 2009) (Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS, 2010).

5. MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación es de tipo descriptivo con un enfoque inductivo y cualitativo que propone una aproximación a la edición crítica de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Emilio Atehortúa, a partir de unas copias facilitadas por el propio compositor, que constituyen la fuente más cercana al original.

5.1 Diseño de la Investigación:

Fase 1: Localización y revisión de copias fotostáticas.

Se procedió a realizar la lectura de la obra a partir de una copia fotostática facilitada por el compositor, para examinar posibles casos de deterioro e imperfecciones en la partitura que afectaran la lectura de la misma.

Fase 2: Cotejo con la fuente

A partir de esa primera lectura y en vista de que no fue posible localizar el manuscrito ni las copias heliográficas del mismo⁶, dicho estudio fue cotejado con unas copias de las copias heliográficas, en posesión del compositor, que constituyen la fuente más cercana al original, para así descartar cualquier duda derivada de las copias fotostáticas.

Fase 3: Revisión bibliográfica

Se orientó la revisión de fuentes bibliográficas en cuatro direcciones: la edición crítica musical, el análisis estilístico, series y conjuntos de clases de alturas y material biográfico del compositor.

Fase 4: Análisis de la obra

Se procedió a realizar el estudio analítico de la obra, siguiendo las pautas expuestas en el marco teórico concernientes a la realización de una edición crítica. Igualmente, se determinaron los problemas y errores presentes en el texto musical, a partir de los cuales surgieron las propuestas para la edición crítica.

Fase 5: Propuesta de edición crítica y digitalización

A partir del criterio formado por el estudio de la información recogida en las fases anteriores, se procedió a plantear una propuesta de edición crítica, su presentación y digitalización a partir del empleo de un programa de transcripción de notación musical.

5.2 Categoría de análisis

Rasgos estilísticos de la obra

Se determinaron los rasgos estilísticos que caracterizan la obra por medio de la observación y el estudio de la fuente, siguiendo las pautas referidas en el marco teórico en relación al abordaje del estilo en una obra musical.

⁶ Las primeras copias realizadas al manuscrito de la obra fueron unas copias heliográficas. (Según información suministrada por Blas Atehortúa en entrevista personal realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga - Colombia).

6. EDICIÓN CRÍTICA DE LAS PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO OP. 26

6.1 Antecedentes

Hasta el momento de la realización del presente trabajo investigativo, la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Emilio Atehortúa no ha sido editada ni publicada.

Sin embargo, en la línea editorial a este trabajo le preceden otros como la *Propuesta para la edición de la Pieza Sin Título (L/st) de Juan Vicente Lecuna*, trabajo especial de maestría con mención honorífica realizado por Eduardo Lecuna para la Universidad Central de Venezuela (2006) y la *Propuesta de edición crítica de la obra Suite de los Silencios (para piano y voz recitada) de Carlos Duarte*, trabajo especial de pregrado con mención honorífica realizado por Edgar Bonilla y Ezequiel Rodulfo para el Instituto Universitario de Estudios Musicales IUDEM⁷ (2008), trabajos en los cuales, a partir del análisis estilístico de las obras, se presentan los aparatos críticos que sustentan las decisiones tomadas para las propuestas editoriales.

6.2 Las Piezas-estudios para piano Op. 26

La obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* está compuesta por 10 piezas que fueron escritas por Blas Atehortúa entre los años 1964 y 1966 en las ciudades de Buenos Aires, Bogotá y Nueva York.

Estas piezas fueron trabajos realizados como requisito académico en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella bajo la tutoría de Riccardo Malipiero (técnica serial y orquestación) y Alberto Ginastera (formas musicales).

De igual manera, para la composición de las últimas piezas, Atehortúa trabajó serialismo libre e integral con Oliver Messiaen.

Las 10 piezas fueron reunidas en una sola obra por el compositor debido a que todas las piezas están basadas en series. Su título de estudios denota un conjunto de

⁷ En la actualidad Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE.

piezas y trabajos reunidos, en ningún momento se refiere a estudios técnicos para el instrumento o estudios de técnicas compositivas⁸.

Cabe destacar que aparte de las *Piezas concertantes para dos pianos fortes Op. 22* (1963), las *Piezas-estudios para piano Op. 26*, constituyen la única muestra de serialismo libre en la obra del compositor.

La segunda y la cuarta pieza del Op. 26 merecen especial mención, ya que fueron orquestadas posteriormente por el propio compositor⁹. Es importante destacar que en el caso de la pieza 2, su composición está inspirada en el cuarto movimiento *Línea* de la obra *Cuaderno musical de Annalibera* del compositor Luigi Dallapiccola¹⁰. Según Atehortúa, dicho movimiento posee un ostinato, del cual él palpó y copió la idea para el ostinato de la pieza 2.

Las tres primeras piezas del Op. 26 fueron estrenadas cerca de la fecha de su composición por el pianista argentino Gerardo Gandini, quien fuera el asistente de Ginastera. Y en el año 1999 la pianista colombiana Blanca Uribe estrenó en Colombia la obra completa¹¹. Se supone que existe grabación de ambas interpretaciones, sin embargo fue imposible localizarlas.

6.3 La fuente

Una de las mayores dificultades que presentó la realización del trabajo de edición, fue que el manuscrito de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* está perdido y por tanto no pudo ser localizado.

El compositor presume que el documento podría estar en su casa, entre la gran cantidad de sus partituras que se encuentran sin organizar o en el archivo del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella (Argentina) donde

⁸ Información proporcionada por Blas Atehortúa en entrevista personal realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga - Colombia.

⁹ Los manuscritos de dichas orquestaciones quedaron archivados y calificados en el Centro de Estudios Musicales Torcuato Di Tella en Argentina. (Según información suministrada por Blas Atehortúa en entrevista personal realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga - Colombia).

¹⁰ Luigi Dallapiccola fue maestro de Atehortúa, quién actualmente posee el manuscrito de dicha obra.

¹¹ Información proporcionada por Blas Atehortúa en entrevista personal realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga - Colombia.

parte de la obra Op. 26 fue escrita y donde además se encuentran algunos de sus escritos de estudiante.

De igual manera, Atehortúa señala que para la época de la creación de la obra, realizar una fotocopia era muy costoso, por lo que él como estudiante hizo copias heliográficas que eran más económicas¹².

Estas copias heliográficas tampoco pudieron ser localizadas. Sin embargo, la fuente a partir de la cual se realizó el estudio para la edición crítica, corresponde a unas copias de las copias heliográficas, en poder del compositor, quien facilitó las mismas y aportó datos sobre el manuscrito.

Cabe destacar que uno de los problemas que se presentaron al abordar la fuente y que ameritaron intervención editorial, fue que algunas de las hojas contienen información traspasada de otras hojas. Posiblemente, estos errores surgieron en distintos procesos de copiado, donde a pesar de utilizarse detrás de la hoja a copiar una hoja en blanco (de modo que la información de las otras hojas no se traspasara), el tamaño menor de esta dejó pasar información de la parte superior e inferior de las otras hojas, mezclando en algunos casos información musical entre los compases de las distintas hojas.

Por otro lado, explica el compositor que debido a lo costoso que era la compra del papel, por recomendación de su maestro Ginastera, escribía sus composiciones sobre papel mantequilla, compraba el pliego y lo cortaba en un tamaño de 35 x 25 cm.

En una de las hojas de la fuente es apreciable la inscripción *Marca "CLAVE" N° 2614 Ind. Arg.*, lo que indica que para la escritura de la obra también se utilizó papel pentagramado además del papel mantequilla, donde los pentagramas eran trazados por el propio compositor. Según éste, el tamaño del papel pentagramado coincidía con las medidas que él tomaba al cortar el pliego de papel mantequilla.

Para la escritura del manuscrito se utilizaron: tinta china para trazar pentagramas y demás rayados con pluma de cinco puntas¹³, lápiz Mirado N° 1 1/2 HB¹⁴ y tinta Parker con pluma Parker para todas las anotaciones.

¹² Información suministrada por Blas Atehortúa en entrevista personal realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga - Colombia.

La fuente contiene 26 hojas (papel bond 37 x 29 cm), incluyendo la portada, que contiene fecha de composición, título y nombre del compositor, escritos con la caligrafía del compositor y con el sello del Centro Colombiano de Documentación Musical COLCULTURA¹⁵.

6.4 Rasgos estilísticos de la obra

En la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* observamos los siguientes rasgos estilísticos.

6.4.1 Rasgos estilísticos generales de la obra

La obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* es una composición que combina el trabajo de una técnica serial libre junto con el empleo de conjuntos de clases de alturas.

Cada una de las piezas que componen la obra basa su material motívico en una o dos series de más de 7 clases de alturas. Sin embargo, en gran parte de las piezas el desarrollo de estas viene dado por el uso de los conjuntos de clases de alturas presentes en dichas series¹⁶.

Como se observa en la figura a continuación, algunas de las piezas contienen series que son utilizadas a manera de *basso ostinato*, donde la repetición idéntica de la forma original y de otras formas de las series no constituye en sí un desarrollo de las mismas. Sin embargo, debido al uso sostenido de series en las distintas piezas que conforman la obra, se evidencia que el *basso ostinato* utilizado corresponde a la serie aplicada en estas piezas:

¹³ Los pentagramas dibujados a mano solían hacerse con un rastrum que permitía trazar el pentagrama completo en una sola pasada.

¹⁴ El lápiz Mirado N° 1 1/2 HB es igualmente utilizado para las anotaciones de compaginación en las piezas orquestadas. (Información suministrada por Blas Atehortúa en entrevista personal realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga – Colombia).

¹⁵ Ver Anexo 9.2. Cuadro: Descripción física de la fuente.

¹⁶ En las figuras presentadas a lo largo del trabajo, las formas de las series de clases de alturas son señaladas por recuadros negros, mientras que los conjuntos de clases de alturas están demarcados por recuadros de diversas tonalidades grisáceas.

Serie O0 [Do# =0] 0 2 5 3 8 7 10 11

Fig. 1 Serie O0 utilizada a manera de *basso ostinato*.
(Pieza 2, cc.1 y 2 de la fuente)

En otros casos, las piezas presentan su serie o series tanto en la forma original como en otras de sus formas, pero nuevamente no llega a haber un desarrollo propio de las mismas. Tal es el caso de la pieza 3 donde se presentan dos series, las cuales solamente llegan a presentar sus formas originales y retrogradadas¹⁷.

¹⁷ En algunas figuras la autora consideró necesario agregar en la parte izquierda del pentagrama las claves y/o la métrica de los compases en estudio que no los poseyeran escritos, de forma tal que se entienda claramente la lectura de sus notas y tiempos según los casos planteados. Para los casos en los que las figuras muestran usos hipotéticos de alteraciones, claves o métricas, estas se distinguirán por estar escritas entre paréntesis. En el caso de los paréntesis utilizados para los números de las clases de alturas de las series, estos contienen números de clases de alturas que constituyen libertades tomadas por el compositor y que por tanto, no aparecen en la presentación de la forma original de sus series.

Serie 1 O0 [Sol# =0] 0 9 8 10 3 4 2 6 5

Serie 1 R0 [Sol# =0] 5 (7) 6 2 4 3 10 8 9 (11)
0

Fig. 2 Serie 1 forma original y forma retrogradada.
(Pieza 3, cc.2 y 3; 18 y 19 de la fuente)

Serie 2 O0 [Re =0] 0 2 10 11 1 6 5

Serie 2 R0 [Re =0] 5 6 1* 11 10 2 0

Fig. 3 Serie 2 forma original y forma retrogradada¹⁸.
(Pieza 3 cc.6 y 7; 14 y 15 de la fuente)

Como se observa en las figuras 4 y 5, en gran parte de las piezas el desarrollo de estas viene dado por el uso de los conjuntos de clases de alturas presentes en dichas series o surgidos a partir de las mismas.

¹⁸ Los números de las clases de alturas que poseen asteriscos, corresponden a números de clases de alturas que forman parte de la serie pero que erróneamente no aparecen en la fuente y que por tanto, forman parte de los cambios editoriales realizados para la propuesta de edición crítica.

La serie dodecafónica presentada al inicio de la pieza 6 contiene algunos de los conjuntos de clases de alturas que son utilizados para el desarrollo de la pieza:

Moderato assai

[0,1,2,4] [0,2,6]

[0,1,2,3] [0,1,2,3] [0,1,2,3,4]

mp

3:2

Serie O0 [Do =0] 0 10 9 11 2 8 5 4 6 3 7 1

Fig. 4 Serie O0 y conjuntos de clases de alturas contenidos en ella, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 6, cc.1 y 2 de la fuente)

[0,1,2,3] [0,1,2,4] [0,1,6]

mf

3:2

[0,1,2,3,4] [0,1,2,3] [0,1,2,3]

3:2 5:4

Fig. 5 Conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 6, cc.5 y 6 de la fuente)

Algunas piezas reflejan un tratamiento serial más tradicional a través de la aplicación de formas truncadas y permutadas de las series. Sin embargo, se sigue observando la utilización de conjuntos de clases de alturas en el desarrollo de las piezas:

LENTÍSSIMO ; SEMPRE MOLTO ESPRESSIVO

Serie O0 [La =0] 0 1 7 9 11 10 5 2 8 4 6

Fig. 6 Serie O0 y conjuntos de clases de alturas surgidos a partir de la misma, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 4, cc.1 y 2 de la fuente)

Forma truncada y permutada de la Serie O0 [La =0] 7 9 11 10 0 1 6

Forma truncada y permutada de la Serie O0 [La =0] 5 10 11 7 9 4 1 2 8

Fig. 7 Formas truncadas y permutadas de la serie O0. (Pieza 4, cc.4 y 5 de la fuente)

Entre la amplia gama de series y conjuntos empleados en cada una de las piezas a lo largo de la obra, hay un empleo significativo de las clases de intervalos: 1,11; 2,10; 3,9 y 4,8, las cuales constituyen rasgos esenciales en las melodías, armonías y conducción de voces en las distintas piezas e igualmente están relacionadas con las posibilidades expresivas de las series y conjuntos de clases de alturas empleados.

Como se observa a continuación, la serie dodecafónica base temática de la pieza 10 se caracteriza por el empleo de cromatismos en su melodía.

Cromatismos

Serie O0 [Sol \flat , =0] 0 11 10 4 3 2 6 7 8 9 1
5

Fig. 8 Serie O0. Empleo de cromatismo en la melodía.
(Pieza 10, c.2 de la fuente)

Cabe destacar que en las distintas piezas es mínimo el uso del intervalo de octava y cuando es utilizado es con la intención de reforzar un canto melódico o la presentación melódica de una forma de la serie o la melodía en los conjuntos cuando son presentados en las voces más graves del discurso musical pero en ningún momento es utilizado como armonía en las piezas.

Como se observa en la figura a continuación, la melodía correspondiente a la transposición al intervalo 7 de la serie dodecafónica de la pieza 1 es reforzada a través del intervalo de octava:

LENTISSIMO; MOLTO INTENSO

Serie O7 [Fa=0] 7 1 4 2 5 11 0 3 9
6 8
10

Fig. 9 Serie O7. Uso del intervalo de octava como refuerzo de la melodía.
(Pieza 1, cc.17 y 18 de la fuente)

Es importante resaltar que a lo largo de la obra, se observa una marcada utilización de comas de respiración empleadas como silencios, para separación entre frases y cambios en la textura e incluso en algunos casos sustituyendo el uso de la barra de compás.

Igualmente, en algunas piezas el compositor prescinde de la barra final, posiblemente con la idea de crear una sensación de que el sonido continúa y de establecer cierta continuidad con la pieza que le sucede. Cabe destacar, que en cada uno de los casos en los que las piezas establecerían dicha relación, estas aparecen fechadas con el mismo año.

6.4.2 Rasgos estilísticos de cada pieza

Pieza 1

El inicio de esta pieza presenta la serie dodecafónica en la cual está basado el material motivico de la pieza:

ADAGIO; MOLTO ESPRESSIVO

Serie O0 [Fa=0] 11 6 9 7 10 4 5 8 2 1

3
0

Fig. 10 Serie O0 (Pieza 1, cc.1 y 2 de la fuente)

A pesar de la utilización de algunas formas de la serie, el desarrollo de esta pieza viene dado principalmente por el uso de los conjuntos de clases de alturas presentes en dicha serie:

ADAGIO; MOLTO ESPRESSIVO

[0,1,3,4,6] [0,1,4,7]

[0,1,3] [0,3,6]

[0,1,4,7]

[0,1,4]

[0,3,6]

Fig. 11 Conjuntos de clases de alturas presentes en la serie, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 1, cc.1 y 2 de la fuente)

Estos conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,1,3,4,6]	2	2	3	1	1	1
[0,1,4,7]	1	0	2	1	1	1
[0,1,4]	1	0	1	1	0	0
[0,1,3]	1	1	1	0	0	0
[0,3,6]	0	0	2	0	0	1

Cuadro. 1 Vector interválico de los conjuntos presentes en la serie, pieza 1.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos más frecuentes en los conjuntos son: 3,9 - 1,11 - 2,10 y 4,8, las cuales están relacionadas con las posibilidades expresivas de los conjuntos de clases de alturas dados.

En esta pieza se observan conjuntos cuyos ritmos guardan una relación de pregunta y respuesta. De igual manera, conjuntos diferentes establecen relaciones por la similitud de sus diseños melódicos y rítmicos.

El diseño rítmico de la serie dodecafónica es la base del material rítmico presente en la pieza. Éste refleja una disminución en su figuraje rítmico, lo cual unido a la utilización de una métrica cambiante favorece la sensación de movimiento. Igualmente, la síncope constituye un elemento característico de la pieza.

La estructura de la pieza está compuesta por cuatro secciones, todas demarcadas con indicadores de expresión y separadas por comas de respiración.

La primera sección presenta el material motívico de la pieza y posee una textura monódica, mientras que en el resto de las secciones, donde se desarrolla dicho material, se presenta una textura polifónica.

Pieza 2

Como se observa en la figura a continuación, esta pieza basa su material motívico en una serie de 8 clases de alturas, la cual es utilizada a manera de *basso ostinato* a lo largo de la pieza.

The musical score shows a soprano line and a piano accompaniment. The piano part has a repeating eighth-note bass line. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'P; SEMPRE DOLCE; SOSTENUTO', and performance instructions like '(SOPRA)' and 'SENZA PED.'

Serie O0 [Do# =0] 0 2 5 3 8 7 10 11

Fig. 12 Serie O0 (Pieza 2, cc.1 y 2 de la fuente)

A pesar de la utilización de algunas formas de la serie, el desarrollo de la pieza viene dado por el uso de los conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de la serie.

The musical score shows a soprano line and a piano accompaniment. The piano part has a repeating eighth-note bass line. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'P; SEMPRE DOLCE; SOSTENUTO', and performance instructions like '(SOPRA)' and 'SENZA PED.'. Below the piano part, several sets of brackets indicate pitch classes: [0,2,5], [0,1,3], [0,1,5], and [0,1,4].

Fig. 13 Algunos de los conjuntos presentes en la serie, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 2, c.1 de la fuente)

Los conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,2,5]	0	1	1	0	1	0
[0,1,3]	1	1	1	0	0	0
[0,1,5]	1	0	0	1	1	0
[0,1,4]	1	0	1	1	0	0
[0,1,6]	1	0	0	0	1	1

Cuadro. 2 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie, pieza 2.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos constantes en los conjuntos son: 1,11 - 3,9 - 2,10 - 4,8 y 5,7.

De igual manera, en la figura 12 es apreciable que si se reordena la serie O0, de modo que a partir de *do sostenido* se obtenga su ordenación ascendente, esta emplea el modo menor de la escala diatónica. Es por esto que la pieza posee cierto aroma tonal donde se percibe una relativa centricidad en *do sostenido*, reforzada con el uso de la nota extraña *do becuadro*, cuyo enarmónico justamente es la sensible del centro tonal percibido.

Por otro lado, la forma binaria de esta pieza, recuerda la tradicional forma de danza, ya que aunque no posee la doble barra, presenta una especie de cadencia al terminar la primera parte y en la segunda, sugiere la modulación a la dominante (cambia su centricidad a *sol sostenido*, a través de la transposición de la forma original de la serie a un intervalo 7).

La pieza posee una métrica regular en 4/4. La articulación e incluso acentuación de la primera figura de cada grupo de corcheas del *basso ostinato* definen la distribución 3+2+3 (motivo rítmico base de la pieza), el cual en contraposición con

las acentuaciones rítmicas que lleva la melodía del pentagrama superior forman una polirritmia.

La pieza posee una textura polifónica.

Pieza 3

Como se observa en las figuras 14 y 15, esta pieza basa su material motívico en dos series:

Serie 1 O0 [Sol# =0] 0 9 8 10 3 4 2 6 5

Fig. 14 Serie 1 O0. (Pieza 3, cc.2 y 3 de la fuente)

Serie 2 O0 [Re =0] 0 3 4 2 10 11 1 6 5

Fig. 15 Serie 2 O0. (Pieza 3, cc.6 y 7 de la fuente)

A pesar de presentar las series en sus formas originales y retrogradadas, el desarrollo de la pieza viene dado por los conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de dichas series:

DECISO ; MOLTO MARCATO (♩: 82)

[0,1,4,6]

[0,1,2,3,4,6]

[0,1,6]

[0,1,4,6]

[0,1,4,6,9]

[0,1,4]

[0,1,3,4,6]

Fig. 16 Algunos de los conjuntos que surgen a partir de las dos series, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 3, cc.1,2,3 y 4,5,6 de la fuente)

Los conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

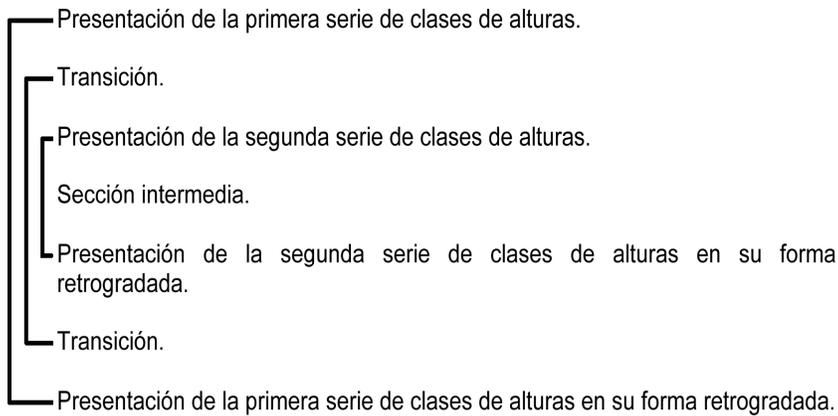
<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,1,2,3,4,6]	4	4	3	2	1	1
[0,1,4,6,9]	1	1	3	2	2	1
[0,1,2,3,6]	3	2	2	1	1	1
[0,1,3,4,6]	2	2	3	1	1	1
[0,1,4,6]	1	1	1	1	1	1
[0,1,4]	1	0	1	1	0	0
[0,1,6]	1	0	0	0	1	1

Cuadro. 3 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de las dos series, pieza 3.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos más frecuentes en los conjuntos son: 1,11 - 2,10 - 3,9 y 4,8. Nótese que el conjunto (0,1,4,6) utilizado en gran medida a lo largo de la pieza, es paninterválico y por tanto, evidencia una marcada presencia de todas las clases de intervalos. Además, cabe destacar la importante relación que existe entre los diferentes conjuntos debido a su contenido interválico, ya que incluso algunos de los conjuntos que se utilizan son subconjuntos comunes entre conjuntos diferentes.

El uso de los diseños rítmicos y de la textura, están estrechamente relacionados con la forma de esta pieza.

La estructura de la pieza posee una forma en arco:



Las presentaciones de las series se caracterizan por sus líneas melódicas y una textura polifónica.

Las secciones de transición están caracterizadas por ritmos incisivos (no regulares y asincopados) y una textura homofónica. Igualmente, la sección intermedia se caracteriza por poseer este tipo de motivos rítmicos, estableciendo además una textura de estratos rítmicos.

Pieza 4

El inicio de esta pieza presenta la serie de 11 clases de alturas en la cual está basado el material motivico de la pieza:

LENTISSIMO ; SEMPRE MOLTO ESPRESSIVO

Serie O0 [La =0] 0 1 7 9 11 10 5 2
8
4
6

Fig. 17 Serie O0. (Pieza 4, cc.1 y 2 de la fuente)

Como se observa en el cuadro a continuación, el desarrollo de esta pieza viene dado por la utilización de formas truncadas y permutadas de la serie:

<i>Orden de aparición</i>	<i>Formas truncadas y permutadas de la serie [La=0]</i>										
1. Serie O0	0	1	7	9	11	10	5	6	4	8	2
2. Serie O0	7	9	11	10	0	1	6				
3. Serie O0	5	10	11	7	9	4	1	2	8		
4. Serie R0	10	11	9	7	1	0					
5. Serie O11	11	0	6	8	10	9	4				
6. Serie O9	9	10	4	6	11	1	5				
7. Serie O0	6	5	4	8	2						

Cuadro. 4 Formas truncadas y permutadas de la serie:

1. (cc.1 y 2); **2.** (cc.4 y 5); **3.** (c.5); **4.** (cc.8 y 9); **5.** (c.10); **6.** (c.12); **7.** (c.14), pieza 4.

De igual manera, el uso de los conjuntos que surgen a partir de dicha serie, constituye un rasgo importante en el desarrollo de la pieza 4.

Estos conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,1,2,4]	2	2	1	1	0	0
[0,1,6]	1	0	0	0	1	1
[0,2,6]	0	1	0	1	0	1

Cuadro. 5 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie, pieza 4.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos constantes en los conjuntos son: 1,11 - 2,10 - 4,8 y 6.

A lo largo de la pieza, se evidencia un marcado uso de díadas que forman un intervalo 11, el cual proviene de la misma estructura de la serie cuya melodía está integrada por pares de alturas de intervalos cortos (intervalo 11 = intervalo 1) alternados con saltos.

Esta pieza posee una métrica regular de 3/4.

A lo largo de la pieza se presenta una textura polifónica y sólo los tres últimos compases poseen una textura homofónica.

Pieza 5

El inicio de esta pieza presenta la serie de 11 clases de alturas en la cual está basado el material motívico de la pieza.

MOLTO LENTO

Serie 00 [Si = 0] 0 11 10 3 4 1 5 8 7 6 9

Fig. 18 Serie 00. (Pieza 5, c.1 de la fuente)

Esta pieza muestra un tratamiento serial más tradicional, ya que se evidencia un mayor trabajo de la serie, aún cuando implica el uso de conjuntos de clases de alturas:

MOLTO LENTO

The figure displays two systems of musical notation. The upper system features a piano part (left) and a violin part (right). The piano part includes dynamic markings *pp*, *p*, and *mf*. The violin part includes dynamic marking *f*. Interval class sets are indicated by brackets and labels: [0,1,2], [0,1,4], [0,1,2,3], [0,1,2,4], [0,1,3], [0,1,4], [0,1,2,3], [0,1,3], and [0,2,6]. The lower system continues the piano and violin parts with similar interval class set annotations.

Fig. 19 Conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 5, cc.1, 2, 3 de la fuente)

Estos conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,1,2,3]	3	2	1	0	0	0
[0,1,2,4]	2	2	1	1	0	0
[0,2,6]	0	1	0	1	0	1
[0,1,2]	2	1	0	0	0	0
[0,1,3]	1	1	1	0	0	0
[0,1,4]	1	0	1	1	0	0

Cuadro. 6 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie, pieza 5.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos constantes en los conjuntos son: 1,11 - 2,10 - 3,9 y 4,8.

El uso del intervalo de octava se aplica para reforzar la melodía en los conjuntos cuando son presentados en las voces más graves del discurso musical.

Cabe destacar que las presentaciones de los conjuntos son realizadas con ritmos variados por lo que el motivo melódico no suele estar asociado directamente con el rítmico.

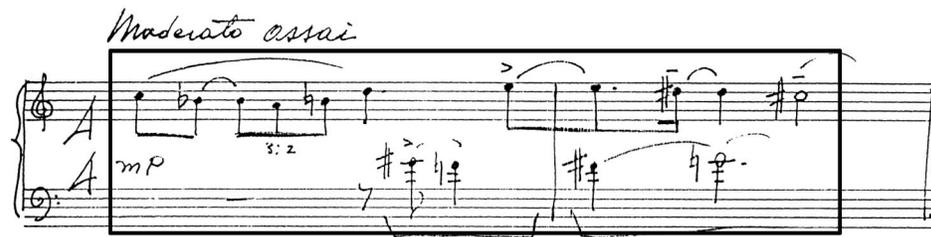
Esta pieza posee una métrica regular de 8/8.

La pieza posee una textura de timbres contrastados, efecto logrado por la amplitud en los registros.

Esta pieza tiene una forma binaria, cuya segunda sección es definida por la presentación de la transposición de la serie a un intervalo 2.

Pieza 6

El inicio de esta pieza presenta la serie dodecafónica en la cual está basado el material motivico de la pieza:



Serie O0 [Do =0] 0 10 9 11 2 8 5 4 6 3 7 1

Fig. 20 Serie O0. (Pieza 6, cc.1 y 2 de la fuente)

Sin embargo, el desarrollo de la pieza viene dado por el uso de los conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de la serie.

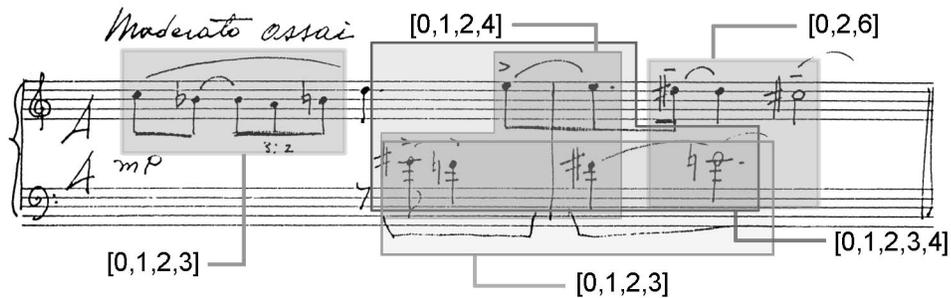


Fig. 21 Algunos de los conjuntos presentes en la serie, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 6, cc.1 y 2 de la fuente)

Los conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,1,2,3,4]	4	3	2	1	0	0
[0,1,6]	1	0	0	0	1	1
[0,2,6]	0	1	0	1	0	1
[0,1,2,3]	3	2	1	0	0	0
[0,1,2,4]	2	2	1	1	0	0
[0,1,4]	1	0	1	1	0	0

Cuadro. 7 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie, pieza 6.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos constantes en los conjuntos son: 1,11 - 2,10 - 4,8 y 6.

Cabe destacar que algunos de los conjuntos más importantes en el desarrollo de la pieza, son siempre presentados como melodías. Estas melodías poseen cromatismos e intervalos generalmente cortos. De igual manera, los distintos conjuntos son presentados en ritmos variados, a menudo a manera de preguntas y respuestas.

Esta pieza posee una métrica irregular que alterna entre 4/4 y 3/4.

La estructura de la pieza está compuesta por tres secciones, separadas por comas de respiración.

Pieza 7

Como se observa a continuación, esta pieza basa su material motívico en la serie de 7 clases de alturas:

Serie O0 [Fa =0] 0 8 7 10 1 4 2

Fig. 22 Serie O0. (Pieza 7, sistema 1 de la fuente)

Como se observa en la figura a continuación, el desarrollo de la pieza viene dado por la utilización de la serie a manera de *ostinato*, con presentaciones idénticas de la serie en cuanto a su estructura de alturas (con excepción de la clase de altura 4 que será reemplazada por la clase de altura 3) pero con variantes rítmicas, mientras que los conjuntos de clases de alturas la acompañan en forma de armonía.

Serie O0 [Fa =0] 0 8 7 10 1 (3) 2

Fig. 23 Serie O0 utilizada a manera de *ostinato* y algunos de los conjuntos que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima.

(Pieza 7, sistema 5 de la fuente)

Los conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,3,6,9]	0	0	4	0	0	2
[0,1,2]	2	1	0	0	0	0
[0,1,4]	1	0	1	1	0	0
[0,1,6]	1	0	0	1	1	1

Cuadro. 8 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie, pieza 7.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos constantes en los conjuntos son: 3,9 - 1,11 - 2,10 - 6 y 4,8.

Esta pieza posee una textura polifónica de timbres contrastados, efecto logrado por la amplitud en los registros.

La forma de la pieza posee un sentido de unidad que viene dado por una sección introductoria, donde se presenta la serie a manera de improvisación y la sección de desarrollo, que líricamente trabaja sobre variantes rítmicas de la serie y conjuntos de clases de alturas surgidos a partir de la misma.

Pieza 8

Como se observa en la figura a continuación, esta pieza basa su material motívico en una serie de 16 notas que emplea 12 clases de alturas, la cual es utilizada a manera de *basso ostinato* a lo largo del desarrollo de la pieza.



Serie 1 O0 (Si = 0) 0 7 9 4 6 1 10 2 11 8 5 3

Fig. 24 Serie 1 O0. (Pieza 8, c.5 de la fuente)

Igualmente, cabe destacar que la pieza inicia y finaliza con otra serie de 9 clases de alturas, a partir de la cual algunas clases de alturas y diseños melódicos son tomados para la melodía que acompaña el *basso ostinato* de la pieza:



Serie 2 O0 [Re = 0] 0 10 4 1 2 8
9
7
5

Fig. 25 Serie 2 O0. (Pieza 8, cc.1 y 2 de la fuente)

Sin embargo, el desarrollo de la pieza viene dado principalmente por el uso de los conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de la serie principal (serie 1).

Como se observa en la figura a continuación, algunos de estos conjuntos de clases de alturas se presentan en forma de espejo dentro del *basso ostinato*.

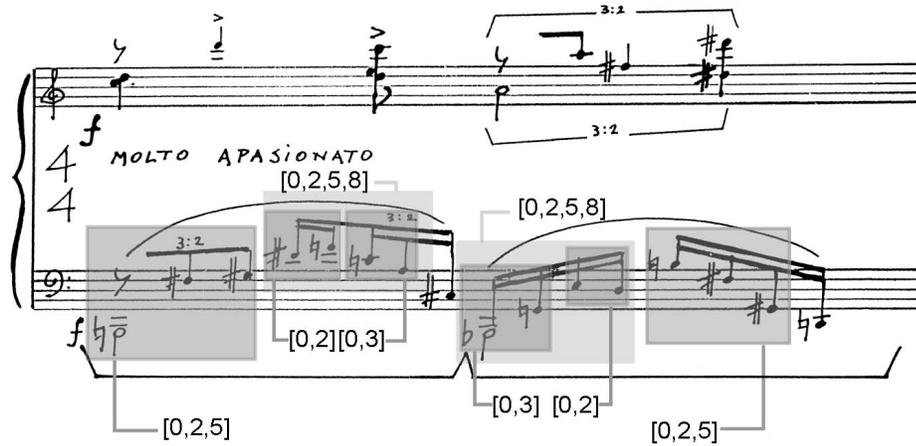


Fig. 26 Algunos de los conjuntos presentes en la serie 1, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 8, c.5 de la fuente)

Los conjuntos presentes en la pieza contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

Conjuntos de clases de alturas	Vector interválico					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,2,5,8]	0	1	2	1	1	1
[0,1,2,6]	2	1	0	1	1	1
[0,1,3,5]	1	2	1	1	1	0
[0,2,5]	0	1	1	0	1	0
[0,3,6]	0	0	2	0	0	1
[0,2]	0	1	0	0	0	0
[0,3]	0	0	1	0	0	0

Cuadro. 9 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de las dos series, pieza 8.

Como se observa en el cuadro anterior, las clases de intervalos constantes en los conjuntos son: 2,10 - 3,9 y 5,7.

En esta pieza el uso del intervalo de octava suele ser utilizado para duplicar voces en el canto de la melodía.

Esta pieza es una miniatura estructurada en tres partes: introducción, una segunda sección donde se presenta la melodía acompañada por el *basso ostinato* y una codetta.

Pieza 9

Como se observa en la figura a continuación, esta pieza basa su material motívico en la serie dodecafónica:

Serie O0 [Fa =0] 0 11 1 2 10 7 8 5 4 6 3 9

Fig. 27 Serie O0. (Pieza 9, sistema 5 de la fuente)

No obstante, el desarrollo de la pieza viene dado por el uso de los conjuntos de clases de alturas que surgen a partir de dicha serie.

Estos conjuntos son presentados principalmente en forma de armonía, por lo que los acordes son los que proveen las estructuras de alturas. A lo largo de la pieza, el conjunto [0,1,2,3,5,6,8,9] representa una armonía focal dentro del ámbito armónico.

The image shows two musical staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with three systems of notes. Each system is enclosed in a grey box and labeled with an interval set: [0,1,2,3], [0,2,3,5], and [0,1,3,6]. Dynamics include ppp, pp, p, mf, and f. The bottom staff is a single bass clef staff with three systems of notes, also labeled with interval sets: [0,2,5,8], [0,1,2,3,5,6,8,9], and [0,1,3,6]. Dynamics include ppp, pp, p, mf, and (6P). The second system of the bottom staff has a trapezoidal shape. The top staff has a *leggiere* marking and a *crescendo* marking. The bottom staff has a *ppp* marking and an *al.* marking.

Fig. 28 Algunos de los conjuntos que surgen a partir de la serie, escritos en su ordenación mínima. (Pieza 9, sistemas 1 y 5 de la fuente)

Los conjuntos contienen distintas clases de intervalos, cuya ocurrencia es reflejada en el cuadro a continuación:

<i>Conjuntos de clases de alturas</i>	<i>Vector interválico</i>					
	1/11	2/10	3/9	4/8	5/7	6
[0,1,2,3,5,6,8,9]	5	4	6	5	5	3
[0,2,5,8]	0	1	2	1	1	1
[0,1,2,3]	3	2	1	0	0	0
[0,2,3,5]	1	2	2	0	1	0
[0,1,3,6]	1	1	2	0	1	1
[0,1,2,3,6]	3	2	2	1	1	1
[0,2,3,7]	1	1	1	1	2	0
[0,1,2]	2	1	0	0	0	0

Cuadro. 10 Vector interválico de los conjuntos que surgen a partir de la serie, pieza 9.

Como se observa en el cuadro anterior, aún cuando todas las clases de intervalos se manifiestan con frecuencia en dichos conjuntos, los intervalos más frecuentes son: 3,9 - 1,11 y 2,10.

Esta pieza es amétrica, ya que no se percibe ninguna clase de metro. Asimismo, la duración de los ritmos de los conjuntos suele no estar determinada e incluso algunos de ellos no poseen ritmo definido.

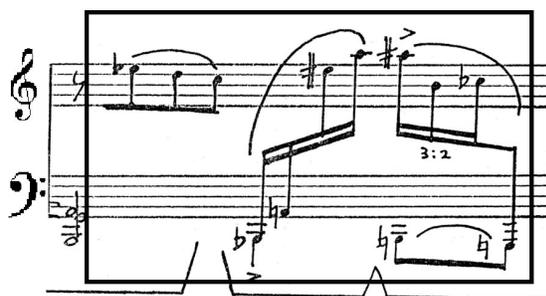
En esta pieza, el compositor también hace uso de la técnica aleatoria, concediendo libertad al ejecutante para escoger el orden de presentación de unos módulos en los que se repiten de manera aleatoria las alturas que conforman el conjunto presente en cada módulo.

Esta pieza posee una textura homofónica compuesta por masas sonoras de distintas densidades y dinámicas contrastantes y extremas, que alterna con una textura polifónica a través de la cual se exponen distintas formas de la serie.

En cuanto a la forma de la pieza, esta posee una pequeña sección introductoria, un desarrollo y una sección final, la cual corresponde a la forma retrogradada transpuesta al intervalo 1 de la sección introductoria.

Pieza 10

Como se observa en la figura a continuación, esta pieza basa su material motívico en la serie dodecafónica:



Serie O0 [Sol \flat , =0] 0 11 10 4 3 2 6 7 8 9 1
5

Fig. 29 Serie O0. (Pieza 10, c.2 de la fuente)

Como se observa en el cuadro a continuación, el desarrollo de esta pieza viene dado por el uso de formas truncadas y permutadas de la serie con variantes rítmicas:

<i>Orden de aparición</i>	<i>Formas truncadas y permutadas de la serie [Sol b=0]</i>											
1. Serie O0	0	11	10	4	3	2						
2. Serie O0	0	11	10	4	3	2	6	7	5	8	9	1
3. Serie O0	3	4	0	11	10							
4. Serie O0	6	7	5	8	9	1						

Cuadro. 11 Formas truncadas y permutadas de la serie:
1. (cc.1,4,8,9,15); 2. (c.2); 3. (c.10); 4. (c.11), pieza 10.

Por otro lado, como se observa en la figura a continuación los hexacordos contenidos en la serie dodecafónica forman los conjuntos de clases de alturas [0,1,2,4,5,6] y [0,1,2,3,4,8].

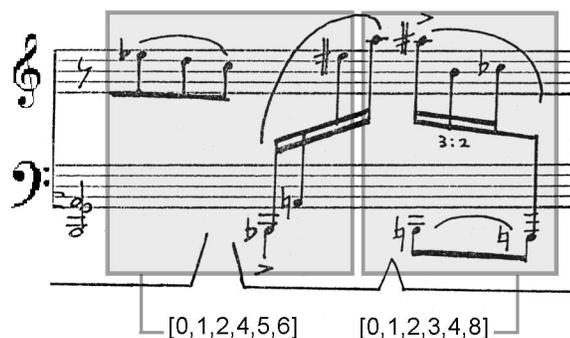


Fig. 30 Conjuntos de clases de alturas presentes en la serie dodecafónica.
(Pieza 10, c.2 de la fuente)

En el cuadro a continuación, observamos como dichos conjuntos están en relación z, pues su contenido interválico es el mismo:

Conjuntos de clases de alturas	Vector interválico					
	1	2	3	4	5	6
[0,1,2,4,5,6]	4	3	2	3	2	1
[0,1,2,3,4,8]	4	3	2	3	2	1

Cuadro. 12 Vector interválico de los conjuntos presentes en la serie, pieza 10.

Como se observa en el cuadro anterior, los conjuntos que componen la serie se caracterizan por el empleo de cromatismos en su melodía. De igual manera, las clases de intervalos 2,10 - 4,8 - 5,7 y 3,9 aparecen con gran frecuencia a lo largo del desarrollo de la serie en la pieza.

Esta pieza mantiene una métrica regular de 4/4.

Esta pieza posee una textura polifónica y sólo en los compases 12 y 13 se observa una textura monofónica.

6.5 Decisiones editoriales para la edición crítica de las *Piezas estudios para piano Op.26*

En los siguientes apartados se presentarán por casos los distintos tipos de decisiones editoriales tomadas en el trabajo de edición crítica de la obra en estudio.

6.5.1 Alteraciones

Para los compositores del siglo XX el abordaje de nuevos lenguajes distintos a la tonalidad implicó un cambio en el acercamiento a los sonidos y a la forma en que estos debían ser expresados.

En el serialismo, así como en la música no tonal que precedió al desarrollo del sistema dodecafónico y serial, el cambio sustancial fue dado por la transformación en las estructuras de alturas.

La ausencia del sistema tonal había llevado a la eliminación del uso de la armadura de clave por parte de algunos compositores, quienes en la búsqueda de notaciones que se ajustaran mejor a los requerimientos del nuevo lenguaje colocaron a cada nota la alteración según su necesidad, algunos de ellos incluso usando el *becuadro* para las notas naturales. Igualmente, esto implicó el manejo de un nuevo sistema de denominación de los sonidos, donde a diferencia de la utilización de las siete sílabas (de *do* a *si*) más los *sostenidos* y *bemoles* para las doce clases de alturas, se designaron números para cada uno de los semitonos (no hay distinción sistemática entre intervalos enarmónicamente equivalentes) (Lester, 2005).

Tal es el caso del compositor Arnold Schoenberg. (1874-1951), quien como se muestra en la figura a continuación escribía a cada nota la alteración correspondiente:



Fig. 31 Notación en la que a cada nota le precede la alteración correspondiente. (Fünf Klavierstücke Op. 23, N° 1 cc.1,2,3, Arnold Schoenberg)

Sin embargo, a lo largo de la obra se observan ciertas inconsistencias que evidencian el uso de la notación tradicional por parte del compositor.

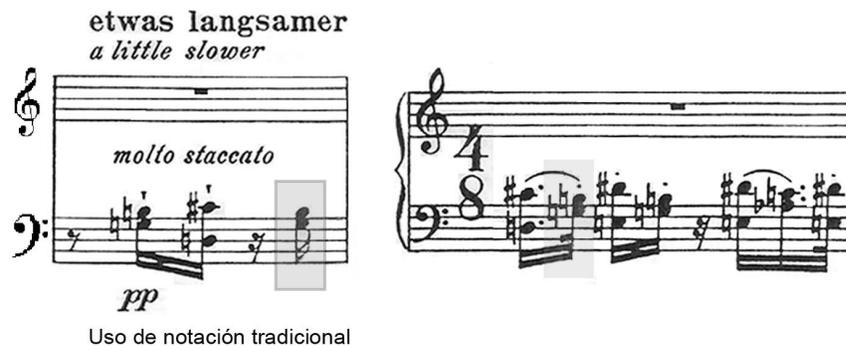


Fig. 32 Uso de notaciones distintas en un mismo pasaje
(Fünf Klavierstücke Op. 23, Nº 3 cc.13 y 14, Arnold Schoenberg)

De igual manera, otros compositores como Witold Lutoslawsky (1913-1994) y Hans Werner Henze (1926) adoptaron otro sistema notacional, en el cual se reducía al mínimo la utilización de alteraciones. Según Kurt Stone (1980), las reglas básicas que rigen dicha notación son:

1. Las alteraciones afectan solamente a las notas a las cuales preceden inmediatamente.
2. Las alteraciones no son repetidas en notas ligadas a menos que la ligadura vaya de un pentagrama a otro o de una página a otra.
3. Las alteraciones no son repetidas para notas repetidas a menos que una ó más notas distintas intervengan.
4. Si una nota *sostenida* o *bemolada* es inmediatamente seguida por su forma natural, es usado un *becuadro*.
5. Alteraciones aclaratorias (entre paréntesis) pueden ser usadas para clarificar ambigüedades, pero deberán mantenerse al mínimo.

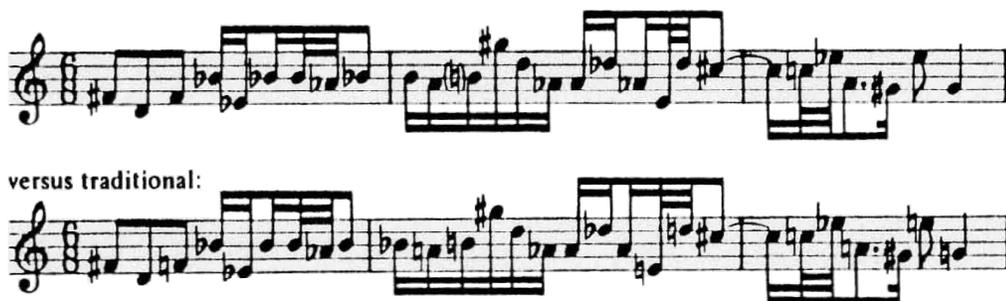


Fig. 33 Comparación entre la notación donde la alteración afecta solamente a la nota que precede y la notación tradicional. (Ejemplo dado por K. Stone, 1980 p.56)

En la obra *Piezas-estudios Op. 26*, Blas Atehortúa no hace uso de una notación en particular. A lo largo de la obra, se observa la utilización de las notaciones contemporáneas expuestas en las figuras anteriores, al igual que el uso de la notación tradicional, de tal forma que con gran frecuencia se pueden encontrar en un mismo compás distintos tipos de notación.

Esta inconsistencia en cuanto al uso de notaciones, se evidencia desde el primer compás de la obra, como se observa en la figura a continuación:



En los dos compases se utiliza la notación tradicional con excepción del acorde señalado, que utiliza un becuadro para una nota natural (*mi*) pero inconsistentemente no utiliza un becuadro para la otra nota natural (*fa*)

Fig. 34 Inconsistencia en el uso de la notación dentro de un mismo compás.
(Pieza 1, cc.1 y 2 de la fuente)

En otros casos, como se observa en la figura a continuación, esta inconsistencia es evidenciada en la repetición de un acorde, al cual se le vuelven a escribir sólo algunas de las alteraciones previamente utilizadas.

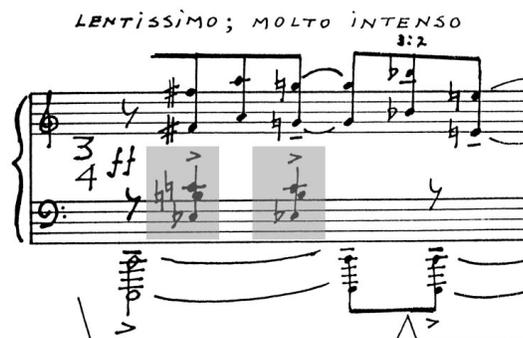
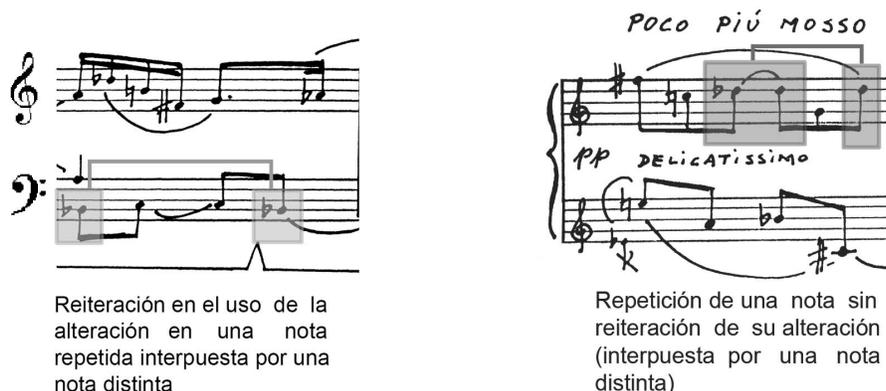


Fig. 35 Inconsistencia en el uso de la notación en la repetición de un acorde.
(Pieza 1, c.17 de la fuente)

La marcada inconsistencia en el uso de la notación a lo largo de la obra, crea ambigüedad en muchos de los sitios donde la omisión de alteraciones supone imprecisión del nombre de la nota. Tal es el caso de la figura a continuación, donde en situaciones similares, en este caso la repetición de una misma nota interpuesta por una nota distinta, se muestran diferencias en cuanto a la colocación de alteraciones.



Reiteración en el uso de la alteración en una nota repetida interpuesta por una nota distinta

Repetición de una nota sin reiteración de su alteración (interpuesta por una nota distinta)

Fig. 36 Inconsistencia en el uso de la notación en situaciones similares.
(Pieza 1, cc.8 y 11 de la fuente)

Por esta razón, en la presente edición se determinó unificar la notación empleada para la transcripción y edición de la obra. Se optó por colocar a cada una de las notas la alteración correspondiente (*sostenido*, *bemol* o *becuadro*), notación que proporciona claridad y facilidad en el abordaje de la obra.

A continuación se presentan los casos particulares en cada una de las piezas que requirieron de intervención editorial en cuanto a alteraciones se refiere.

Pieza 1

La figura a continuación muestra la omisión de la alteración para la nota *mi*, lo cual crea confusión por tratarse de una nota que ha sido previamente alterada dentro del mismo compás.

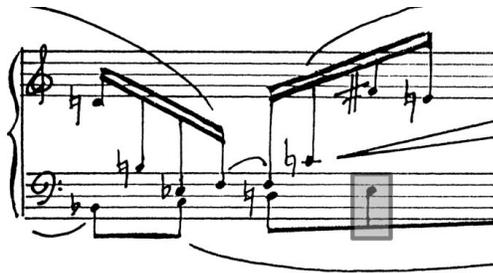


Fig. 37 Indicación de nota sin alteración escrita.
(Pieza 1, c.9 de la fuente)

Como se mencionó anteriormente, la inconsistencia en el uso de las alteraciones a lo largo de la obra, no permite llegar a conclusiones sobre la naturaleza de dicha alteración. Sin embargo, el uso del *bemol* para la nota *mi* constituye la única opción que permitiría la utilización del conjunto [0,1,3], uno de los conjuntos en los cuales está basado el material motívico de la pieza.

Nótese que además éste está seguido por el conjunto [0,3,6], de manera parecida a como se presentan los dos conjuntos en la exposición de la serie en su forma original.

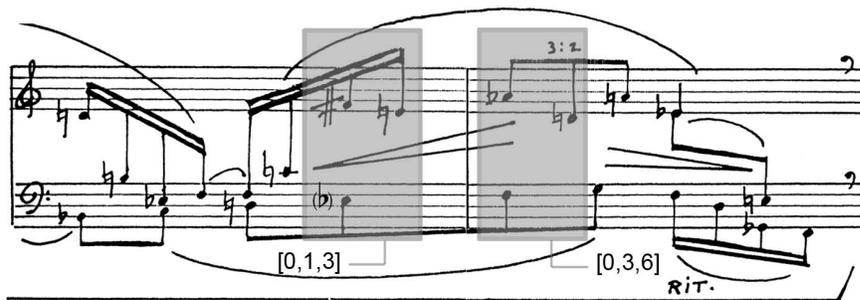


Fig. 38 Indicación de conjuntos [0,1,3] y [0,3,6] a partir de la utilización del *bemol* para la nota en estudio. (Pieza 1, cc.9 y 10 de la fuente)

Por otro lado, el compositor no estila hacer uso del intervalo de octava entre líneas polifónicas, lo cual resultaría si se utilizara el *becuadro* como alteración para dicha nota.

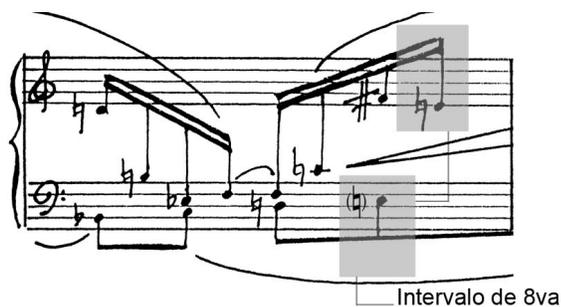


Fig. 39 Intervalo de 8va formado en caso de utilización de *becuadro*. (Pieza 1, c.9 de la fuente)

Por esta razón, se descarta la posibilidad del uso del *becuadro* como alteración y se incluye el *bemol* como alteración para la nota en cuestión.

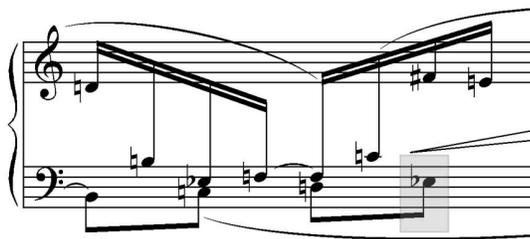


Fig. 40 Alteración incluida en la edición. (Pieza 1, c.9)

Pieza 2

En la figura a continuación, se observan las notas *do* y *fa* escritas sin alteración. Debido a la inconsistencia en la colocación de alteraciones a lo largo de la obra y a que el acorde que le precede dentro del mismo compás contiene dichas notas alteradas (por causa de la ligadura que prolonga las alteraciones del acorde ligado en el compás anterior), el pasaje muestra ambigüedad en relación a la naturaleza de dichas alteraciones.

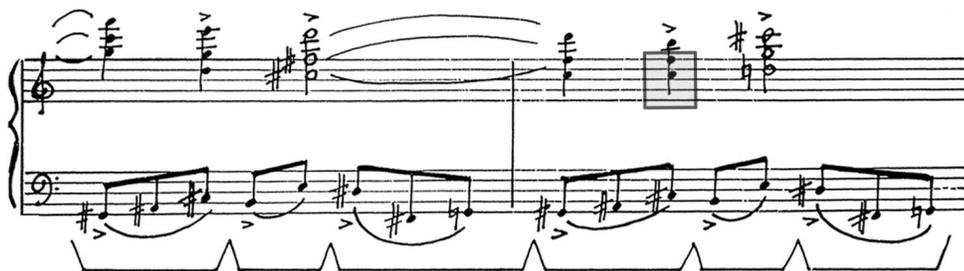


Fig. 41 Indicación de notas escritas sin alteración.

(Pieza 2, cc.11 y 12 de la fuente)

Como se observa en la figura a continuación, a lo largo del pasaje es clara la presencia del conjunto de clases de alturas [0,1,6] y el uso del *becuadro* como alteración para las notas en estudio, constituye la única opción que garantiza el mantenimiento de dicha constante en el pasaje.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'ff; VIOLENTO'. The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line contains chords and melodic fragments. Brackets labeled '[0,1,6]' are placed below the bass line and above the treble line, indicating the pitch classes used in those sections. Shaded boxes highlight specific chords in both staves. The second system continues the piece with similar notation and annotations. The third system concludes the excerpt, also featuring the '[0,1,6]' annotations and shaded chord boxes.

Fig. 42 Indicación del uso del conjunto de clases de alturas [0,1,6]
(Pieza 2, cc.9,10,11,12,13,14 de la fuente)

De igual manera, si se analizan de forma horizontal cada una de las voces de los pentagramas superiores, se podrá observar que no existe en una misma voz la repetición de un mismo sonido, por lo cual la utilización de los *becuadros* garantiza la permanencia de dicha constante. Por estas razones, se descarta la idea del uso de cualquier alteración distinta al *becuadro* para las notas del acorde en cuestión.

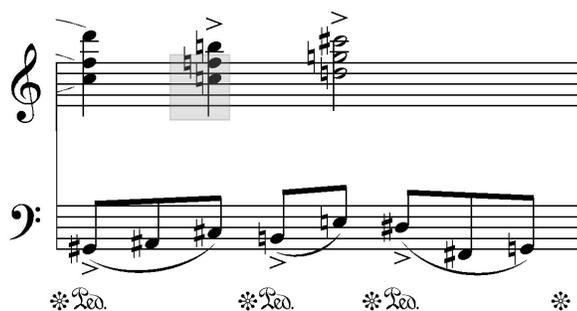


Fig. 43 Alteraciones incluidas en la edición. (Pieza 2, c.12)

Pieza 3

1) En las figuras 44 y 45 se observa cómo la alteración de una nota presentada en la forma original de la serie 2 es modificada en su presentación en la forma retrogradada de la serie.

Serie 2 O0 [Re =0] 0 3 4 2 10 9 7 11 1 6 5

Fig. 44 Serie 2 forma original. Indicación de alteración original para la nota en estudio (Pieza 3, cc.6 y 7 de la fuente)

Serie 2 R0 [Re =0] 5 6 2 9 3 7 4 11 10 2 0

Fig. 45 Serie 2 forma retrogradada. Indicación de alteración cambiada.
(Pieza 3, cc.14 y 15 de la fuente)

Debido a que, con excepción de la nota señalada, la forma retrogradada es idéntica a la forma original, se deduce que el cambio en la alteración de dicha nota corresponde a un error de transcripción.

Fig. 46 Nueva alteración incluida en la edición. (Pieza 3, c.14)

2) Como se observa en las figuras 47 y 48, la nota *sol sostenido* posterior a la presentación de la forma original de la serie 1, vuelve a ser mostrada en el compás

previo a la presentación de la forma retrogradada de la serie 1, sin embargo, esta segunda vez no lleva escrita la alteración correspondiente.

Ya que el uso de dicha alteración en la nota se ve reforzado en el siguiente compás de haber sido expuesta, se deduce que la posterior ausencia de dicha alteración para la nota se debe a un error de transcripción.

(Fragmento Serie 1 O0)

Fig. 47 Fragmento de la presentación de la serie 1 en su forma original e indicación de uso reiterado de la alteración *sostenido* para la nota *sol*.

(Pieza 3, cc.3,4,5 de la fuente)

(Fragmento Serie 1 R0)

Fig. 48 Fragmento de la presentación de la serie 1 en su forma retrogradada e indicación de nota *sol* sin alteración. (Pieza 3, cc.17 y 18 de la fuente)

Por esta razón, en la edición se incluye la alteración *sostenido* para la nota en cuestión:



Fig. 49 Alteración incluida en la edición. (Pieza 3, c.17)

Pieza 6

1) En la figura a continuación se observan las notas *do* y *si* escritas sin alteración. Debido a la inconsistencia en la colocación de alteraciones a lo largo de la obra y a que estos sonidos han sido previamente alterados dentro del mismo compás, el pasaje muestra confusión en relación a la naturaleza de dichas alteraciones.

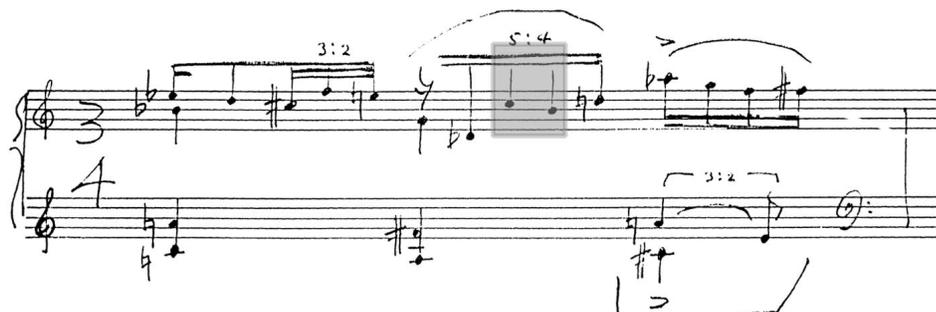


Fig. 50 Indicación de notas escritas sin alteración. (Pieza 6, c.6 de la fuente)

Como se observa en la figura a continuación, a lo largo del pasaje es clara la presencia del conjunto de clases de alturas [0,1,2,3], el cual constituye uno de los principales conjuntos en los cuales está basado el material motivico de la pieza. El uso del *becuadro* como alteración para las dos notas referidas, constituye la única opción a través de la cual se manifiesta dicho conjunto.

The image shows a handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features various rhythmic patterns and accidentals. Annotations include 'mf', 'A', and the pitch class set '[0,1,2,3]' with brackets under specific notes. Rhythmic ratios '3:2' and '5:4' are also present. Some notes are enclosed in grey boxes, and there are arrows pointing to specific intervals.

Fig. 51 Indicación de conjuntos de clases de alturas [0,1,2,3] en el pasaje
(Pieza 6, cc.5 y 6 de la fuente)

Igualmente, en el caso de la nota *do*, queda descartada la opción de emplear un *sostenido* ya que, como se dijo anteriormente, el autor no estila hacer uso del intervalo de octava y esta nota está precedida por un *re bemol* (nota enarmónica de *do sostenido*).

Por estas razones, en la edición se incluyen las alteraciones *becuadro* para las notas en cuestión:

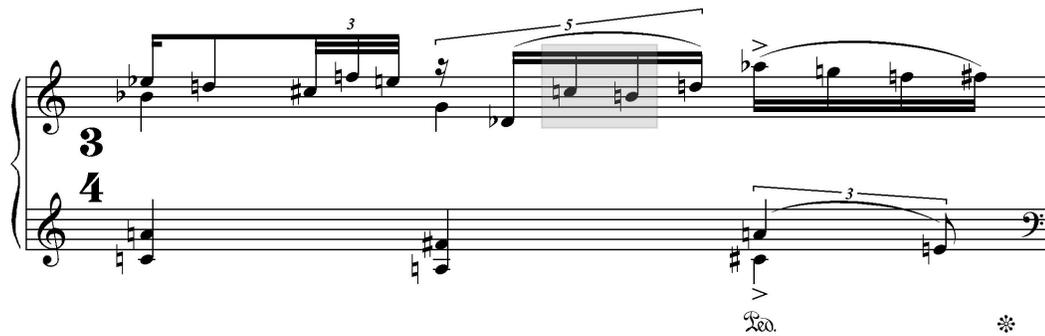


Fig. 52 Alteraciones incluidas en la edición. (Pieza 6, c.6)

2) La figura a continuación muestra la omisión de la alteración para la nota *mi*, lo cual crea confusión por tratarse de una nota que ha sido previamente alterada dentro del mismo compás.

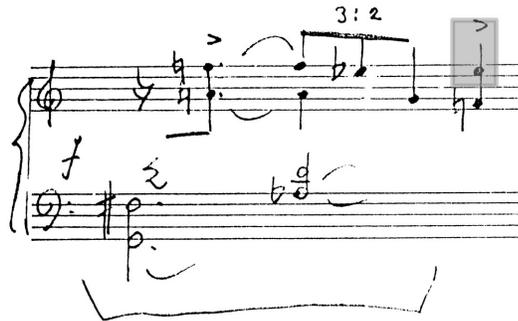


Fig. 53 Indicación de nota sin alteración escrita. (Pieza 6, c.7 de la fuente)

El uso del *becuadro* o del *bemol* para la nota *mi* formaría los intervalos 11 ó 10 respectivamente, en relación a la otra nota de la díada. Ya que los dos intervalos son frecuentemente empleados por el compositor en la pieza, ambas opciones serían igualmente factibles.

Sin embargo, como se observa en la figura a continuación, uno de los principales conjuntos en los cuales se basa el material motivico de la pieza, el conjunto de clases de alturas [0,1,2,4] sólo está presente si se usa el *becuadro* para la nota *mi*.



Fig. 54 Indicación de conjunto de clases de alturas [0,1,2,4] formado en caso de utilizarse un *becuadro* para la nota en estudio (Pieza 6, c.7 de la fuente)

Por esta razón, se incluye el *becuadro* como alteración para la nota en cuestión.

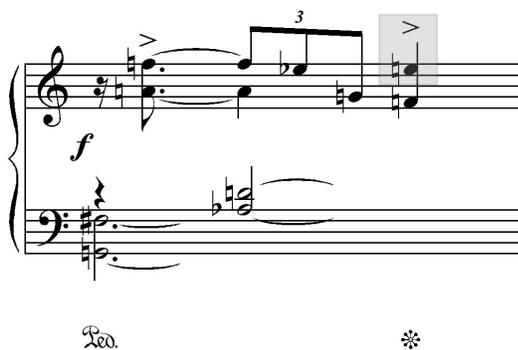


Fig. 55 Alteración incluida en la edición. (Pieza 6, c.7)

3) La figura a continuación, muestra la omisión de la alteración para la nota *la*, lo cual crea confusión debido a la inconsistencia en la colocación de alteraciones a lo

largo de la pieza y a que esta nota ha sido previamente alterada dentro del mismo compás.

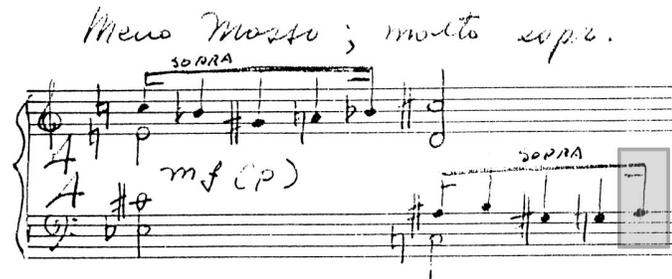


Fig. 56 Indicación de nota escrita sin alteración.

(Pieza 6, c.10 de la fuente)

Como se observa en la figura a continuación, entre los grupos de cinco notas que poseen el ritmo *semicorchea-corchea-corchea-corchea-semicorchea*, cuya línea melódica es descendente y luego ascendente, hay una constante en cuanto a que alguna de las notas iniciales del grupo es repetida al finalizarlo. En el caso del grupo al cual pertenece la nota en cuestión, éste está compuesto por cinco notas y posee el mismo ritmo que los grupos mencionados pero no mantiene la constante. Sin embargo, en este grupo el movimiento de la línea melódica varía en relación a los otros grupos (ya que asciende, desciende y vuelve a ascender), por lo que se descarta la necesidad de utilizar la alteración *sostenido* para mantener dicha constante.

Meno Mosso ; molto esp. (quasi lento) >

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system consists of a Soprano line (SOPRA) and a Piano accompaniment. The Soprano line has several groups of notes, each enclosed in a bracket and a shaded box. The Piano accompaniment has a dynamic marking of *mf (p)* and later *f (mf)*. The tempo is indicated as *Meno Mosso ; molto esp. (quasi lento)*. The bottom system shows a continuation of the Soprano line with a dynamic marking of *p* and the instruction *Molto allarg.*

Fig. 57 Indicación de constante en la cual alguna de las notas iniciales del grupo es repetida al finalizarlo. Nótese que el grupo que contiene la nota en estudio tiene un movimiento distinto en la línea melódica y no mantiene la constante. (Pieza 6, cc.10,11,12 de la fuente)

Además, entre todos los grupos del pasaje se cumple una constante: la nota presentada y el acorde que se forma cuando inician los grupos, son distintos a los de cuando estos finalizan, ya que siempre hay un cambio de una o dos de las notas presentadas al comienzo. Debido a esto, es descartable la utilización de la alteración *sostenido* para la nota en estudio, ya que con su uso, tanto la nota como el acorde formado al inicio del grupo, serían los mismos cuando este finalizara, por lo que este grupo no mantendría dicha constante.

Meno Mosso ; molto sopr. (quasi lento) >

SOPRA

mf (p)

SOPRA

f (mf)

SOPRA

Molto allarg.

Fig. 58 Indicación de constante en la cual la nota presentada y el acorde formado al inicio de los grupos son distintos a los de cuando estos finalizan. Nótese que de utilizarse un *sostenido* para la nota en estudio, el grupo al cual pertenece no mantendría la constante.

(Pieza 6, cc. 10,11,12 de la fuente)

Por otro lado, si se utilizase un *becuadro* para la nota en cuestión, se conformaría el conjunto [0,1,2,3,4], uno de los principales conjuntos en los cuales se basa el material motivico de la pieza.

Meno Mosso ; molto sopr.

SOPRA

mf (p)

SOPRA

[0,1,2,3,4]

Fig. 59 Indicación de conjunto de clases de alturas [0,1,2,3,4] formado en caso de utilizarse un *becuadro* para la nota en cuestión.

(Pieza 6, c.10 de la fuente)

Por estas razones, queda descartado el uso del *sostenido* como alteración para la nota en estudio.



Fig. 60 Alteración incluida en la edición. (Pieza 6, c.10)

Pieza 9

En la figura a continuación, se observa la ausencia de alteraciones para las notas *si* y *fa*, lo cual crea ambigüedad por tratarse de un fragmento que ha presentado diferentes formas de la serie dodecafónica y donde por tanto, esas dos notas se han mostrado previamente alteradas.

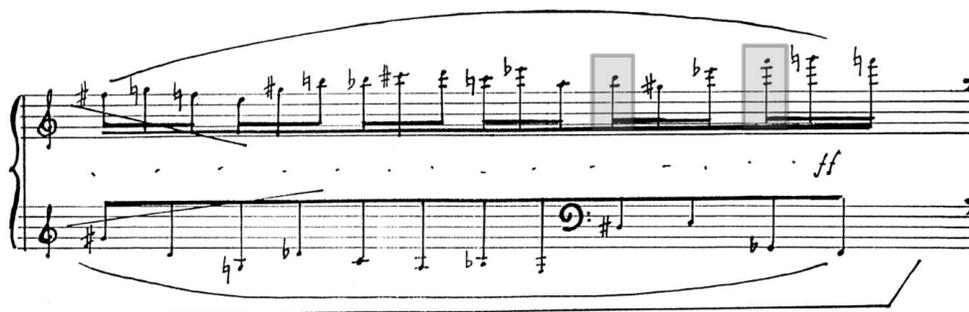


Fig. 61 Indicación de notas sin alteración escrita. (Pieza 9, sistema .6 de la fuente)

Como se observa en las figuras 62 y 64, los grupos de tresillos a los cuales pertenecen las notas en cuestión, derivan igualmente de la serie dodecafónica.

En el caso de la nota *fa*, esta debe llevar por alteración un *sostenido*, ya que el tresillo al cual pertenece, corresponde al primer tricordo de la forma invertida al intervalo 1 de la serie.

Correspondencia entre tricordos

Serie I1 [Fa=0] 1 2 0 11 3 6 5 8 9 7 10 4

Fig. 62 Correspondencia entre el primer tricordo de la forma invertida al intervalo 1 de la serie y el tricordo que contiene la nota *fa* en estudio.
(Pieza 9, sistema 6 de la fuente)

Por otro lado, en el caso de la nota *si*, esta debe llevar por alteración un *becuadro*, ya que el tresillo al cual pertenece, corresponde a una permutación del segundo tricordo de la transposición al intervalo 8 de la serie dodecafónica.

Serie O8 [fa=0] 8 7 9 10 6 3 4 1 0 2 11 5

Fig. 63 Serie dodecafónica transpuesta al intervalo 8. (Serie O8)

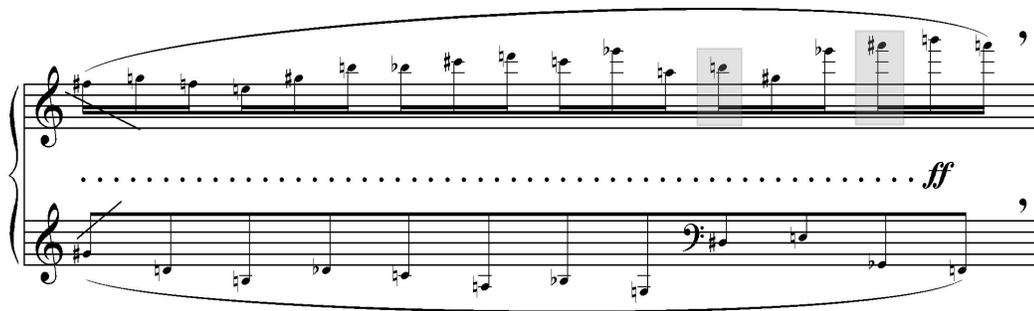


Serie O8 [fa=0] 8 7 9 10 6 3 4 1 0 2 11 5



Fig. 64 Correspondencia entre el segundo tricordo de la serie O8 y el tricordo que contiene la nota *si* en estudio. (Pieza 9, sistema 6 de la fuente)

Establecidas estas relaciones entre las mencionadas formas de la serie dodecafónica y los tricordos que contienen las notas en estudio, se descarta el uso de alteraciones distintas a las descritas para cada uno de los casos expuestos.



*

Fig. 65 Alteraciones incluidas en la edición. (Pieza 9, sistema 6)

6.5.2 Métrica y tiempos en el compás

Como se observa a continuación, algunas de las piezas muestran incongruencias en cuanto a las métricas establecidas y los tiempos de sus compases.

Pieza 4

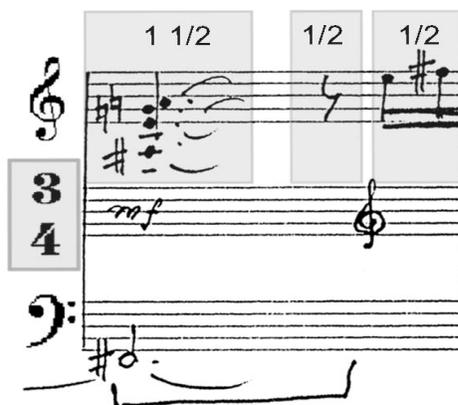


Fig. 66 Indicación de 2 1/2 tiempos en un compás cuya métrica indicada es de 3/4.
(Pieza 4, c.4 de la fuente)

En la figura anterior apreciamos la falta de 1/2 tiempo en el pentagrama superior del compás cuya métrica indicada es de 3/4. En este caso, se completaron los tiempos en el compás a través de la adición de un silencio de corchea.

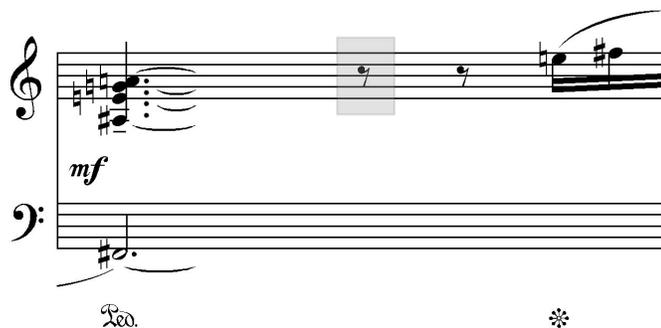


Fig. 67 Silencio de corchea añadido en la edición. (Pieza 4, c.4)

Pieza 6

1)

Fig. 68 Indicación de $2 \frac{3}{4}$ tiempos en un compás cuya métrica indicada es de $\frac{3}{4}$.

(Pieza 6, c.4 de la fuente)

La figura anterior, muestra la falta de correspondencia que hay entre la cantidad de tiempos escritos en el pentagrama superior y la métrica indicada que es de $\frac{3}{4}$.

La observación de cada una de las figuras dentro de los tiempos del compás, permite ver que las dos semicorcheas y el tresillo de fusas que conforman el último tiempo, no completan la duración de éste.

En este sentido, la escritura del tresillo resulta dudosa ya que de emplearse un tresillo de fusas, éste debería estar seguido por un silencio de semicorchea para completar el tiempo. Sin embargo, a lo largo de la pieza no se encuentra otro caso en el cual el compositor cierre un tiempo con un silencio que siga a un tresillo o a cualquier otro figuraje y además en este caso, la ligadura de ese grupo de notas llega justo hasta la última nota del tresillo, dando a entender que la escritura de ese tiempo está completa³⁷.

³⁷ Con gran frecuencia el compositor escribe ligaduras de expresión que o salen a partir de silencios o llegan hasta silencios.



Fig. 69 Indicación de silencio de semicorchea agregado en caso de mantenerse el figuraje de tresillo de fusas escrito en la fuente.
(Pieza 6, c.4 de la fuente)

Quedando descartada la idea de completar el último tiempo agregando un silencio de semicorchea, se concluye que el tresillo de fusas en realidad corresponde a un tresillo de semicorcheas, el cual junto a las dos semicorcheas previas, completan el último tiempo del compás en estudio.

Por esta razón, en la edición es sustituido el tresillo de fusas por un tresillo de semicorcheas, al cual se le agrega además la cifra 3 de tresillo que estaba omitida en la fuente.

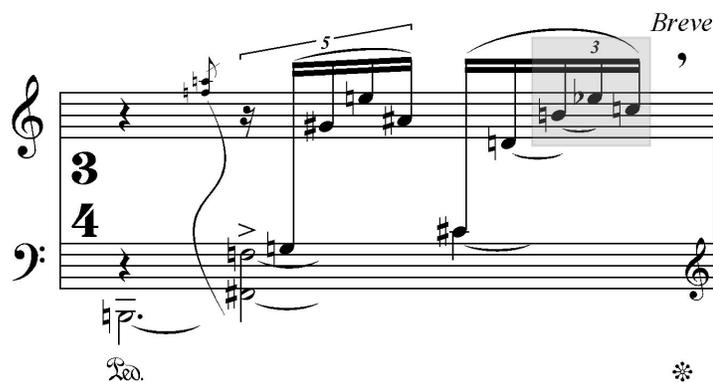


Fig. 70 Nuevo figuraje incluido en la edición. (Pieza 6, c.4)

2)

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The time signature is 3/4. The bass staff contains a pentagram of notes. Below the pentagram, there are four boxes containing the numbers 1, 1, 1, and 1/2, indicating the duration of each measure. The notes in the pentagram are: a half note (1), a quarter note (1), a quarter note (1), and a half note (1/2). The treble staff has a melodic line with slurs and accents.

Fig. 71 Indicación de 3 1/2 tiempos en un compás cuya métrica indicada es de 3/4.
(Pieza 6, c.8 de la fuente)

Como se observa en la figura anterior, el pentagrama inferior del compás en estudio excede la cantidad de tiempos para la métrica indicada que es de 3/4. La observación de la ubicación y distribución de cada una de las figuras dentro de los tiempos del compás, permite concluir que a la penúltima díada le corresponde un figuraje de corchea en cambio de la negra escrita.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The bass staff has a pentagram of notes. A grey box highlights a specific note in the penultimate measure of the pentagram. Below the bass staff, there is a handwritten 'Ped.' and an asterisk '*'. The treble staff has a melodic line with slurs and accents.

Fig. 72 Nuevo figuraje incluido en la edición. (Pieza 6, c.8)

3) De manera similar, la siguiente figura muestra la falta de correspondencia entre la métrica y la cantidad de tiempos del compás.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. At the top, four rectangular boxes, each containing the number '1', are positioned above the first four measures of the music. The music is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature '3/4' is written vertically on the left side of the first measure. The first measure starts with a dynamic marking '(f)'. The second measure has a flat sign (b) above the staff. The third measure has a sharp sign (#) above the staff. The fourth measure has a 3:2 ratio written above it and a 'Rit.' marking below it. The score ends with a double bar line and a 'Fine' marking.

Fig. 73 Indicación de 4 tiempos en un compás cuya métrica indicada es de 3/4
(Pieza 6, c.9 de la fuente)

Sin embargo, a diferencia de los casos anteriores, se observa que los dos pentagramas del compás en estudio poseen cuatro tiempos completos.

Por otro lado, el compás que sigue al compás en estudio, cambia de métrica a 4/4, por lo que se deduce que el cambio de métrica a 4/4 fue realizado en el compás 9 pero erróneamente escrito en el compás 10.

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time. The score is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature '4/4' is written vertically on the left side of the first measure. The first measure has a dynamic marking 'mf (p)'. The second measure has a dynamic marking 'p'. The score is marked with 'Meno Mosso; molto esp.' at the top. There are two 'SOPRA' markings above the staff, one above the second measure and one above the fourth measure. The score ends with a double bar line.

Fig. 74 Cambio de métrica a 4/4. (Pieza 6, c.10 de la fuente)

En este caso, la solución viene dada por la escritura del cambio de métrica a 4/4 en el compás 9 y por consiguiente, la eliminación del cambio de métrica escrito en el compás 10.

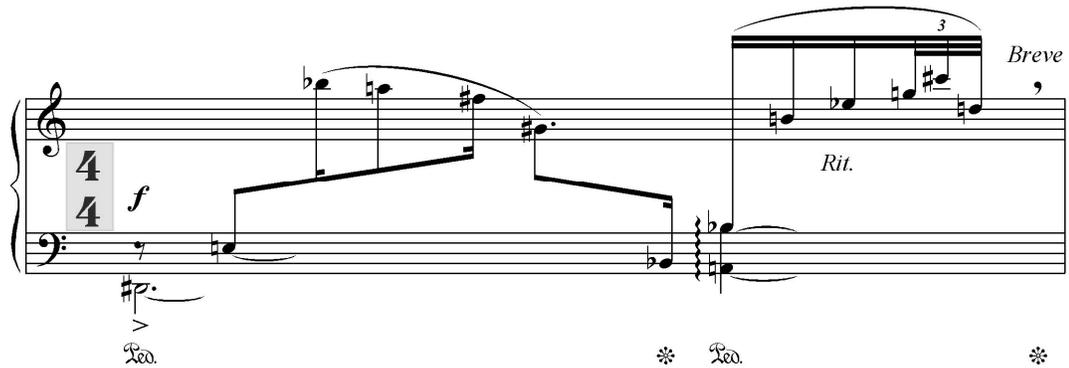


Fig. 75 Métrica indicada en la edición. (Pieza 6, c.9)

Pieza 8

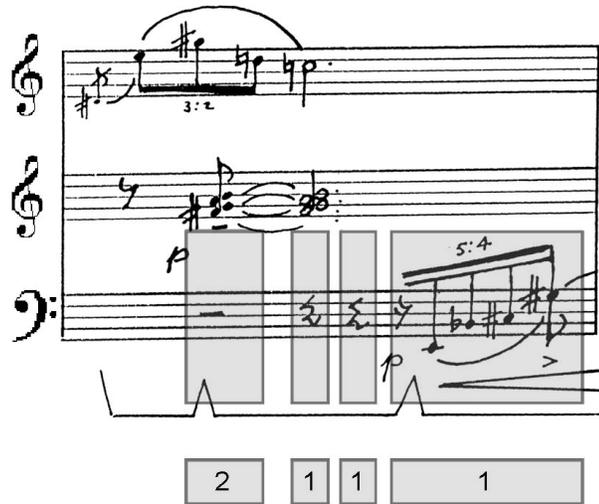


Fig. 76 Indicación de tiempo sobrante en el compás.
(Pieza 8, c.11 de la fuente)

En la figura anterior observamos que el pentagrama inferior posee escritos 5 tiempos mientras que los pentagramas superiores están escritos en una métrica de 4/4 ya que cada uno tiene 4 tiempos escritos.

Como se observa en la figura a continuación, la eliminación del tiempo sobrante fue realizada a través de un cambio en el figuraje de silencio de blanca por uno de silencio de negra, conforme a la distribución de los tiempos en los pentagramas superiores del compás.



Fig. 77 Nuevo figuraje incluido en la edición.
(Pieza 8, c.11)

6.5.3 Claves

Pieza 7

En la figura a continuación, se observa cómo dentro de un compás se redonda innecesariamente al repetir consecutivamente la escritura de una misma clave, lo que supone que en medio de estas hay un cambio de clave que fue omitido en la partitura.

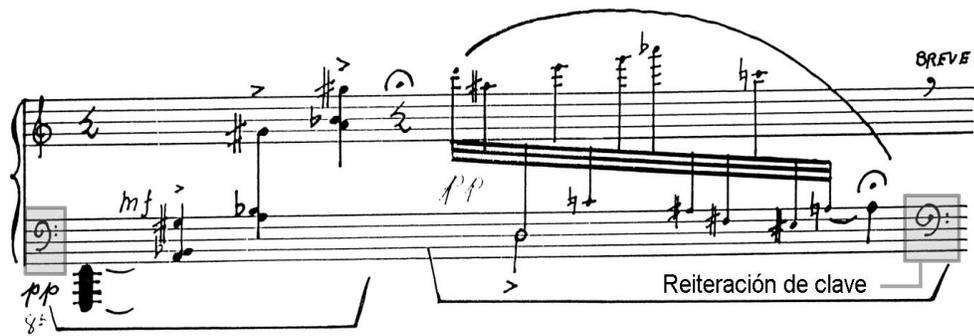


Fig. 78 Indicación de reiteración de *clave de fa* sin existir previo cambio de clave.
(Pieza 7, sistema 2 de la fuente)

Como se observa en las figuras 79 y 80, la colocación previa de una *clave de sol* al grupo de acciaccaturi muestra la forma retrogradada de la serie original, además de justificar las alteraciones utilizadas para las notas *la* (*becuadro*) y *do* (*sostenido*) precedidas por *la sostenido* y *do becuadro* respectivamente, que a diferencia de su lectura en *clave de fa*, donde se leen *do becuadro* y *mi sostenido* no quedan justificadas.

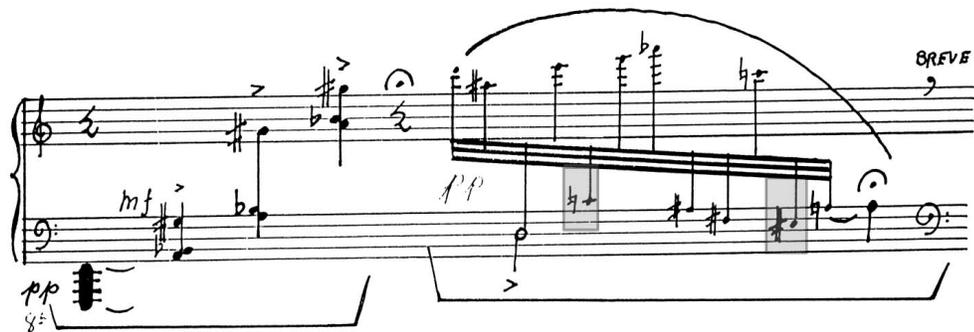


Fig. 79 Indicación de notas cuyas alteraciones no están justificadas con el uso de la *clave de fa*
(Pieza 7, sistema 2 de la fuente)

Serie R0 [Fa =0] 2 (3) 1 10 7 8 0

Fig. 80 Indicación de serie original en su forma retrogradada³⁸ y notas con alteraciones que están justificadas en caso de utilizarse una *clave de sol* previa.
(Pieza 7, sistema 2 de la fuente)

Por estas razones, se fija el cambio de clave justo antes de la presentación del grupo de acciaccaturi.

Breve

* leo. * leo. *

Fig. 81 Cambio de clave incluido en la edición. (Pieza 7, sistema 2)

³⁸ El número de la clase de altura escrito entre paréntesis, corresponde a una clase de altura que constituye una libertad tomada por el compositor. En este caso, la presentación de la forma original de la serie contiene un *la becuadro* en vez del *la bemol*.

Pieza 9

b) En la figura a continuación, se observa la escritura poco nítida de un cambio a *clave de fa*, posiblemente realizado a lápiz por tratarse de una corrección posterior del compositor.

Fig. 82 Indicación borrosa de cambio a *clave de fa*. (Pieza 9, sistema 9 de la fuente)

Sin embargo, el análisis de la pieza revela que los dos conjuntos que preceden a dicho cambio de clave corresponden a los conjuntos [0,1,3,5] y [0,1,2,3] previamente empleados, en los cuales las díadas inferiores están escritas en *clave de fa*.

The image displays two systems of handwritten musical notation for piano. System 8 (top) features a treble clef with a 3:1 triplet and a bass clef with a 3:2 triplet. A bracket labeled [0,1,3,5] spans the final measures. System 9 (bottom) features a treble clef with a 3:1 triplet and a bass clef with a 3:2 triplet. A bracket labeled [0,1,2,3] spans the first two measures. The score includes dynamic markings (ff, mf, mp, pp) and fingering indications (6P).

Fig. 83 Indicación de los dos conjuntos que preceden al cambio a *clave de fa* y los conjuntos [0,1,3,5] y [0,1,2,3] previamente empleados, en los cuales las díadas inferiores están escritas en *clave de fa*. (Pieza 9, sistemas 8 y 9 de la fuente)

Por esta razón, se modifica la ubicación del cambio a *clave de fa*, de tal forma que esta preceda a las díadas inferiores de los conjuntos en cuestión.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into five measures. The dynamic markings are: *p* (piano) in the first measure, *ff* (fortissimo) in the second, *mp* (mezzo-piano) in the third, *pp* (pianissimo) in the fourth, and *pppp* (pianississimo) in the fifth. A key signature change to *clave de fa* (F major) is indicated by a double bar line and a sharp sign above the staff in the second measure. There are asterisks and a *ℓ* symbol below the staves, indicating specific editorial or performance markings.

Fig. 84 . Reubicación del cambio a *clave de fa* en la edición.
(Pieza 9, sistema 9)

6.5.4 Otros casos

6.5.4.1 Contradicción en la escritura

Pieza 3

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes in the bass staff, with a '3:2' marking above it. The second measure contains an eighth note in the bass staff, with an '8^a' marking above it. A grey box highlights the first measure, and a vertical line is drawn through the second measure, indicating a contradiction in the notation of the triplet.

Fig. 85 Indicación de contradicción en la escritura del tresillo.
(Pieza 3, c. 12 de la fuente)

Como se observa en la figura anterior, en el primer tiempo del pentagrama del medio existe una contradicción ya que están escritas dos negras en un tresillo de corcheas, lo cual es imposible tomando en cuenta que la expresión binaria de un tiempo de negra son dos corcheas.

En este caso, de acuerdo a la ubicación de las dos negras en relación a las corcheas del tresillo del pentagrama inferior, se sustituye la primera negra por una corchea.

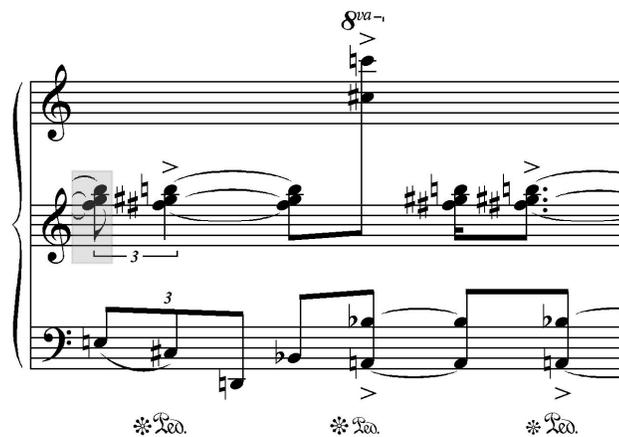


Fig. 86 Nuevo figuraje incluido en la edición. (Pieza 3, c.12)

Pieza 8

Como se observa en la figura a continuación, la escritura del ritmo de las voces del pentagrama inferior del compás no guarda coherencia entre sí. En este caso, los figurajes expresados no admiten que la nota *sol sostenido* pueda rítmicamente coincidir tal y como aparece en la partitura.



Fig. 87 Indicación de coincidencia de las voces a pesar de los figurajes escritos.
(Pieza 8, c.11 de la fuente)

En este caso, es preciso indicar que la única manera en que puede ser común la nota *sol sostenido* para las dos voces es a través de la modificación del figuraje de la voz inferior, que de corchea pasa a ser la última semicorchea del quintillo.

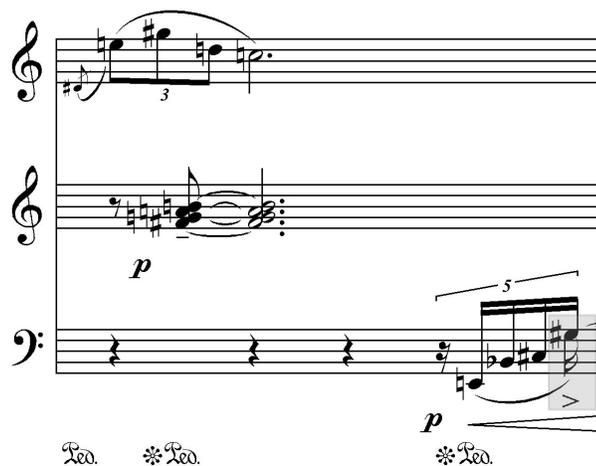


Fig. 88 Nuevo figuraje incluido en la edición. (Pieza 8, c.11)

Pieza 10

Como se muestra a continuación, la escritura del ritmo de las voces entre dos pentagramas de un mismo compás no guarda coherencia entre sí. En este caso, los distintos figurajes expresados, no admiten que la nota *sol* pueda rítmicamente coincidir tal y como aparece en la partitura.

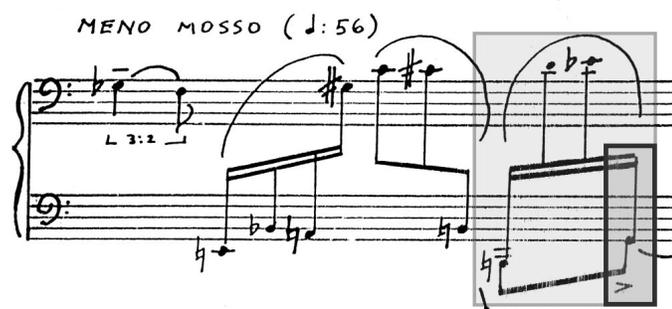


Fig. 89 Indicación de coincidencia de las voces a pesar de los figurajes escritos para cada línea. (Pieza 10, c.16 de la fuente)

En este caso, es preciso indicar que la única manera en que puede ser común la nota *sol* para las dos voces es a través de la modificación del figuraje de las dos notas del último tiempo de la línea inferior, que de dos corcheas pasan a ser corchea con puntillo y semicorchea.

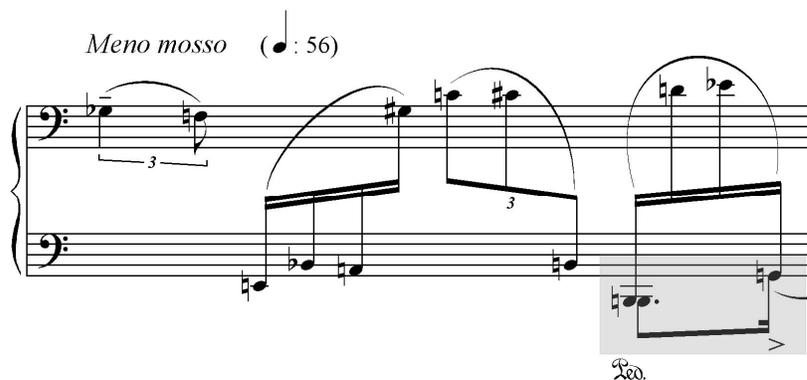


Fig. 90 Nuevos figurajes incluidos en la edición. (Pieza 10, c.16)

6.5.4.2 Error de escritura

Pieza 5

Como se observa en la figura a continuación, el último tiempo del pentagrama superior muestra un acorde dentro del cual hay dos notas que son enarmónicas.

The image shows a musical score for a piano piece. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The upper staff contains several chords and notes. A specific interval is highlighted with a grey box and labeled '[0,1]'. This interval is an octave, formed by two enharmonic notes: a G#4 and an A4. The notes are part of a chord. The score includes dynamic markings such as 'ff; INTENSO (RALL.)' and 'BREVE'. There are also some performance instructions like '8ª' and '3:2'.

Fig. 91 Indicación de intervalo de octava formado por dos notas enarmónicas.

Conjunto de clases de alturas [0,1]

(Pieza 5, c.10 de la fuente)

Llama la atención que se hayan utilizado dos notas enarmónicas para formar un intervalo de octava. Pero además, destaca el hecho de que a lo largo de la obra, éste es el único caso en el cual un intervalo de octava se asocia a otro sonido para formar el conjunto [0,1], lo que hace suponer que se trata de un error.

Por otro lado, a lo largo de la pieza es frecuente la presentación de conjuntos de clases de alturas integrados por tres notas (tricordos) que forman un acorde, y entre los cuales destaca el empleo del tricordo [0,1,2], conjunto que por sus características (tres notas cromáticas) es bastante cercano al acorde en observación.

De igual manera, cabe destacar que los distintos tipos de tricordos presentados a lo largo de la pieza, forman entre sus notas extremas intervalos 11.

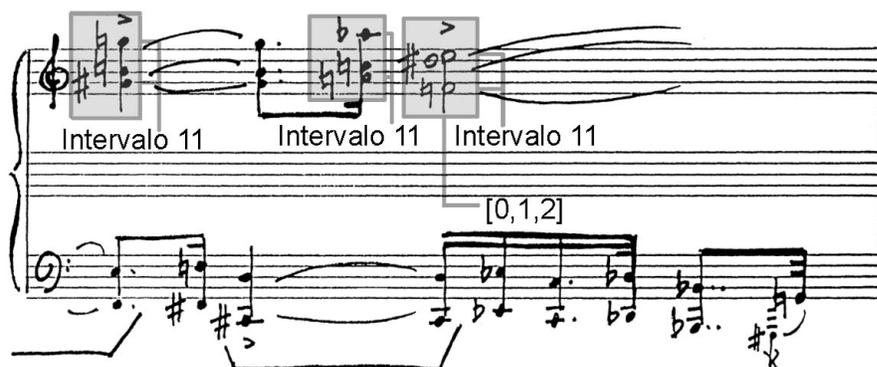


Fig. 92 Empleo del tricordo [0,1,2] en forma de acorde.

Nótese la formación de intervalos 11 entre las notas extremas de los distintos conjuntos.

(Pieza 5, c.4 de la fuente)

Por todas estas razones, se llega a concluir que el acorde en estudio corresponde al tricordo formado por las notas *sol becuadro, mi sostenido y fa sostenido*.

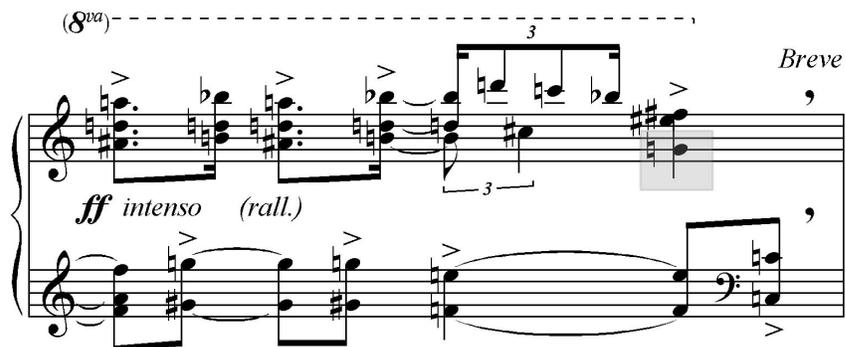


Fig. 93 Nota modificada en la edición. (Pieza 5, c.10)

6.5.4.3 Corrección de dinámica

Pieza 9

The image shows a musical score for Pieza 9, system 1. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, and two bass clef staves below it. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also dynamic markings in parentheses, such as *(pp)* and *(6p)*. Some of these markings are crossed out or corrected. For example, in the first measure of the bass clef staves, there is a *(6p)* marking that has been corrected to *(4p)*. In the second measure, there is a *pp* marking that has been corrected to *p*. In the third measure, there is a *p* marking that has been corrected to *mf*. In the fourth measure, there is a *f* marking that has been corrected to *ff*. In the fifth measure, there is a *(6p)* marking that has been corrected to *(4p)*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Fig. 94 Indicación de dinámica que aparece dos veces corregida.

(Pieza 9, sistema 1 de la fuente)

Como se observa en la figura anterior, en el primer sistema de la pieza 9 las dos primeras presentaciones de una misma dinámica escrita de diferentes formas (*pppppp* y *6p*) aparecen corregidas.

A pesar de que sólo en estas dos primeras presentaciones aparecen corregidas y en el resto de la pieza los *6p* están intactos, en entrevista personal con el compositor³⁹, éste confirmó que había cambiado la dinámica *6p* (*pppppp*) por la de *4p* (*pppp*), ya que la dinámica *pppp* establece un plano sonoro que mantiene una relación de continuidad con las demás dinámicas utilizadas a lo largo de la pieza (*ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*), de modo que su ejecución puede ser mucho más clara, precisa y a la vez real, tomando en cuenta lo complejo que puede ser la ejecución de la dinámica *pppppp*.

Por esta razón, en la edición son sustituidas todas las dinámicas *6p* (*pppppp*) por la dinámica *4p* (*pppp*).

³⁹ Entrevista realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga - Colombia.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef and contains four measures with dynamic markings *pp*, *p*, *mf*, and *f*. The middle staff is in bass clef and contains six measures with dynamic markings *pppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *pppp*. The bottom staff is also in bass clef and contains two measures with dynamic markings *pppp* and *pppp*. Below the bottom staff, there are several markings: *Leo.*, ** Leo.*, ** Leo.*, ** Leo.*, and ** Leo.*

Fig. 95 Indicación de dinámica *pppp* incluida a lo largo de la pieza en la edición.
(Pieza 9, sistema 1)

6.5.5 Intervenciones en aspectos generales

6.5.5.1 Traspaso de escritura musical de una hoja a otra

Uno de los inconvenientes que se presentaron al abordar la fuente, fue que algunas de las hojas contienen información traspasada de otras hojas. Posiblemente, este traspaso de información se dio en distintos procesos de copiado, ya que en algunas hojas el traspaso de la información se dio de manera directa, mientras que en otras, la información traspasada se lee en forma de espejo.

Probablemente estos errores se deben a que, a pesar de que se utilizó detrás de la hoja a copiar una hoja en blanco (de modo que la información de las otras hojas no se traspasara), el tamaño menor de esta dejó pasar información de la parte superior e inferior de las otras hojas, mezclando en algunos casos información musical entre los compases de las distintas hojas.

Entre estos casos, están los de las piezas 2 y 3, en las cuales las dos hojas de cada una de las piezas, contienen en sus sistemas inferiores información traspasada de la otra hoja de la misma pieza.

Pieza 2

Como se observa en la figura a continuación, los compases siete y ocho ubicados en el sistema inferior de la primera página, contienen información traspasada de los compases quince, dieciséis y diecisiete ubicados en el sistema inferior de la segunda página.

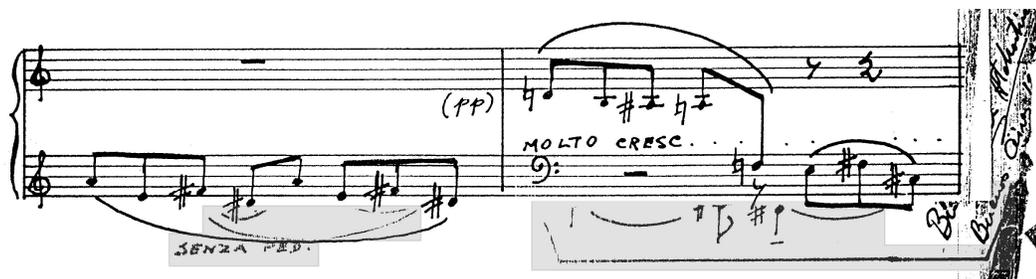


Fig. 96 Indicación de escritura musical traspasada de los cc.15, 16 y 17.

Nótese que también se traspasó la firma del compositor.

(Pieza 2, cc. 7 y 8 de la fuente)

Igualmente ocurre en esta pieza, que los compases quince, dieciséis y diecisiete contienen información traspasada de los compases siete y ocho antes mostrados.



Fig. 97 Indicación de escritura musical traspasada de los cc.7 y 8.

(Pieza 2, cc.15, 16 y 17 de la fuente)

Pieza 3

Como se observa en la figura a continuación, los compases ocho y nueve ubicados en el sistema inferior de la primera página, contienen información traspasada del último compás de la pieza, ubicado en el sistema inferior de la segunda página.



Fig. 98 Indicación de escritura musical traspasada del último compás de la pieza.
(Pieza 3, cc.8 y 9 de la fuente)

Igualmente ocurre en esta pieza, que su último compás (c.20) contiene información traspasada de los compases ocho y nueve antes mostrados.

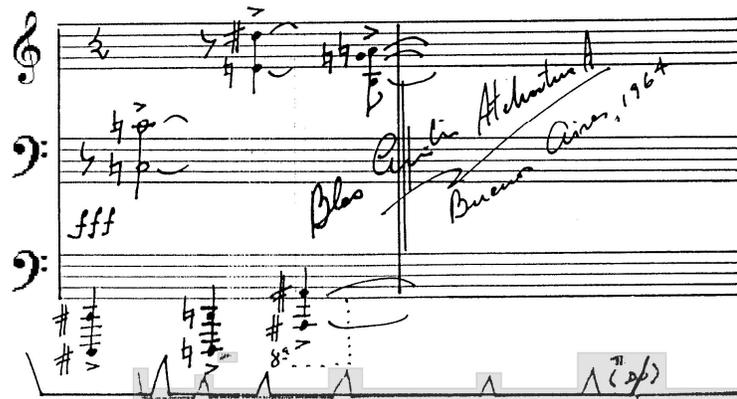


Fig. 99 Indicación de escritura musical traspasada de los cc.8 y 9.
(Pieza 3, c.20 de la fuente)

En la edición, todos estos casos se manejaron eliminando la información que no correspondía a cada uno de los compases.

6.5.5.2 Pentagramas

En algunas piezas, se observa como de los tres pentagramas utilizados para cada sistema, sólo los pentagramas superiores e inferiores contienen notas escritas, mientras que los pentagramas del medio son empleados para colocar dinámicas y marcas de expresión.

Estos casos sólo se dieron en las piezas escritas en papel pentagramado, lo que hace suponer que la utilización de tres pentagramas por parte del compositor, se debió a que el papel pentagramado utilizado poseía una muy corta distancia de separación entre sus pentagramas, lo cual limitaba el espacio necesario para la escritura de la música.



Fig. 100 Utilización de tres pentagramas por sistema.
(Pieza 5, c.1 de la fuente)

El programa de transcripción de notación musical utilizado para la digitalización de la edición de la obra, posibilita el manejo de las distancias de separación entre los pentagramas, por lo cual se realizó el cambio de tres a dos pentagramas por sistema,

manteniendo intactas las notas escritas y reubicando las dinámicas y marcas de expresión en los espacios adyacentes a los pentagramas.

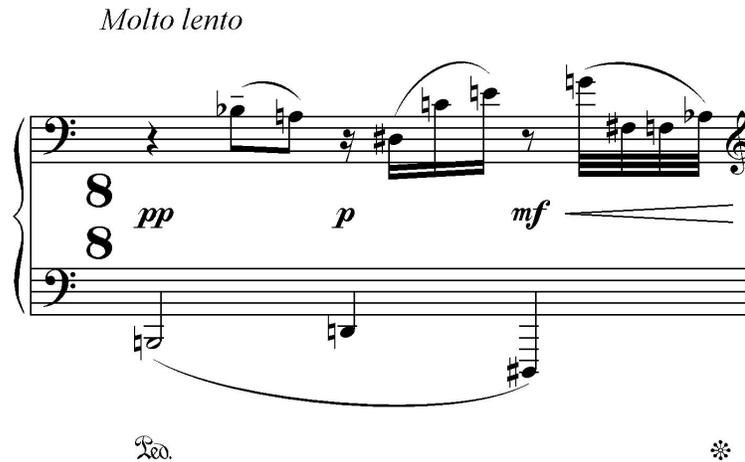


Fig. 101 Reducción a dos pentagramas por sistema en la edición.
(Pieza 5, c.1)

6.5.5.3 Dinámicas entre paréntesis

En la fuente se presentan algunos casos en los que el compositor escribe las dinámicas entre paréntesis, con la intención de indicar o recordar el matiz de la nota o del pasaje. Sin embargo, en algunos de estos casos el uso del paréntesis crea confusión.

Como se observa en la figura a continuación, uno de estos casos es el que se presenta en el décimo compás de la pieza 6, en el cual dos dinámicas están escritas seguidas (una de ellas entre paréntesis), por lo que su lectura es confusa.

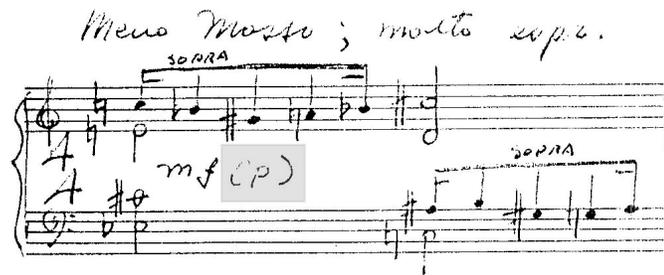


Fig. 102 Indicación de dinámica escrita entre paréntesis.
(Pieza 6, c.10 de la fuente)

Debido a que se presentaron otros casos similares en los cuales el uso del paréntesis crea confusión, en la edición, se eliminaron los paréntesis usados en dinámicas y en cambio se reubicaron las dinámicas de forma tal, que pueda darse una lectura mucho más clara.



Fig. 103 Dinámicas reubicadas en la edición. (Pieza 6, c.10)

6.5.5.4 Pedales.

A lo largo de la obra se presentan algunos casos de marcas de pedal, cuya escritura u omisión reflejan inconsistencia de acuerdo al manejo del pedal dado por el compositor.

En la edición, todos estos casos se corrigieron de acuerdo al criterio mantenido por el compositor en cuanto al manejo del pedal.

Un ejemplo de estas inconsistencias se muestra en el cuarto compás de la pieza 3, en el cual se omite el pedal para el bajo.

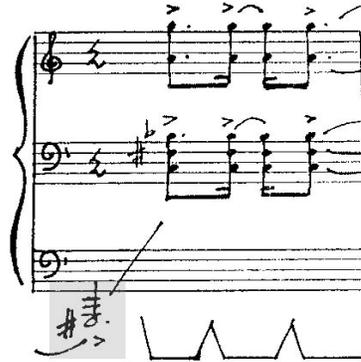


Fig. 104 Indicación de omisión de marca de pedal para la nota del bajo.
(Pieza 3, c.4 de la fuente)

En este caso, ya que en el segundo tiempo los acordes del pentagrama del medio tienen que tocarse también con la mano izquierda, es imposible que sin utilizar el pedal para el bajo, éste pueda completar la duración de su figuraje. Además, los acordes del segundo y tercer tiempo, que deberían estar contenidos en la sonoridad del bajo, sí poseen pedal.

Por otro lado, como se observa a continuación, en el compás 5, el cual guarda una gran similitud con el compás en estudio, el compositor sí coloca el pedal para la nota del bajo.

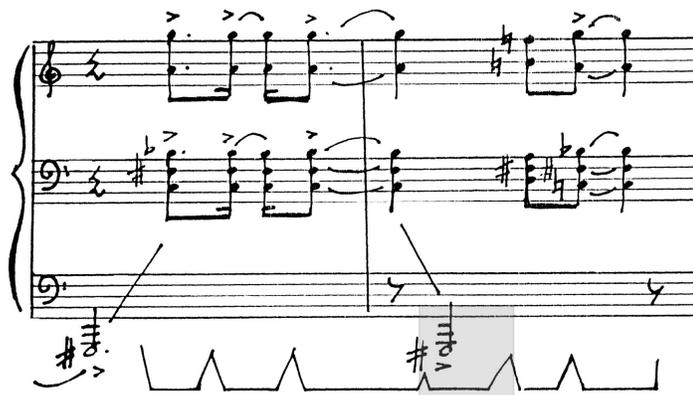


Fig. 105 Indicación de marca de pedal para la nota del bajo.
(Pieza 3, cc.4 y 5 de la fuente)

Por todas estas razones, en la edición se agrega el pedal para la nota del bajo⁴⁰.

En éste y todos los demás casos en que se agregaron signos y símbolos en la edición, estos están escritos con una fuente de menor tamaño, de modo que puedan ser distinguidos de los propios del compositor.

En los casos en que se omitieron pedales en la edición, se colocaron asteriscos (*) señalando los lugares que estos ocupaban en la fuente.

⁴⁰ Si se está tocando en piano de cola, en este caso en particular donde los cambios de pedal no permitirán que se mantenga la sonoridad del bajo a lo largo del compás, es posible utilizar junto con el pedal incluido, el pedal central, de manera que pueda sostenerse la nota del bajo.

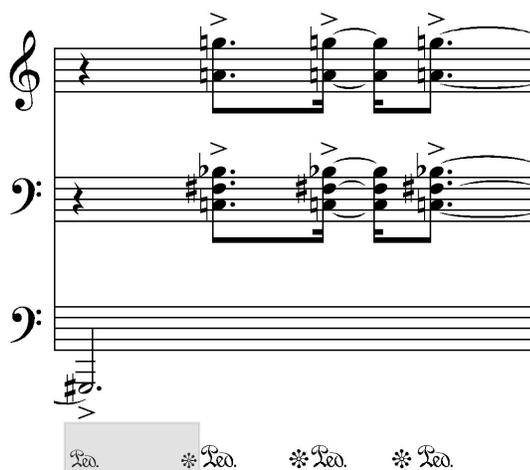


Fig. 106 Nuevo pedal incluido en la edición.
(Pieza 3, c.4)

6.5.5.5 Barras finales

En algunas piezas el compositor prescinde de la barra final en el último compás, posiblemente con la idea de crear la sensación de que la pieza continúa hasta que el sonido se extinga, así como de establecer en cada caso cierta continuidad con la pieza que le sucede. Cabe destacar, que en cada uno de los casos en los que las piezas establecerían dicha relación, las piezas relacionadas aparecen fechadas con el mismo año.

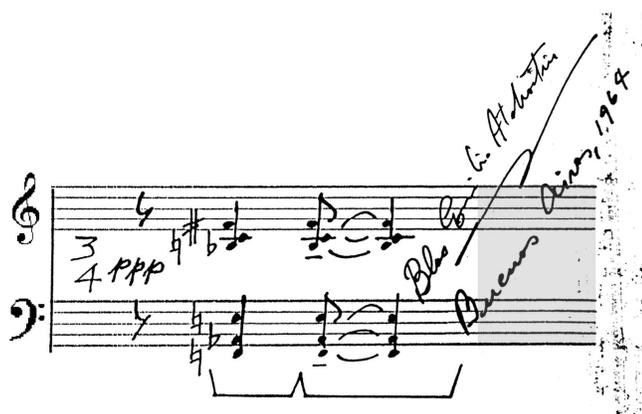


Fig. 107 Indicación de omisión de la barra final en el último compás de la pieza.
(Pieza 1, c.24 de la fuente)

En la edición, igualmente estas piezas mantienen sus últimos compases sin barra final.

Por otro lado, en la fuente se presentan algunas piezas en las que las ligaduras o el pedal del último compás van más allá de la barra final, dando a entender que los últimos sonidos deben prolongarse más de lo que indican los figurajes de sus notas.

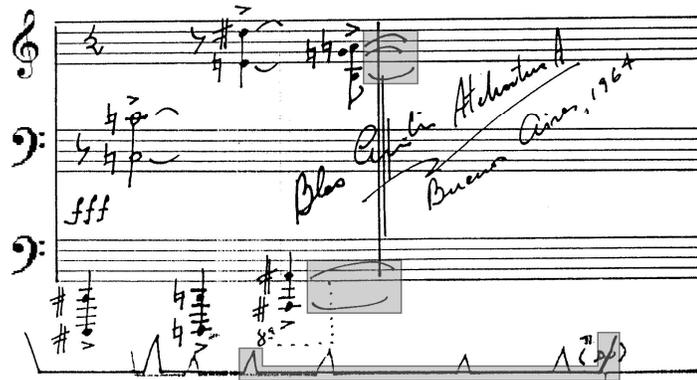


Fig. 108 Indicación de ligaduras y pedal que van más allá de la barra final de la pieza⁴¹.
(Pieza 3, c.20 de la fuente)

En la edición, estos casos se manejaron tal como el compositor lo hizo en la pieza 2, en la que añade al final un compás adicional con calderones de modo que no haya símbolos escritos más allá de la barra final, pero que pueda igualmente reflejarse la intención de prolongar la resonancia de los últimos sonidos.

⁴¹ Los pedales que no están destacados por el recuadro y que van más allá de la barra final corresponden a escritura musical traspasada de otras hojas.



Fig. 109 Indicación de compás con calderones añadido en la edición.
(Pieza 3, cc.20 y 21)

6.5.6 Casos no planteados por falta de evidencia

Los tres casos presentados a continuación, muestran contradicciones en cuanto al estilo del compositor o a la técnica compositiva utilizada y que, sin embargo, debido a las múltiples inconsistencias y libertades tomadas por el compositor a lo largo de la obra, no pudieron ser objetadas como errores. Asimismo, en entrevista personal con el compositor⁴², éste manifestó estar de acuerdo con lo escrito en cada uno de estos tres casos. Sin embargo, persiste la duda de que puedan ser errores, ya que en otros tipos de casos, como en los de traspaso de información de una hoja a otra, el compositor llegó a señalar nombres para algunas de las notas borrosas con la idea de establecer las notas del compás, cuando en realidad correspondían, tal como se demostró anteriormente, a notas de compases de otras hojas. Por esta razón, estos casos no recibieron intervención editorial, manteniéndose intactos.

Un ejemplo de casos editoriales en los que ha persistido la duda de encontrarse ante posibles errores o libertades del compositor, es el expuesto por Jean-Jacques Düunki, en su libro *Los signos de Schoenberg* (2005, p.50), el cual describe la polémica desatada a raíz de repetidos errores hallados en las obras dodecafónicas de

⁴² Entrevista realizada por la autora el 25 de octubre de 2008 en Bucaramanga - Colombia.

Arnold Schoenberg (1874-1951), especialmente a partir de la publicación de los primeros volúmenes de su edición integral hacia 1980:

“En Schoenberg, las evidentes desviaciones de la serie fueron calificadas como <<violaciones>> (Ethan Haimo) y se reclamó su urgente corrección. Richard Hoffmann, quien fuera secretario de Schoenberg en los años estadounidenses, diferenció estas desviaciones en 1974 entre <<casuales>> y <<deliberadas>>. A partir de cuidadosas consideraciones filológicas, Reinhold Brinkmann procedió con tacto en la edición integral, particularmente en lo relativo al *Opus 33b*. Pero la controversia continúa; y la lista de las <<desviaciones seriales>> se ha incorporado ya a todas las nuevas ediciones de la obra integral”.

Al igual que en el caso anteriormente expuesto, se considera que lo más prudente en el proceder de este tipo de investigación, es reportar cada uno de estos casos.

Pieza 3

Los casos corresponden a diferencias observadas entre la forma original y la forma retrogradada de la serie 1. En este sentido, la existencia de más de una variante entre las formas de la serie constituye una razón más para plantear la duda de si son errores o libertades tomadas por el compositor.

1) En las figuras 110 y 111, se observa cómo la presentación de la forma retrogradada de la serie 1 difiere de su forma original.

Si se comparan las dos formas de la serie, se observará que la forma retrogradada contiene un *re sostenido*, el cual no está presente en la forma original de la serie.

Serie 1 O0 [Sol# =0] 0 9 8 10 3 4 2 6 5

Fig. 110 Serie 1 forma original. (Pieza 3, cc.2 y 3 de la fuente)

Serie 1 R0 [Sol# =0] 5 7 6 2 4 3 10 8 9 0

Fig. 111 Serie 1 forma retrogradada. Nota extraña a la serie.
(Pieza 3, cc.18 y 19 de la fuente).

Ya que la forma retrogradada de la serie es prácticamente idéntica a la forma original, pudiera tratarse de un error de transcripción y que más bien esta nota corresponda a la repetición a la octava de la primera nota de la forma retrogradada (*do sostenido*).

Sin embargo, no existe forma de comprobar tal hipótesis y negar que pueda tratarse de una libertad tomada por el compositor.

Por esta razón, no se realizó intervención editorial, manteniéndose intacta la nota en cuestión.

2) Las figuras 112 y 113 presentadas a continuación, muestran una nueva contradicción entre la forma original y la forma retrogradada de la serie 1.

A continuación se observa, el cambio de alteración entre los acordes que acompañan a la forma original de la serie. Sin embargo, en la forma retrogradada el primer acorde igualmente se repite pero no experimenta cambios en sus alteraciones.

Serie 1 O0 [Sol# =0] 0 9 8 10 3 4 2 6 5

Fig. 112 Serie 1 forma original. Cambio de alteración entre los acordes que acompañan a dicha forma de la serie.(Pieza 3, cc.2 y 3 de la fuente)

Serie 1 R0 [Sol# =0] 5 6 2 4 3 10 8 9
0

Fig. 113 Serie 1 forma retrogradada. Nótese no se produce cambio de alteración entre los acordes que acompañan a dicha forma de la serie.
(Pieza 3, cc.18 y 19 de la fuente)

Esta diferencia entre las dos presentaciones de los acordes que acompañan a las formas de las series, pudiera tratarse de un error como de una libertad tomada por el compositor. Por esta razón, no se realiza intervención editorial y se conserva intacto el acorde en cuestión.

3) De igual manera, en las figuras 113 y 114 se observa cómo la presentación de la forma retrogradada de la serie 1, difiere de la presentación de su forma original.

Si se comparan las dos formas de la serie, se observará que la forma retrogradada contiene alteraciones distintas para las notas *sol* a diferencia de la presentación en la forma original.

Serie 1 O0 [Sol# =0] 0 9 8 10 3 4 2 6 5

Fig. 114 Serie 1 forma original. Indicación de una sola alteración para las notas *sol* (Pieza 3, cc.2 y 3 de la fuente)

Serie 1 R0 [Sol# =0] 5 6 2 4 3 10 8 9 11 0

Fig. 115 Serie 1 forma retrogradada. Indicación de alteraciones distintas para las notas *sol*. (Pieza 3, cc.18 y 19 de la fuente)

Debido a que la retrogradación es prácticamente idéntica a su forma original se podría suponer que se omitió por error el *becuadro* para la nota *sol* (corchea) en la forma original.

Sin embargo, no existe forma de comprobar tal suposición y por el contrario, la existencia de más diferencias entre las dos formas de la serie, plantea que también pudiera tratarse de una libertad tomada por el compositor.

Por esta razón, no se realiza intervención editorial y se conserva intacta la nota en cuestión.

6.6 Propuesta de edición crítica de las *Piezas-estudios para piano Op. 26*

A continuación se presenta la propuesta de edición crítica de las *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Emilio Atehortúa en versión digitalizada mediante un programa de transcripción de notación musical.

PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO
OP. 26

Blas Emilio Atehortúa

Edición Crítica

Nadgia Díaz Díaz

NOTAS PRELIMINARES

La obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* está compuesta por 10 piezas que fueron escritas por Blas Emilio Atehortúa entre los años 1964 y 1966 en las ciudades de Buenos Aires, Bogotá y Nueva York. Estas piezas fueron trabajos realizados como requisito académico en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella y fueron reunidas en una sola obra por el compositor debido a que todas las piezas están basadas en series. De estas piezas, la segunda y la cuarta fueron orquestadas posteriormente por el propio compositor.

Las tres primeras piezas del Op. 26 fueron estrenadas cerca de la fecha de su composición por el pianista argentino Gerardo Gandini. En el año 1999 la pianista colombiana Blanca Uribe estrenó en Colombia la obra completa.

-

Para la elaboración de la presente edición crítica, se contó con la colaboración del compositor, quién en entrevistas personales con la editora, facilitó valiosa información sobre la obra.

Hasta el momento de la realización de esta edición crítica, el manuscrito de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* está perdido y por tanto, no pudo ser localizado. La fuente utilizada para la realización de esta edición corresponde a unas copias de las copias heliográficas (también extraviadas) hechas al manuscrito por el compositor.

-

En la presente edición se utilizó un sistema de notación en el cual cada nota va precedida por la alteración correspondiente, de tal manera que a diferencia del sistema tradicional, las alteraciones no tienen efecto a lo largo del compás.

Se utilizó una fuente de menor tamaño para distinguir los signos y símbolos agregados por la editora de los propios del compositor.

En los casos en que se omitieron pedales en la edición, se colocaron asteriscos (*) señalando los lugares que estos ocupaban en la fuente.

La omisión de la barra final de algunas de las piezas es propia del compositor.

Piezas-estudios para piano
Op. 26 N° 1

(Buenos Aires, 1964)

Blas Atehortúa

Adagio; molto espressivo

First system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides harmonic support with chords. Performance markings include *Lea.* and asterisks under the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. The right hand continues the melodic line with a triplet. The left hand has chords. Dynamics include *mf* and *f*. Performance markings include *Lea.* and asterisks under the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. The right hand has a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *mf*, and *Rit.*. The tempo marking *A tempo* is present. Performance markings include *Lea.* and asterisks under the bass line.

Fourth system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 4/4 time signature. The right hand has a melodic line. The left hand has chords. Performance markings include *Lea.* and asterisks under the bass line.

9

Rit. *

Poco più mosso

11

pp *delicatissimo*

13

p

15

mf *Rit.* *f*

Lentissimo; molto intenso

17

3/4 *ff*

3

This system contains measures 17 and 18. The music is in 3/4 time with a forte (ff) dynamic. Measure 17 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 18 continues the triplet. The bass line consists of quarter notes. There are accents (>) over several notes. Below the staves, there are two measures of figured bass notation with a 'Lea.' marking and an asterisk.

19

2/4

This system contains measures 19 and 20. The time signature changes to 2/4. The music continues with a forte (ff) dynamic. Measure 19 has a triplet of eighth notes. Measure 20 has a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter notes. There are accents (>) over several notes. Below the staves, there are two measures of figured bass notation with 'Lea.' markings and an asterisk.

Lea. * Lea. * Lea.

This block shows the figured bass notation for measures 19 and 20, including the 'Lea.' markings and an asterisk.

*Poco meno mosso
(Sopra)*

21

3/4 *Molto Rit.* *p*

2

This system contains measures 21 and 22. The time signature changes to 2/4. The music is in a 'Poco meno mosso' tempo with a piano (p) dynamic. Measure 21 has a triplet of eighth notes. Measure 22 has a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter notes. There are accents (>) over several notes. Below the staves, there are two measures of figured bass notation with a 'Lea.' marking and an asterisk.

Lea. *

This block shows the figured bass notation for measures 21 and 22, including the 'Lea.' marking and an asterisk.

23

3/4 *ppp*

This system contains measures 23 and 24. The time signature changes to 3/4. The music is in a piano-pianissimo (ppp) dynamic. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Measure 24 has a triplet of eighth notes. The bass line consists of quarter notes. There are accents (>) over several notes. Below the staves, there are two measures of figured bass notation with 'Lea.' markings and an asterisk.

Lea. * Lea. *

This block shows the figured bass notation for measures 23 and 24, including the 'Lea.' markings and an asterisk.

Piezas-estudios para piano

Op. 26 N° 2

(Buenos Aires, 1964)

Blas Atehortúa

(Sopra)

p *sempre dolce; sostenuto*

pp *Senza ped.*

3

5

7

pp *Molto cresc*

9

ff *violento*

Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *

11

Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *

13

Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *Lea. *

15

Meno mosso

mf espr. *pp dolcissimo*

Senza ped. Lea. *

Piezas-estudios para piano

Op. 26 N° 3

(Buenos Aires, 1964)

Blas Atehortúa

Deciso; molto marcato (♩: 82)

ff

leg. **leg.*

8vb

* *leg.* **leg.* **leg.* **leg.*

leg.

**leg.* **leg.* **leg.* * *leg.* *

7

pp *p*

* Leo. * Leo. * Leo.

10

mf *f*

8va-

* Leo. * Leo. * Leo. *

12

1) *mf* *f*

8va-

* Leo. * Leo. * Leo. * Leo. * Leo. *

14

♯

Leg. *

16

ff

♯

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* *

3)

Sub.

19

fff

♯

Sub.

Leg. * *Leg.* * *Leg.* *

Piezas-estudios para piano
Op. 26 N° 4

Blas Atehortúa

Lentissimo; sempre molto espressivo

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the top staff has a dynamic marking of *mp*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The third measure has a dynamic marking of *mf*. There are trills marked with asterisks (*) in the first and third measures of the bottom staff. The word *Reo.* is written below the first and third measures of the bottom staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the top staff has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mf*. There are trills marked with asterisks (*) in the first and third measures of the bottom staff. The word *Reo.* is written below the first and third measures of the bottom staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the top staff has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *f*. The third measure has a dynamic marking of *ff*. The instruction *Intenso; apassionato* is written above the second and third measures of the top staff. There are trills marked with asterisks (*) in the first and third measures of the bottom staff. The word *Reo.* is written below the first and third measures of the bottom staff.

7

ff

Leo.

* * *

9

pp

Leo.

* * *

11

(Sopra)

Leo.

* * *

13

mf

ppp

mp

Leo.

* * * * *

Piezas-estudios para piano
Op. 26 N° 5

Blas Atehortúa

Molto lento

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with various dynamics: *pp*, *p*, *mf*, and *f*. It features a triplet of eighth notes and a series of chords. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes. A *ped.* (pedal) marking is present under the first measure, and an asterisk (*) is placed under the second measure.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with a triplet of eighth notes and various dynamics. The lower staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *ped.* marking is under the first measure, and asterisks (*) are placed under the second, fourth, and sixth measures.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *ped.* marking is under the first measure, and an asterisk (*) is placed under the second measure.

7

p *mf*

Leo. *

9

f *f*

8va

10

ff intenso (rall.) *fff* Breve

Leo. *

12

pp dolce; espr.

Leo. *

Piezas-estudios para piano
Op. 26 N° 6

Blas Atehortúa

Moderato assai

The first system of the piece is in 4/4 time, marked *mp*. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

Reo. * *Reo.* *

The second system begins with a triplet of eighth notes in the right hand. The time signature changes to 3/4. The right hand has a melodic line with a quintuplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

Breve

Reo. *

The third system is in 4/4 time, marked *mf*. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

The fourth system is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a quintuplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

Reo. *

7 *f*

Leo. * Leo. *

9 *f* *Rit.* *Breve*

Leo. * Leo. *

Meno Mosso; molto espr. (quasi lento)

10 *Sopra* *Sopra* *Sopra* *Breve*

12 *Sopra* *Sopra* *Molto allarg.*

Leo. *

Piezas-estudios para piano

Op. 26 N° 7

(Bogotá, agosto 15/1965)

Blas Atehortúa

♩ : 48

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system begins with a dynamic of *mf* and a *ff* marking with a *Res.* instruction. The second system includes a *pp* marking, a *Breve* instruction, and a *pp* marking with a *Res.* instruction. The third system features a *p* marking, a *ff* marking, and a *Res.* instruction. The fourth system starts with a *pp* marking and ends with a *p* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

5

mf

6

f

7

ff

8

fff

pp

Lento

mf

Leo.

fff

**Leo.*

*

Piezas-estudios para piano

Op. 26 N° 8

(Nueva York, enero 1965)

Blas Atehortúa

4
4
p *mf*
Ped. * Ped. *

The first system consists of two measures. The treble clef has a 4/4 time signature. The bass clef has a 4/4 time signature. The music features a piano (*p*) dynamic in the first measure and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the second. Pedal markings include a half-measure pedal in the first measure and asterisks in the second. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first measure.

3
f
f

The second system consists of two measures. The treble clef has a 4/4 time signature. The bass clef has a 4/4 time signature. The music features a forte (*f*) dynamic in both measures. Pedal markings include a half-measure pedal in the first measure and a half-measure pedal in the second. Triplet markings with '3' are present in both measures.

4
3
4
Ped. *

The third system consists of two measures. The treble clef has a 4/4 time signature. The bass clef has a 4/4 time signature. The music features a 3/4 time signature change in the second measure. Pedal markings include a half-measure pedal in the first measure and a half-measure pedal in the second. A fermata is placed over the final note of the second measure.

5
4
4
f *Molto apasionato*
f
Ped. * Ped. *

The fourth system consists of two measures. The treble clef has a 4/4 time signature. The bass clef has a 4/4 time signature. The music features a forte (*f*) dynamic and the instruction *Molto apasionato*. Pedal markings include a half-measure pedal in the first measure and asterisks in the second. Triplet markings with '3' are present in both measures.

Piezas-estudios para piano

Op. 26 N° 9

(Bogotá, octubre 3/1965)

Blas Atehortúa

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble, middle, and bass clefs).
System 1: The treble staff begins with a *pp* dynamic, followed by *p*, *mf*, and *f*. The bass staff starts with *pppp* (marked with a '1') and includes *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *pppp*. Below the bass staff, there are four asterisks with the instruction *ℓed.* underneath each.
System 2: The treble staff has dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *mf*. The bass staff has *p*, *mp*, *mf*, *pppp*, *mf*, and *pppp*. Below the bass staff, there are two asterisks with *ℓed.* and two *pppp* markings with *ℓed.* underneath.
System 3: The treble staff has a *pp* dynamic. The bass staff has *pp* and *pppp*. Below the bass staff, there is one *pppp* marking with *ℓed.* underneath, followed by an asterisk.

4

pp

pp *mf*

mf

Leo. * Leo. *

A

altura fija

f

altura libre

pp

Leo.

2"

B

altura libre

mf

altura libre

mf Senza ped.

3"

C

p

repetir ad lib.

p

Leo.

4"

5 *leggero*

crescendo *ppp* *al*

ppp
Leo.

6

2) 3)

ff

*

7

ff

ff

ff

m.d. (con la palma cerrada)

mf m.s.
8^{vb}-

Leo.

ff
* Leo.

8

mp

ff *mf* *mp*

ff *mf*

* *leg.* * *leg.* * *leg.* * *leg.* * *leg.*

9

p *ff* *mp* *pp*

p *pppp* *ff* *mp* *pp* *pppp*

pppp *pppp*

* *leg.* *

Piezas-estudios para piano
Op. 26 N° 10

(Bogotá, diciembre 31/1965 - enero 15/1966)

Blas Atehortúa

Molto espressivo (♩: 72)

Measures 1-3 of the piece. The music is in 4/4 time and begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 3. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include *pp*, *Leg.*, and *Leg.* with asterisks.

Measures 4-5 of the piece. The dynamics increase to *mf* and *f*. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active role. Performance markings include *mf*, *f*, *Leg.*, and *Leg.* with asterisks.

Measures 6-7 of the piece. The right hand is in the treble clef, and the left hand is in the bass clef. Dynamics range from *f* to *ppp*. The piece concludes with a *Rit.* (ritardando) marking. Performance markings include *f*, *ppp*, *f*, *Rit.*, *Leg.*, and *Leg.* with asterisks.

Measures 8-9 of the piece. The music begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *A tempo*. The right hand has a melodic line, and the left hand has a more active role. Performance markings include *p*, *Leg.*, and *Leg.* with asterisks.

Meno mosso (♩: 62)

Musical score for measures 10-11. Measure 10 features a treble clef with a series of eighth notes, some with accents (>), and a dynamic marking of *f*. A triplet of eighth notes is indicated with a bracket and the number 3. The bass clef has a melodic line starting with a dynamic marking of *f* and a slur over the first few notes. A measure rest is present in the bass clef for the remainder of the measure. Measure 11 continues the treble clef melody with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The bass clef has a measure rest. Below the staves, there are markings for *ped.* and asterisks (*).

Musical score for measures 12-13. Measure 12 shows a treble clef with a melodic line and a dynamic marking of *f*. The bass clef has a melodic line with a slur. Measure 13 continues the treble clef melody with a dynamic marking of *f*. The bass clef has a melodic line with a slur. Below the staves, there are markings for *ped.* and asterisks (*).

Musical score for measures 14-15. Measure 14 has a treble clef with a measure rest and a dynamic marking of *p*. The bass clef has a measure rest. Measure 15 features a treble clef with a melodic line and a dynamic marking of *mf*. A crescendo hairpin is shown. The bass clef has a melodic line starting with a dynamic marking of *p*. Below the staves, there are markings for *ped.* and asterisks (*).

Meno mosso (♩: 56)

Musical score for measures 16-17. Measure 16 features a treble clef with a melodic line and a dynamic marking of *f*. A triplet of eighth notes is indicated with a bracket and the number 3. The bass clef has a melodic line with a slur. Measure 17 continues the treble clef melody with a dynamic marking of *f*. The bass clef has a melodic line with a slur. Below the staves, there are markings for *ped.* and asterisks (*).

COMENTARIOS A LA EDICIÓN

Uno de los inconvenientes que se presentaron al abordar la fuente y que ameritaron intervención editorial, fue que algunas de las hojas contienen información traspasada de otras hojas. Posiblemente, estos errores surgieron en distintos procesos de copiado, donde a pesar de utilizarse detrás de la hoja a copiar una hoja en blanco (de modo que la información de las otras hojas no se traspasara), el tamaño menor de esta dejó pasar información de la parte superior e inferior de las otras hojas, mezclando en algunos casos información musical entre los compases de las distintas hojas.

Un ejemplo de estos casos se da en la pieza 3, en la que los compases ocho y nueve ubicados en el sistema inferior de la primera página, contienen información traspasada del último compás de la pieza, ubicado en el sistema inferior de la segunda página:

This image shows a musical score with three staves. The top staff is a treble clef, the middle is a bass clef, and the bottom is a bass clef. The music is in 4/4 time. The first two measures of the system are marked with *pp* and *3:2*. The third measure is marked with *p*. The bottom staff contains a complex rhythmic pattern with many notes and rests, some of which are marked with *pp* and *3:2*. The bottom staff also has a handwritten note *(26)* at the end.

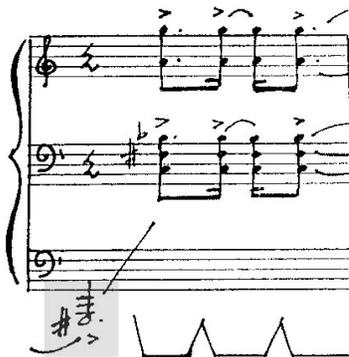
Igualmente ocurre en esta pieza, que su último compás (c.20) contiene información traspasada de los compases ocho y nueve antes mostrados:

This image shows a musical score with three staves. The top staff is a treble clef, the middle is a bass clef, and the bottom is a bass clef. The music is in 4/4 time. The first two measures of the system are marked with *fff*. The third measure is marked with *ff*. The bottom staff contains a complex rhythmic pattern with many notes and rests, some of which are marked with *fff* and *ff*. The bottom staff also has a handwritten note *(26)* at the end. There is a handwritten note *Plus Atlantic Atlantic A Buenos Aires, 1964* written across the staves.

En la edición, todos estos casos se manejaron eliminando la información que no correspondía a cada uno de los compases.

Entre los símbolos agregados en esta edición están las marcas de pedal, cuya corrección fue realizada de acuerdo al criterio seguido por el compositor. En estos casos, la escritura u omisión de marcas de pedal, reflejan inconsistencia de acuerdo al manejo del pedal dado por el compositor.

Un ejemplo de estas inconsistencias se muestra en el cuarto compás de la pieza 3, en el cual se omite el pedal para el bajo. Ya que en el segundo tiempo los acordes del pentagrama del medio tienen que tocarse también con la mano izquierda, queda imposible que sin utilizar el pedal para el bajo, éste pueda completar la duración de su figuraje. Además, los acordes del segundo y tercer tiempo, que deberían estar contenidos en la sonoridad del bajo, sí poseen pedal:



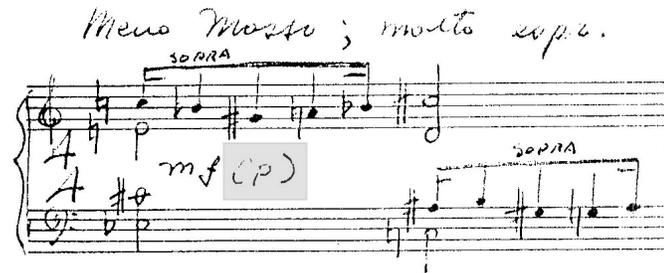
Por todas estas razones, en la edición se agrega el pedal para la nota del bajo.

En la edición, éste y todos los demás casos de marcas de pedal fueron corregidos de acuerdo al criterio mantenido por el compositor en cuanto al manejo del pedal.

Por otro lado, en algunas piezas donde las ligaduras de resonancia o pedales iban más allá de la barra final, dando a entender que los últimos sonidos debían prolongarse más de lo que indicaba el figuraje de sus notas, se añadió al final un compás adicional con calderones de modo que no haya símbolos escritos más allá de la barra final pero que pueda igualmente reflejarse la intención del compositor en cuanto a prolongar la resonancia de los últimos sonidos.

Por otra parte, en la fuente se presentan algunos casos en los que el compositor escribe las dinámicas entre paréntesis, con la intención de indicar o recordar el matiz de la nota o del pasaje. Sin embargo, en algunos de estos el uso del paréntesis crea confusión.

Uno de estos casos es el que se presenta en el décimo compás de la pieza 6, en el cual dos dinámicas están escritas seguidas (una de ellas entre paréntesis), por lo que su lectura es confusa:



Ya que se presentaron varios casos en los cuales el uso del paréntesis crea confusión, en la edición, se eliminaron los paréntesis usados en dinámicas y en cambio se reubicaron las dinámicas de forma tal, que pueda darse una lectura mucho más clara.

Pieza 1

1) En la fuente la nota *mi* no posee alteración. Se incluye la alteración *bemol* ya que el compositor no estila hacer uso del intervalo de octava y por otro lado, dicha alteración permite la formación del conjunto [0,1,3], uno de los conjuntos en los cuales está basado el material motívico de la pieza.

Pieza 2

1) En la fuente el acorde no posee alteraciones. Se incluye la alteración *becuadro* para cada una de las notas que forman el acorde, ya que su uso garantiza la formación del conjunto de clases de alturas [0,1,6], cuya presencia es constante a lo largo del pasaje.

Pieza 3

1) En la fuente se aprecia una contradicción en la escritura de su figuraje:



No concuerda la escritura de dos negras en un tresillo de corcheas, por lo que de acuerdo a la ubicación de las dos negras en relación a las corcheas del tresillo del pentagrama inferior, es sustituida la primera negra por una corchea.

2) En la fuente se aprecia un error en la transcripción de la nota *mi*, la cual aparece precedida por un *becuadro*. Se sustituye el *becuadro* por un *bemol*, ya que dicha nota forma parte de la forma retrogradada de la segunda serie, cuya forma original (cc. 6 y 7) posee en su lugar un *bemol*.

3) En la fuente la nota *sol* no posee alteración. Se agrega la alteración *sostenido* ya que dicha nota, que precede a la presentación de la forma retrogradada de la serie 1, ya ha sido previamente presentada con su alteración en el compás siguiente a la presentación de la forma original de la serie 1 (cc. 2 y 3).

Pieza 4

1) Silencio agregado en la edición por falta de 1/2 tiempo en el pentagrama superior del compás.

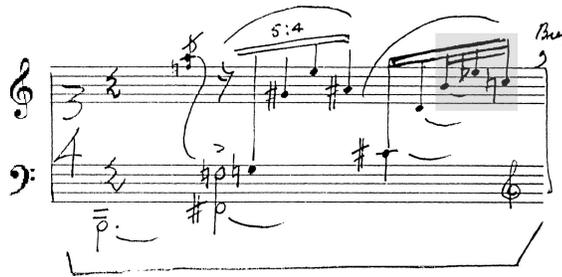
Pieza 5

1) En la fuente este acorde aparece de la siguiente manera:

Ya que éste es el único caso en el cual un intervalo de 8va además de estar constituido por dos notas enarmónicas es asociado a otro sonido para formar el conjunto [0,1], se realiza el cambio de la nota *fa becuadro* por un *sol becuadro*, de tal manera que se mantienen dos constantes presentes en la pieza: la formación del intervalo 11 entre las notas extremas de un tricordo, y la utilización del tricordo [0,1,2], frecuentemente utilizado a lo largo de la pieza.

Pieza 6

1) En la fuente se aprecia un error en la escritura de su figuraje:



En el pentagrama superior las figuras que conforman el último tiempo no completan la duración de éste, por lo que en la edición, es sustituido el tresillo de fusas por uno de semicorcheas.

- 2) En la fuente las notas *do* y *si* no poseen alteraciones. Se agregan los becuadros, ya que constituyen la única opción a través de la cual se manifiesta el conjunto [0,1,2,3] uno de los principales conjuntos en los cuales se basa el material motívico de la pieza.
- 3) En la fuente la nota *mi* no posee alteración. Se agrega el becuadro, ya que además de formarse el intervalo 11 (intervalo frecuentemente utilizado en la pieza), se constituye el conjunto de clases de alturas [0,1,2,4], uno de los principales conjuntos en los cuales se basa el material motívico de la pieza.
- 4) En la fuente se aprecia un error en la escritura de su figuraje:

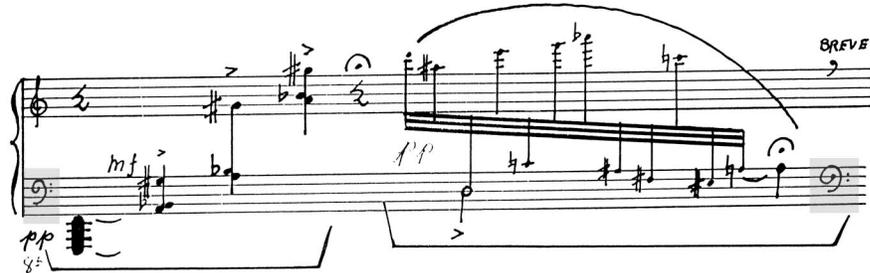


El pentagrama inferior del compás excede la cantidad de tiempos, por lo que en la edición, de acuerdo a la distribución de los tiempos en el pentagrama superior, es sustituida la negra por una corchea.

- 5) Métrica agregada en la edición.
- 6) En la fuente la nota *la* no posee alteración. Se agrega el *becuadro*, ya que utilizando esta alteración se forma el conjunto de clases de alturas [0,1,2,3,4], uno de los principales conjuntos en los cuales se basa el material motívico de la pieza.

Pieza 7

- 1) En la fuente se aprecia la reiteración de la misma clave sin cambio de clave previo:



En la edición se incluye el cambio a *clave de sol* justo antes del grupo de acciaccaturi, ya que leído en esta clave, parte del grupo corresponde a la forma retrogradada de la serie, cuya forma original ha sido expuesta en el primer sistema.

Pieza 8

- 1) En la fuente se aprecia un error en la escritura de su figuraje:



El pentagrama inferior del compás excede la cantidad de tiempos, por lo que de acuerdo a la distribución de los tiempos en los pentagramas superiores, es sustituido el silencio de blanca por uno de negra.

- 2) En la fuente se aprecia una contradicción en la escritura de su figuraje:



El figuraje escrito para ambas voces no admite que puedan coincidir rítmicamente, por lo que en la edición, se sustituye la corchea por la última semicorchea del quintillo.

Pieza 9

1) En la fuente aparece escrita la dinámica $6p$ ($pppppp$) en la cual dos p están tachados. Por sugerencia del propio compositor de la obra todas las dinámicas $6p$ ($pppppp$) son sustituidas por la dinámica $4p$ ($pppp$).

2) En la fuente la nota *si* no posee alteración. Se agrega la alteración *becuadro* ya que el tresillo al cual pertenece, corresponde a una permutación del segundo tricordo de la transposición al intervalo 8 de la serie dodecafónica, cuya forma original ha sido expuesta en el pentagrama inferior del quinto sistema.

3) En la fuente la nota *fa* no posee alteración. Se agrega la alteración *sostenido* ya que el tresillo al cual pertenece, corresponde al primer tricordo de la forma invertida al intervalo 1 de la serie dodecafónica, cuya forma original ha sido expuesta en el pentagrama inferior del sistema 5.

4) En la fuente se aprecia un cambio a clave de *fa* en un lugar posterior al señalado en la edición



Ya que los dos conjuntos que preceden a dicho cambio de clave corresponden a los conjuntos [0,1,3,5] y [0,1,2,3] previamente empleados (sistemas 8 y 9), en los cuales las díadas inferiores están escritas en *clave de fa*, en la edición es reubicado el cambio de clave.

Pieza 10

1) En la fuente se aprecia una contradicción en la escritura de su figuraje:



El figuraje escrito para ambas voces no admite que las notas *sol* puedan coincidir rítmicamente, por lo que en la edición, se sustituyen las dos corcheas por una corchea con puntillo y una semicorchea.

7. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Atehortúa, es una obra que tiene un gran valor dentro del catálogo del compositor, ya que constituye uno de sus pocos trabajos seriales. Esta obra muestra un trabajo realizado a lo largo de tres años en los cuales el compositor escribió las distintas piezas que posteriormente integrarían la obra.

Estas piezas combinan el trabajo de una técnica serial libre junto con el empleo de conjuntos de clases de alturas. Sin embargo, pareciera no existir aparte de esto, una relación directa entre cada una de ellas y sólo la eliminación de la barra final en algunas de las piezas, crea una conexión entre estas piezas y las que les suceden.

El conjunto de las 10 piezas como obra, no sólo gana consistencia a diferencia de cada pieza por separado, sino que ofrece una gama de exploraciones y distintos abordajes de las series a través de un gran lirismo en sus melodías, ritmos incisivos y manejo del silencio como elemento generador de nuevas texturas y frases, manifestando un toque muy personal que seguiría madurando y evolucionando el compositor a lo largo de los años.

Además, la utilización de conjuntos de clases de alturas en cada una de las piezas, brindó una herramienta analítica para el estudio de las melodías y armonías, lo que para la propuesta de edición crítica significó la identificación y resolución de algunos de los problemas y errores encontrados en la obra.

La propuesta de edición crítica, fue orientada en dos aspectos fundamentales:

- a) Unificación del criterio de notación de alteraciones, ya que el compositor utilizó distintos sistemas notacionales que crean cierta ambigüedad en cuanto a la naturaleza de las alteraciones a lo largo de la obra.
- b) Corrección de inconsistencias del estilo y errores de transcripción, los cuales pudieron deducirse en gran cantidad de oportunidades por la presencia de los conjuntos de clases de alturas o de las series de clases de alturas, que guiaban la utilización de intervalos, melodías y armonías.

La dificultad de realizar la propuesta de edición sin el manuscrito, implicó un análisis exhaustivo de la fuente para la resolución de problemas que en algunos de los

casos fueron generados a partir de copias realizadas al original. En este sentido, contar con la presencia y colaboración del compositor, enriqueció en gran manera la investigación, aún cuando debido a que desde la fecha en que se escribió la composición han ya transcurrido más de cuatro décadas y por tanto, fue complicado que el compositor pudiera claramente recordar todos los detalles en cuanto a la escritura y aclarar las dudas o ambigüedades presentadas en la obra a lo largo de la investigación.

En este sentido, cobra vida la visión de Grier (2001), en cuanto al acto de editar como interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor, de modo que, el compositor ejerce su autoría sobre las fuentes creadas por el mismo (en este caso, la fuente escrita y la fuente oral) y cuando el editor llega a evaluar la fuente, invoca su propia autoría formando juicios sobre lo que transmiten las fuentes.

Tanto la ausencia del manuscrito como la existencia de casos cuyas hipótesis no pudieron ser comprobadas, mantienen abierta la posibilidad a nuevas investigaciones y propuestas editoriales que a partir de la fuente utilizada o de nuevas evidencias amplíen la investigación y análisis crítico de la obra.

De igual manera, sería interesante que a partir de esta investigación y del posible hallazgo del manuscrito de la obra *Piezas concertantes para dos pianos fortes Op. 22*, se pudiera ampliar la investigación a una comparación estilística entre las dos obras. Asimismo, a partir de este trabajo pudiesen surgir nuevos estudios que confirmasen un fuerte vínculo entre la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* y obras posteriores del compositor que aún cuando no poseen un lenguaje serial, hacen uso de artificios seriales.

8. GLOSARIO

Altura: cualquiera de las 12 notas cromáticas dentro del sistema occidental.

Clase de alturas: agrupamiento de todas las alturas del mismo tipo. Las clases de alturas se denotan mediante números.

Conjunto de clases de alturas: grupos de clases de alturas distintas.

Ordenación mínima de un conjunto: nombre que representa al conjunto en todas sus formas. La ordenación mínima de un conjunto comienza con 0 y contiene la mínima expresión posible de ese conjunto.

Intervalo: distancia entre las alturas dentro del ámbito de una octava. Los intervalos se denominan a través de números.

Clase de intervalos: agrupamiento de todos los intervalos del mismo tipo. Cada clase de intervalo incluye un intervalo y todos los compuestos del intervalo y su complemento.

Contenido interválico de un conjunto: indica la totalidad de intervalos presentes y su tipo dentro de un conjunto de clases de alturas. La lista ordenada del contenido interválico de un conjunto constituye el vector interválico del conjunto.

Conjunto paninterválico: conjunto que contiene una ocurrencia de cada clase de intervalos.

Altura / armonía focal: se refiere a una altura o armonía central dentro del pasaje y que sin embargo, no es una tónica en el sentido tonal.

Formas truncadas de la serie: se empleó el término formas truncadas de la serie para referir presentaciones incompletas de las formas de la serie. (Tomado del término *modos truncados* utilizado por Oliver Messiaen en su libro *The Technique of my Musical Language*, 1956).

9. LISTA DE REFERENCIAS

Atehortúa, B. (1966). *Piezas-estudios para piano Op. 26*. Copia.

Atehortúa, W. (2004, 26 de Noviembre). *Blas Emilio Atehortúa*. Biblioteca Luis Ángel Arango: [Sitio Web]. Consultado el 12 de Noviembre de 2009 de la World Wide Web: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/atheblas.htm>

Blas: el hombre y su leyenda. (2008, 14 de Octubre): [Sitio Web]. Consultado el 16 de Noviembre de 2009 de la World Wide Web: http://medellin.vive.in/musica/medellin/home/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-4604169.html

Bonilla, E. y Rodulfo, E. (2008). *Propuesta de edición crítica de la obra Suite de los Silencios (para piano y voz recitada) de Carlos Duarte*. Trabajo especial de pregrado mención honorífica, no publicado. Instituto Universitario de Estudios Musicales IUDEM.

Dünki, J.J. (2005). *Los signos de Schoenberg*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A.

Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

Grier, J. (2001). *The Critical Editing of Music: History, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS (Realizador). (2008). *BLAS: el hombre y su leyenda*. [Micro Documental] Disponible: http://www.interdis.unalmed.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=12
[Consulta: 17 de Noviembre de 2009]

Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS. (2008, 14 de Octubre). *Blas, según los expertos*: [Sitio Web]. Consultado el 17 de Noviembre de 2009 de la World Wide Web: http://medellin.vive.in/musica/medellin/articulos_musica_medellin/octubrede2008/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-4604194.html

Grupo de Investigación Audiovisual INTERDÍS. (2010). *BLAS: el hombre y su leyenda*. [Sitio Web]. Consultado el 26 de junio de 2010 de la World Wide Web: http://www.interdis.unalmed.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=12

LaRue, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. Huelva: Idea Books.

Lecuna, E. (2006). *Propuesta para la edición de la Pieza Sin Título (L/st) de Juan Vicente Lecuna*. Trabajo especial de maestría mención honorífica, no publicado. Universidad Central de Venezuela.

Lester, J. (2005). *Enfoques Analíticos de la Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

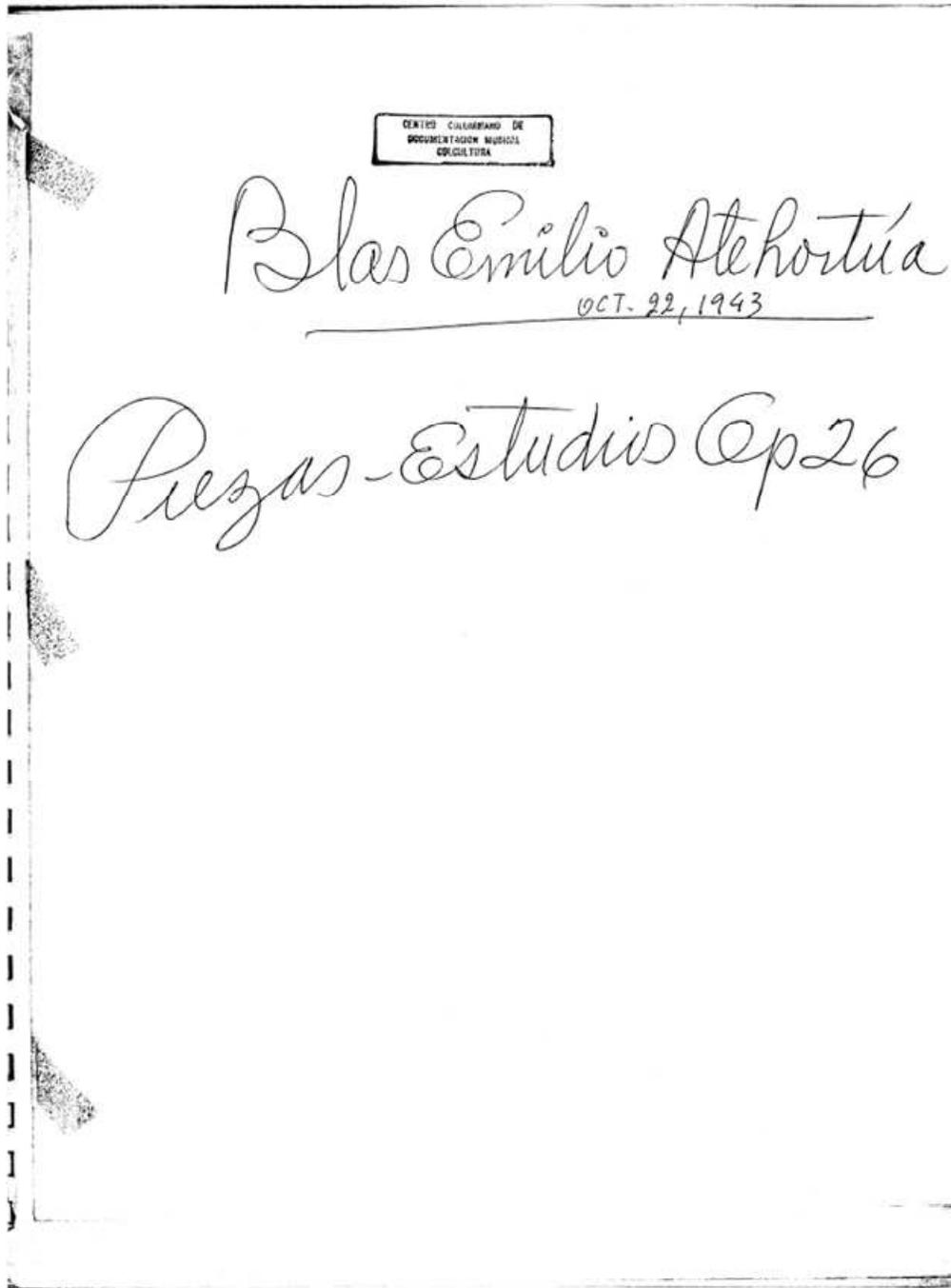
Messiaen, O. (1956). *The Technique of my Musical Language*. Paris: Éditions Musicales.

Moncada, I. y Duque, E. A. (2008). *Blas Emilio Atehortúa*. Compositores Colombianos: [Sitio Web]. Consultado el 17 de noviembre de 2009 de la World Wide Web: http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0003_1.html

Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. New York / London: W. W. Norton & Company, Inc.

10. ANEXOS

10.1 Fuente de las *Piezas-estudios para piano Op. 26*



PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO

OP. 26 N: 1

BLAS ATEHORTUA

ADAGIO; MOLTO ESPRESSIVO

Musical notation for the first system, measures 1-2. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a quarter note. Measure 2 has a 2/4 time signature change and a *f* dynamic.

Musical notation for the second system, measures 3-5. Measure 3 has a *mf* dynamic. Measure 4 has a 3/4 time signature and a *f* dynamic. Measure 5 has a 2/4 time signature, a *mf* dynamic, and a *Rit.* marking.

Musical notation for the third system, measures 6-8. The tempo marking is *A TEMPO*. Measure 6 has a 3/4 time signature and a *mf* dynamic. Measure 7 has a 2/4 time signature. Measure 8 has a 3/4 time signature.

Musical notation for the fourth system, measures 9-11. Measure 9 has a 3/4 time signature. Measure 10 has a 2/4 time signature. Measure 11 has a 3/4 time signature and a *Rit.* marking.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

POCO PIÙ MOSSO

pp DELICATISSIMO

3:2 3:2 3:2

p 3:2 mf RIT. f

LENTISSIMO; MOLTO INTENSO

3/4 ff

2/4

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
MILANO

N. 1 (3)

POCO MENO MOSSO

(SOPRA)

Handwritten musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The time signature is 3/4. The first measure of the piano part is marked with a 3/4 time signature and the instruction "MOLTO RIT.". The second measure of the piano part is marked with a 2/4 time signature and the instruction "p". The Soprano part has a 3:2 ratio indicated above it. There are handwritten notes below the piano part, including a bracketed section with a "y" and a "v" marking.

Handwritten musical score for Soprano and Piano, second system. The Soprano part continues on a single staff. The piano accompaniment is on two staves. The time signature is 3/4. The first measure of the piano part is marked with a 3/4 time signature and the instruction "ppp". The second measure of the piano part is marked with a 4/4 time signature. There are handwritten notes and markings throughout, including a bracketed section with a "y" and a "v" marking, and a "rit." marking at the bottom of the page.

L. Albrecht
Blau
Prague
Autumn 1924

rit.

PIEZAS - ESTUDIOS PARA PIANO

OP. 26 N.º 2

BLAS ATEHORTÚA

(SOPRA)

p; SEMPRE DOLCE; SOSTENUTO

pp

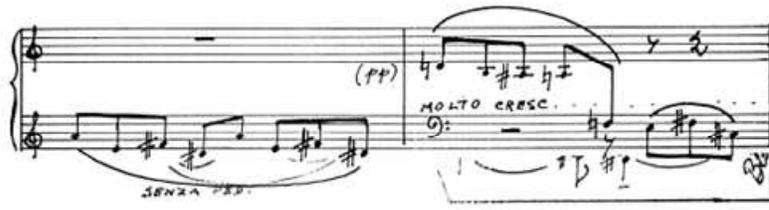
SENZA PED.



(*pp*)

MOLTO CRESC.

SENZA PED.



ff; VIOLENTO

MENO MOSSO

mf; ESPR.

pp; DOLCISSIMO

SENZA PED.

Blo

PIEZAS- ESTUDIOS PARA PIANO

OP. 26 N: 3

DECISO ; MOLTO MARCATO (♩: 82)

BLAS ATEHORTUA

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a forte (*ff*) dynamic marking. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the first measure. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with various articulations like accents and slurs. The lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system concludes the piece. The upper staff features a melodic line that ends with a final cadence. The lower staff provides a concluding accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano) markings. The piece ends with a final chord in the bass clef.

Nº 3 (2)

mf

ff

fff

Duo Op. 10, No. 3
Buenos Aires, 1964
Alcántara

1 (cop)

5^o

PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO, OP. 26 N.º 4

BLAS ATENHORNUA

LENTISSIMO; SEMPRE MOLTO ESPRESSIVO

3/4

mp

p

mf

pp

mf

f

ff

f

fff

INTENSO; APASSIONATO

N: 4 (2)

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including dynamic markings *pp* and *(soprano)*.

Handwritten musical notation for the third system, including dynamic markings *mf* and *ppp*.

Handwritten musical notation for the fourth system, including dynamic marking *mp* and handwritten annotations *Piano* and *Crescendo Allegretto*.

Maria POLANSKI 2014 1st Aug
Va. a F

PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO, OP. 26 N.º 5

BLAS EMILIO ATENORÚA

MOLTO LENTO

CENRO CULTURAL DE
SINGAPUR DE ASESOR
MUSICAL

N° 5 (1)

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a 2:2 ratio marking. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). A circled number '3' is written above the second measure of the upper staff.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a 2:2 ratio marking and a dynamic marking of *mf*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. A dynamic marking of *mf* is present.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a dynamic marking of *f* and an 8va marking. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a dynamic marking of *f* and a circled number '3'.

N:5 (3)

8^a

ff; INTENSO (RALL.)

BREVE

fff

pp L 3:2 L 3:2

DOLCE; ESPR.

pp

Poco Più in Moderato

PIEZAS - ESTUDIOS PARA PIANO, OP. 26 N: 6

Moderato assai

Beethoven: Die Heiligen A.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mp* and contains a melodic line with several slurs and accents. The lower staff is in bass clef and provides harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a 3:2 triplet and a 5:4 quintuplet. The lower staff includes a dynamic marking of *pp* and a *p* marking, with chords and melodic lines.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic material. The upper staff has a dynamic marking of *mf* and includes a 3:2 triplet. The lower staff continues with chords and melodic lines.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a 3:2 triplet and a 5:4 quintuplet. The lower staff includes a dynamic marking of *p* and ends with a final chord and a fermata.

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on four systems of staves. The first system shows a piano introduction with dynamics *f* and *p*. The second system includes a vocal line with dynamics *(f)* and *pp*, and a piano accompaniment with dynamics *sf* and *pp*. The third system is marked *Meno Mosso; molto sep. (Quasi lento)* and includes dynamics *mf (p)* and *f (mf)*. The fourth system includes the instruction *Molt. allarg.* and dynamics *p*. The score is marked with *3:2* time signatures and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO

OP. 26 N.º 7

BLAS ATEHORTÚA

♩: 48

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 1-4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 1-4. Dynamics include *mf* and *ff*. There are various accidentals and articulation marks such as accents and slurs.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 5-8. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 5-8. Dynamics include *mf*, *pp*, and *ff*. There are various accidentals and articulation marks such as accents and slurs. The word "BREVE" is written above the end of the system.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 9-12. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 9-12. Dynamics include *p*, *ff*, and *ff*. There are various accidentals and articulation marks such as accents and slurs. The word "(n.d.)" is written above the beginning of the system.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 13-16. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 13-16. Dynamics include *pp* and *p*. There are various accidentals and articulation marks such as accents and slurs.

N: 7(2)

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure is marked *mf* and the second measure is marked *f*. There are some handwritten annotations above the notes, including "3:2".

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with treble and bass clefs. The first measure is marked *ff*. There are some handwritten annotations above the notes, including "3:2".

Handwritten musical notation for the third system, including dynamic markings like *fff* and *pp*, and the tempo marking *LENTO*. The first measure is marked *mf* and the second measure is marked *fff*. There are some handwritten annotations above the notes, including "3:2".

Blas Enrique Alvarado A
Bogeti. op. 15/15

CENTRO COLOMBIANO DE
DOCUMENTACION MUSICAL
CIBICULTURA

PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO

OP. 26 N= 8

BLAS ATEHORTÚA

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *mf* dynamic marking. There are slurs and accents over the notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *mf* dynamic marking. There are slurs and accents over the notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *mf* dynamic marking. The tempo/mood is marked "MOLTO APASIONATO". There are slurs and accents over the notes.

N. 8 (2)

Handwritten musical score for N. 8 (2), consisting of four systems of music. Each system contains a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and ornaments. The first system features a treble staff with a single note and a bass staff with a melodic line and a 3:2 ratio. The second system has a treble staff with a long note and a bass staff with a melodic line and a 3:2 ratio. The third system has a treble staff with a long note and a bass staff with a melodic line and a 3:2 ratio. The fourth system has a treble staff with a long note and a bass staff with a melodic line and a 3:2 ratio. The score is written in a style that suggests a specific performance practice, possibly related to early keyboard or lute music.

No. 812/

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in 3/4 time and features various dynamics (mf, p) and articulations (accents, slurs). A handwritten signature "C. Schmitt" and the date "N.Y., Summer of 1965" are written on the right side of the score.

PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO

OP. 26 N.º 9

BLAS ATENORTÚA

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. The title is "PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO" and the specific piece is "OP. 26 N.º 9" by "BLAS ATENORTÚA". The score is written on three systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. There are also some markings that look like "(6P)" or "(6r)". The handwriting is somewhat sketchy, suggesting it might be a working draft or a composer's manuscript. The paper shows signs of age and wear, with some dark smudges and tape-like marks on the left edge.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. At the top, there are three staves of music. The first staff has a dynamic marking of *pp*. The second staff has *pp* and *mf*. The third staff has *mf*. Below this, there are three boxed sections of music, each with a circled letter label:

- (A)**: A two-measure phrase. The first measure is marked *pp* and *Ped.*. The second measure is marked *mf*. The title "ALFURA LIDAR" is written above the staff.
- (B)**: A two-measure phrase. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The title "ALFURA LIDAR" is written above the staff.
- (C)**: A two-measure phrase. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The title "ALFURA LIDAR" is written above the staff.

№9 (4)
Музыкальная школа №10

1-2

mp

p

mp

pp

(6P)

(6P)

Bla. Example of...

Pugyati. nat. 2/05

(6P)

PIEZAS-ESTUDIOS PARA PIANO

OP. 26 N.º 10

BLAS ATEHORTÚA

♩. 72; MOLTO ESPRESSIVO

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 4/4 time signature and a *pp* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a *pp* dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with various articulations and slurs.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a *mf* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a *f* dynamic marking. The music continues with melodic and harmonic development, including a 3:2 ratio marking.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a *f* dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a *ppp* dynamic marking and a *RIT.* marking. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a *p* dynamic marking and an *A TEMPO* marking. The lower staff is in bass clef with a *p* dynamic marking. The music concludes with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

© 1954 EDICIONES DE
MUSICA SINGLES
SINGLES

10.2 Cuadro: Descripción física de la fuente

Descripción física de la fuente (papel bond 37 x 29 cm) a partir de la cual se realizó el estudio para la propuesta de edición crítica de la obra *Piezas-estudios para piano Op. 26* de Blas Atehortúa.

Pieza	Tipo de papel utilizado en el manuscrito	Cantidad de pentagramas	Pentagramas utilizados	Descripción general
Portada	papel mantequilla			Posee fecha de composición, título de la obra, nombre del compositor y sello del Centro Colombiano de Documentación Musical COLCULTURA.
Pieza 1 página 1	papel mantequilla	8 pentagramas	8 agrupados de a 2	Posee título de la pieza y nombre del compositor.
Pieza 1 página 2	papel mantequilla	8 pentagramas	8 agrupados de a 2	Indicación de página en la parte superior central de la hoja (no se lee bien ya que se confunde con el título de la pieza 1 que se traspasó de la primera página). Sello del Centro Colombiano de Documentación Musical COLCULTURA.
Pieza 1 página 3	papel mantequilla	4 pentagramas	4 agrupados de a 2	Indicación de página. Posee firma del compositor, ciudad y fecha de composición. En la parte inferior de la hoja se observa información musical traspasada de la página 1.
Pieza 2 página 1	papel mantequilla	12 pentagramas	8 agrupados de a 2	Posee título de la pieza y nombre del compositor. En la parte inferior de la hoja se traspasó parte de información musical, firma del compositor y ciudad de composición que aparecen en la página 2 de la misma pieza.
Pieza 2 página 2	papel mantequilla	12 pentagramas	8 agrupados de a 2	Indicación de página. En la parte inferior de la hoja se traspasó parte de información musical que aparece en la página 1 de la misma pieza. Al final de la pieza está la firma del compositor, ciudad y fecha de composición.

Pieza 3 página 1	papel mantequilla	9 pentagramas	9 agrupados de a 3	Contiene título de la pieza y nombre del compositor. En la parte inferior de la hoja se traspasó parte de la información musical que aparece en la página 2 de la misma pieza.
Pieza 3 página 2	papel mantequilla	12 pentagramas	12 agrupados de a 3	Indicación de página. En la parte inferior de la hoja se traspasó parte de la información musical que aparece en la página 1 de la misma pieza. Al final de la pieza está la firma del compositor, ciudad y fecha de composición.
Pieza 4 página 1	papel pentagramado	14 pentagramas	9 agrupados de a 3	Contiene título de la pieza y nombre del compositor. También incluye indicaciones a lápiz escritas fuera de los pentagramas.
Pieza 4 página 2	papel pentagramado	14 pentagramas	8 agrupados de a 2	Indicación de página. Indicaciones a lápiz. Al final de la pieza está la firma del compositor. En la parte inferior izquierda se lee: <i>Marca "CLAVE" N° 2614 Ind. Arg.</i>
Pieza 5 página 1	papel pentagramado	14 pentagramas	9 agrupados de a 3	Contiene título de la pieza y nombre del compositor. En la parte inferior derecha posee sello de COLCULTURA.
Pieza 5 página 2	papel pentagramado	14 pentagramas	9 agrupados de a 3	Indicación de página.
Pieza 5 página 3	papel pentagramado	14 pentagramas	9 agrupados de a 3	Indicación de página. Al final de la pieza firma del compositor.
Pieza 6 página 1	papel mantequilla	12 pentagramas	8 agrupados de a 2	Contiene título de la pieza y firma del compositor.
Pieza 6 página 2	papel mantequilla	12 pentagramas	8 agrupados de a 2	Indicación de página (muy borrosa).
Pieza 7 página 1	papel mantequilla	8 pentagramas	8 agrupados de a 2	Posse título de la pieza y nombre del compositor.

Pieza 7 página 2	papel mantequilla	6 pentagramas	6 agrupados de a 2	Indicación de página. Firma del compositor, ciudad y fecha de composición. Sello de COLCULTURA. Tachadura a lápiz escrita en la parte superior derecha de la hoja.
Pieza 8 página 1	papel mantequilla	6 pentagramas	6 agrupados de a 2	Contiene título de la pieza y nombre del compositor.
Pieza 8 página 2	papel mantequilla	6 pentagramas	6 agrupados de a 2	Indicación de página. En la parte superior central de la hoja se lee lo que se traspasó del título de la página 1 de la misma pieza.
Pieza 8 página 3	papel mantequilla	3 pentagramas	3 agrupados de a 3	Indicación de página. Firma del compositor, ciudad y fecha de composición.
Pieza 9 página 1	papel mantequilla	12 pentagramas	9 agrupados de a 3	Posee título de la pieza y nombre del compositor.
Pieza 9 página 2	papel mantequilla	12 pentagramas	9 agrupados (3-2-2-2)	Indicación de página.
Pieza 9 página 3	papel mantequilla	12 pentagramas	7 agrupados (2-2-3)	Indicación de página.
Pieza 9 página 4	papel mantequilla	12 pentagramas	6 agrupados de a 3	Indicación de página. Firma del compositor, ciudad y fecha de composición.
Pieza 10 página 1	papel mantequilla	8 pentagramas	8 agrupados de a 2	Contiene título de la pieza y nombre del compositor.
Pieza 10 página 2	papel mantequilla	8 pentagramas	8 agrupados de a 2	No hay indicación de página. Anotación escrita a lápiz en la parte superior izquierda por fuera del segundo pentagrama. Firma del compositor, ciudad y fecha de composición. Sello de COLCULTURA.