

# *La música chilena para piano de la generación joven (1925)*

por *Inés Grandela*

## REPERTORIO Y SU CLASIFICACIÓN.

El repertorio utilizado en el presente trabajo comprende la mayor parte de la literatura pianística de compositores chilenos de la generación joven (nacidos a partir del año 1925) <sup>1</sup>. Ha sido imposible abarcar la totalidad de la obra pianística de este período debido a dificultades materiales: algunas obras no se encuentran impresas y ciertos manuscritos no han podido ser ubicados.

Debido a que la música europea del siglo xx se proyecta tanto desde el punto de vista técnico como estético en la música chilena, el panorama de la creación pianística, perteneciente a la joven generación, es bastante heterogéneo, coexistiendo diferentes corrientes estéticas y gran variedad de técnicas composicionales aún en las obras de un mismo compositor. Por estas razones y para dar una mayor claridad al análisis que a continuación presentaremos, hemos clasificado el repertorio escogido según sus técnicas y procedimientos composicionales, resultando la siguiente agrupación:

Ver página 36.

### *I. Técnicas y procedimientos de tendencia tonal.*

#### TONALIDAD EXPANDIDA.

Hemos llamado tonalidad expandida al relajamiento de la tonalidad, el cual se produce de diferentes maneras:

- 1) Cromatismo sin límites, pero conservando siempre la supremacía de un centro tonal.
- 2) Emancipación y libre uso de las disonancias, las cuales son agregadas al acorde produciendo algunas veces bifuncionalidad, bitonalidad o politonalidad. El acorde surge como una entidad separada, perdiéndose el sentido de la armonía funcional por el tratamiento no convencional de los acordes y de las relaciones tonales.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es un resumen de la tesis presentada para optar al grado de Licenciada en Ciencias y Artes Musicales, con mención en Musicología, la que fue supervigilada por María Ester Grebe, profesora-guía. Habiéndose concluido el trabajo analítico a fines del año 1968, se excluyen aquí las obras compuestas con posterioridad a dicha fecha.

REPERTORIO PARA  
PIANO SOLO DE LA  
GENERACION JOVEN  
CHILENA

\* 36 \*

1. *Técnicas y procedimientos de tendencia tonal*

1.1: *Tonalidad expandida*

- Carlos Riesco: Semblanzas Chilenas y Sonata
- Gustavo Becerra: Sonata 2 y Variaciones
- Roberto Escobar: Homenaje a Amengual
- Iris Sangüesa: Tema con Variaciones
- Luis Advis: Preludios
- David Serendero: Rapsodia

1.2: *Bitonalidad*

- Tomás Lefever: Historia

1.3: *Obras basadas en otras escalas*

- Miguel Aguilar: Nocturno y Danza Primitiva
- Melikof Karaian: Sonata 1

2. *Técnicas y procedimientos de tendencia atonal*

2.1: *Atonalidad libre*

- Roberto Falabella: Estudios Emocionales (1er. Cuad.)
- León Schidlowsky: Tres trozos para Piano
- León Schidlowsky: Seis miniaturas, Ocho Estructuras y Cinco Piezas

2.2: *Atonalidad serial*

- Roberto Falabella: Estudios Emocionales (2º Cuad.)
- Fernando García: Estáticas
- Juan Lemann: Variaciones
- Miguel Aguilar: Microscopías I y II; Sonatas II, III y IV
- Enrique Rivera: Suite Sine Nomine y Sonata 1

2.3: *Procedimientos basados en principios acústicos o matemáticos*

- Enrique Rivera: Sonata II
- Juan Lemann: Tensiones. 2.

<sup>2</sup> Definiciones de las técnicas y procedimientos recién enumerados se ofrecerán más adelante.

3) Introducción de elementos modales, orientales o folklóricos que producen la desintegración de la tonalidad.

Determinados procedimientos y técnicas derivados de la tonalidad expandida son utilizados por Carlos Riesco, quien los proyecta dentro de un molde formal nacionalista o neoclásico. La armonía de sus *Semblanzas Chilenas* (1946), aunque aún tonal, se caracteriza por abundantes acordes alterados y disonancias agregadas, produciéndose muchas veces efectos de bitonalidad. Dicha obra, constituida por tres trozos —I Zamacueca, II Tonada y III Resbalosa— utiliza el elemento folklórico, explotándose en el primer y tercer trozo los elementos rítmicos de las danzas tradicionales chilenas y en el segundo el carácter "cantábil" de la tonada. Así, las *Semblanzas Chilenas* continúan la corriente nacionalista iniciada por P. H. Allende.

En cambio en su *Sonata* (1960), deja de lado el elemento nacionalista y muestra una clara orientación neoclásica. Toma la forma tradicional en tres movimientos de la sonata clásica (allegro-lento-allegro), ciñéndose su primer movimiento a los marcos de la forma sonata tratada con libertad. El segundo movimiento es una forma canción diseñada según el siguiente esquema: A (cc. 1-9), B (cc. 9-63), A' (cc. 64-70), siendo la sección B un desarrollo del elemento presentado en A. En contraste con el carácter expresivo de este movimiento, el tercero corresponde al estilo "toccata", con aprovechamiento de las cualidades percusivas del piano. La tonalidad se encuentra en esta obra mucho más debilitada que en las *Semblanzas Chilenas*, acercándose muchas veces al atonalismo.

Dentro de esta corriente que renueva las formas clásicas, a través de una reconstrucción nueva y creativa de la práctica tonal, ya independiente de la armonía funcional, se ubica la *Sonata para piano* (1949) de Gustavo Becerra, la cual muestra una clara organización formal dentro de los moldes de la sonata clásica. En las *Variaciones* (1958), Becerra muestra una tendencia neo-barroca con un lenguaje predominantemente contrapuntístico, en el cual mezcla procedimientos arcaicos y modernos. El tema es muy simple y sólo consta de cuatro notas en duplicación a la octava en el modo eolio traspuesto. Le siguen 25 variaciones; en la segunda aparece una variante de esta melodía que por su destacada predominancia podría considerarse el verdadero tema, el cual será enriquecido a través de las restantes variaciones con elementos extraños a la modalidad (cromatismo, armonía y contrapunto disonante, escalas por tonos), aunque conservando ciertos procedimientos característicos de la música medioeval, por Ej. paralelismo de quintas y octavas, acordes sin tercera y ostinatos al estilo de la passacaglia arcaica. Las posibilidades contrapuntísticas del tema son explotadas en forma múltiple: contra punto florido (var. 24 y 27), imitaciones rítmicas (var. 6 y 23), imitaciones estrictas a la octava (var. 16), contrapunto trocado (var. 7-10, 6-23, 20-22, 17-18), contrapunto trocado invertido (var. 8-9), canon directo (var. 11) y canon inverso (var. 21).

A diferencia de Becerra, que en sus variaciones revive procedimientos del pasado revestidos con un ropaje nuevo y moderno, Roberto Escobar en *Ho-*

*menaje a Amengual* se mueve dentro del más estricto academismo. Ajustándose a la estructura del Preludio y Fuga Barroco, con poquísimos toques modernos, esta obra posee la fisonomía de un ejercicio didáctico.

El estilo neoclásico se expresa por medio de la tonalidad en un trabajo de clase de composición de Iris Sangüesa: *Tema con Variaciones*, en la cual la armonía tradicional se enriquece con abundantes notas agregadas y acordes alterados, creando sonoridades armónicas nuevas e imaginativas. En algunas variaciones, Iris Sangüesa, imita francamente estilos del pasado con un lenguaje armónico moderno. Dicha tendencia está presente en la variación catorce —en la cual se recrea el estilo de los nocturnos de Chopin—, en la variación quince —que recuerda la escritura pianística de Brahms—, y en las variaciones diecisiete y dieciocho, —en las cuales se utilizan procedimientos barrocos tales como los bajos ostinatos.

En los *Preludios* (1960) de Luis Advis, el sentido de la tonalidad parece escaso por la escritura fuertemente cromática, evitando el reposo en tónica y alcanzando a veces el uso libre de los doce sonidos. También dentro de un eclecticismo ligado al lenguaje postromántico en combinación con la utilización libre de los doce sonidos, podemos ubicar la *Rapsodia* (1961) de David Serendero. Dicha obra parece presentar como finalidad principal tanto la explotación de las posibilidades percusivas del piano, como la búsqueda de atmósferas impresionistas. El autor no se limita a emplear la percusión a través de la acción de los martilletes sobre las cuerdas, sino que la expande a la caja armónica del piano, la cual es golpeada con los nudillos de la mano. El lenguaje de la *Rapsodia* es extremadamente cromático y se enriquece con el uso abundante de formaciones armónicas por novenas, segundas y principalmente cuartas superpuestas.

#### BITONALIDAD.

El deseo de dejar a cada línea melódica su vía tonal separada ya se siente algunas veces en Bach. En el siglo xx, compositores como Ravel, Stravinsky, Poulenc, Milhaud y Honegger, desarrollan un nuevo concepto de la tonalidad al superponer tanto dos o más acordes como líneas contrapuntísticas pertenecientes a tonalidades diferentes, procedimiento que recibe las denominaciones de bitonalidad y politonalidad.

En algunas obras presentadas anteriormente (Riesco, Becerra, Advis), aunque el bifuncionalismo es frecuente, la bitonalidad sólo aparece como rasgo ocasional. En cambio, en *Historia*, de Tomás Lefever este procedimiento es aplicado en forma sistemática, superponiendo armonías pertenecientes a dos tonalidades diferentes y más raramente mezclándolas dentro de una sola textura lineal. La problemática descriptiva es resuelta exitosamente por su autor, quien la expresa a través de una sintaxis clara y funcional. Tanto la forma como el lenguaje están al servicio del descriptivismo, creando en cada trozo una auténtica pieza de carácter: I. *Gusano en el capullo*, II. *Movi-*

miento de la Larva, iii. Crisálida, iv. Vuelo de Mariposa y v. Epílogo. En su conjunto los cinco trozos integran la secuencia del proceso de transformación del gusano en mariposa, el cual es descrito en música con sentido de la proporcionalidad temporal y cohesión estilística.

OBRAS BASADAS EN OTRAS ESCALAS.

Dentro de este grupo nos encontramos con dos obras cuyas características estilísticas son diametralmente opuestas: *Nocturno* y *Danza Primitiva* (1965), de Melikof Karaian y *Sonata I* (1951), de Miguel Aguilar. La primera de ellas está inspirada en los bailes primitivos de la parte oriental de Anatolia y de la región del Cáucaso, de los cuales extrae la esencia de lo popular, creando una obra de gran originalidad. Ciertos melodismos orientales combinados libremente sirven de base a las estructuras melódicas y armónicas, las que aparecen a veces superpuestas a formaciones armónicas occidentales.

(Nocturno (cc. 12-19))

Ej. 1

The image displays two musical examples, labeled 'Ej. 1', illustrating melodic construction based on an Eastern scale. Each example consists of a treble and bass staff. The first example is annotated with 'POR TONOS' and 'DOBLE ARMONICA' above the staff, and dynamics 'mp' and 'p' are indicated. The second example is annotated with 'MELOTIPOS DE TRES NOTAS EN BASE A LA ESCALA ORIENTAL' above the staff, 'POR TONOS' and 'DOBLE ARMONICA' below the staff, and 'ORIENTAL' at the bottom right. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

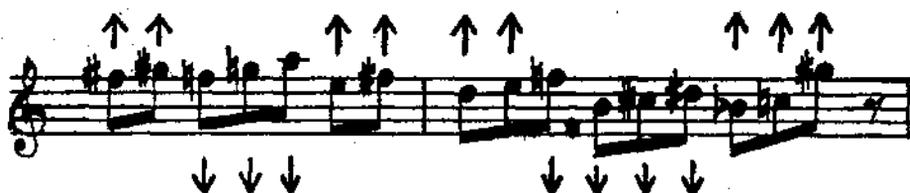
El *Nocturno*, que cumple la función de introducción lenta a la *Danza*, es de carácter expresivo, mientras la *Danza* realza el aspecto rítmico y violento en un impulso siempre creciente. Esta obra nos muestra al compositor que evoluciona hacia un estilo personal; al claro concepto de la forma y estructura se une una sabia explotación de la riqueza armónica y rítmica propor-

cionada por la música folklórica oriental y un aprovechamiento máximo de las posibilidades percusivas del piano.

En una tendencia estética totalmente diferente a la de Karaian, la *Sonata I* de Aguilar muestra una orientación neoclásica ajustándose al esquema de la Sonata monotemática de Doménico Scarlatti. De su textura podemos desprender el uso de dos escalas hexáfonas de tonos enteros (comenzando en do y do sostenido) que dentro de un tratamiento libre se interpolan dentro de una misma línea melódica.

## Ej. 2

### SONATA I (cc. 5 y 6, mano derecha)



## II. Técnicas y procedimientos de tendencia atonal.

### ATONALIDAD LIBRE.

El principio básico del sistema tonal reside en la gravitación en un sonido llamado tónica, teniendo los restantes sonidos y acordes cierta jerarquía dentro del sistema. La atonalidad, que es usada por primera vez en forma consciente por Schoenberg, anula las distinciones entre las tonalidades, alcanzando igual jerarquía los doce sonidos de la escala cromática. La atonalidad cambia radicalmente las leyes compositivas, ya que la forma, el ritmo, la melodía, la armonía, el contrapunto, la dinámica, el trabajo temático y aún el timbre, liberados de la dependencia tonal, adquieren un nuevo carácter y exigen un tratamiento diferente.

Extrema expresividad, concentración y brevedad son las características esenciales de las obras atonales instrumentales. Debido a la nueva estructura rítmica de estas obras, esencialmente no periódica y asimétrica, el discurso pierde la continuidad, destruyéndose aparentemente la coherencia musical. Se tiende a la no repetición y a la variación perpetua, siendo a veces una célula mínima el elemento unificador que aparece siempre fluctuante y constantemente transformado.

Dentro de esta orientación estética que se ajusta a los cánones del expresionismo centro-europeo, podemos ubicar el primer cuaderno de *Estudios Emocionales* (1957) de Roberto Falabella. Dicha obra está integrada por seis trozos, extremadamente breves, que en su conjunto forman un ciclo cerrado: mientras los cuatro estudios centrales se basan en el principio funda-

mental del atonalismo, el de la no repetición, los estudios extremos (I y VI) explotan el procedimiento contrario, es decir, la repetición constante de un esquema (ostinato). El interés de esta obra reside esencialmente en dos aspectos que el compositor combina exitosamente: la preocupación exclusiva por el ritmo (estudios I y VI) y por la escritura fuertemente expresionista (estudios II, III, IV y V), derivada directamente de las *Seis Pequeñas Piezas para Piano*, op. 19 de Schoenberg.

De la obra para piano sólo de León Schidlowsky, los *Tres Trozos* (1952) pertenecen a su período de formación de tendencia expresionista. Son pequeñas piezas de carácter, motivadas por tres diferentes pinturas: *Figura* de Ketty Bravo, *Otoño* y *Homenaje a Van Gogh*, de Bonati con las cuales hay sólo una relación subjetiva. Los elementos básicos de su estilo en este período son, como muy bien lo sintetiza la musicóloga María Ester Grebe, "irregularidad y asimetría fraseológica; libertad estructural y formal, predominio de la técnica de variación continua, empleo de células rítmicas mínimas preocupación por los valores tímbricos y dinámicos, predominio de las microestructuras y del contenido sobre las formas"<sup>2</sup>.

#### ATONALIDAD SERIAL.

Las obras basadas en este nuevo procedimiento compositivo llamado por Schoenberg "Method of Composing with Twelve Tones which are Related Only with One Another"<sup>3</sup>, consiste en el empleo organizado de estructuras de doce sonidos —la serie dodecafónica o de alturas— que sin considerar la octava o registro en que los sonidos aparecen, se puede presentar en su forma original, inversa, retrógrada y retrógrada-inversa, formas que a su vez pueden ser traspuestas a cualesquiera de los restantes grados de la escala cromática, manteniéndose en todos los casos las relaciones interválicas internas. Schoenberg y especialmente Webern, dan la pauta para el futuro serialismo integral, realizado por primera vez en *Tres Composiciones* (1948), de Milton Babbitt y *Mode de Valeurs et d'Intensité* (1949), de Olivier Messiaen, compositor que, aunque no es serial en la descendencia de Webern ni en el sentido integral concebido por Boulez, Nono o Stockhausen, fue el primero en aplicar el concepto de serie a otros parámetros de la forma: ritmo, intensidad y ataques.

Los principios seriales son utilizados por Schidlowsky en su música de piano que continúa a los *Tres Trozos: Seis Miniaturas* (1952), *Ocho Estructuras* (1955) y *Cinco Piezas* (1956). En las *Seis Miniaturas*, Schidlowsky continúa la tendencia fuertemente expresionista de los *Tres Trozos*, combinando el serialismo dodecafónico con el atonalismo libre en micropiezas de carácter. Un tratamiento serial muy libre aparece en los trozos II y VI,

<sup>2</sup> María Ester Grebe: "León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa" *Revista Musical Chilena*, Vol. XXX, Nos. 104-105, p. 11.

<sup>3</sup> Arnold Schönberg, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, p. 107.

empleándose para cada uno de ellos series diferentes aunque relacionadas interválicamente. De estas series se deriva un elemento motivico temático que, actuando en forma independiente a la serie, aparece constantemente transformado a través de las seis miniaturas, determinando tanto la construcción melódica como armónica. En las *Ocho Estructuras*, Schidlowsky aplica las técnicas seriales en forma estricta, dirigiéndose en dicha obra principalmente al problema estructural. Resumiendo, podríamos decir que las características de esta obra son las siguientes: eliminación del tema en el sentido usual; suma estrictez estructural y formal con predominio de las construcciones en espejo (secciones completas retrogradadas); escritura puntillista al estilo Weberniano; gran detallismo y superabundancia de indicaciones dinámicas y articulatvas; expresión controlada o, tal vez, dejada de lado en favor de la solución del problema estructural; y rigidez en el tratamiento serial, lo que produce cierta monotonía.

**Ej. 3**

**ESTRUCTURA Nº1 (oc. 1-12)**

LENTO  $\text{♩} = 60$

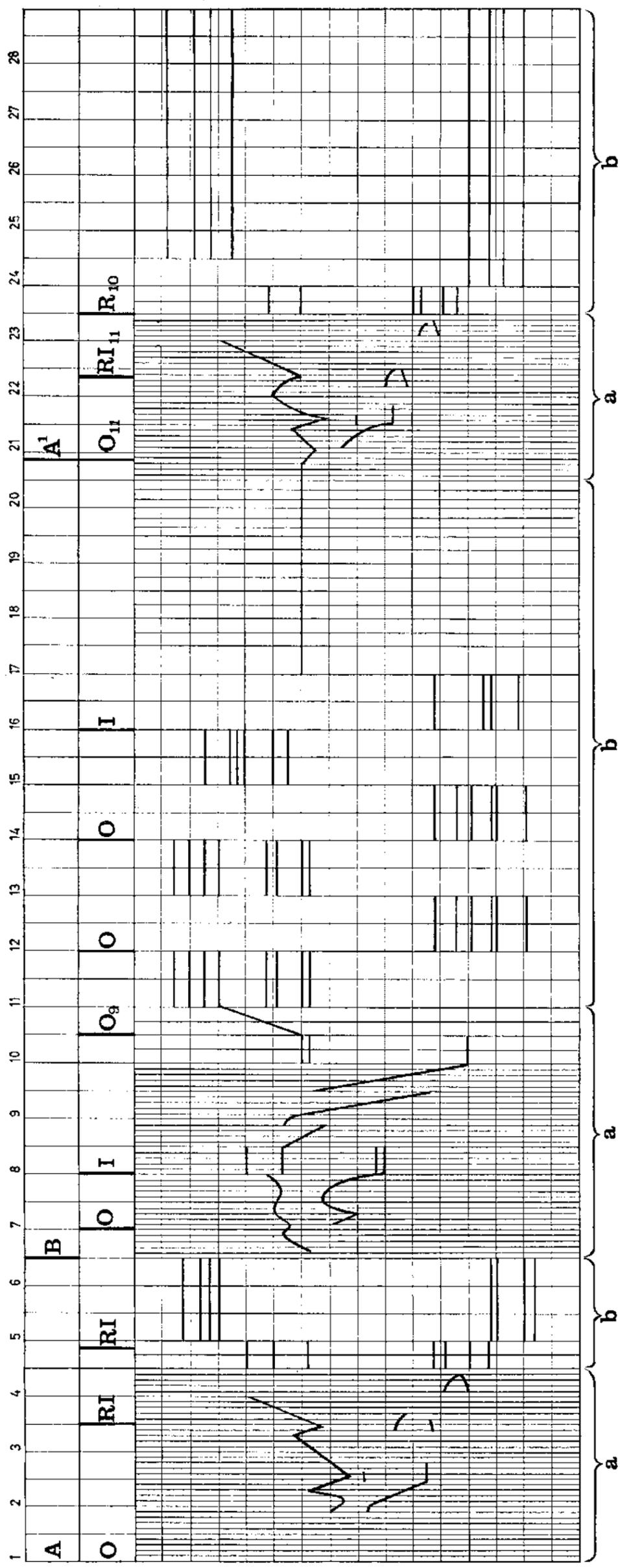
RETROGRADACION DE RITMO, DINAMICA Y ARTICULACION.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'LENTO' with a tempo of 60 quarter notes per minute. It features a complex melodic line with various dynamics such as *ppp*, *pp*, *mf*, and *ppp*. A circled letter 'C' is placed in the first measure. The second system is marked with a circled 'RI' in the first measure and a circled 'R' in the third measure. The third system is marked with a circled 'I' in the second measure. The score includes numerous dynamic markings and articulation symbols throughout.





# ESTATICA III



El serialismo estricto de las *Ocho Estructuras* se flexibiliza en las *Cinco Piezas*; aquí, el autor deja de lado el puntillismo y son frecuentes las mutaciones y supresiones de sonidos en las series de alturas en favor de una escritura más imaginativa, mostrando al mismo tiempo una mayor inventiva en la explotación de recursos pianísticos y sonoridades más variadas.

Ej. 4  
PIEZA III

The musical score for Ej. 4, PIEZA III, consists of two systems of piano music. The first system is marked with a tempo of quarter note = 78 and includes the instruction "locarlos sin sonido" (play without sound). It features a 4/4 time signature and contains several measures with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The second system continues the piece, showing a change to a 3/4 time signature and further rhythmic and dynamic developments. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

En el segundo cuaderno de *Estudios Emocionales*, Roberto Falabella continúa la línea expresionista del primer cuaderno. Lo constituyen cuatro micro-estructuras en las cuales, la serie dodecafónica adquiere el carácter de un prototipo melódico, funcionando a la manera de "tema", debido a que sólo aparece en su forma original, descartándose las transposiciones. Cierta similitud con las invenciones del "Wozzeck" de Alban Berg, se aprecia en los estudios II y III. El primero es una invención sobre una nota (mi bemol) y el segundo sobre un intervalo (segunda mayor).

Los dos cuadernos de *Estudios Emocionales*, de Falabella, se caracterizan por la flexibilidad formal la que se ajusta al contenido, irregularidad rítmica, asimetría fraseológica, detallismo de indicaciones dinámicas y articulatvas con explotación de los contrastes y variedad de los recursos sonoros, a los cuales agrega los "clusters" que, contraponiéndose a la idea de la continuidad lineal de la serie, introducen cierta ambigüedad sonora debido a la sumación de alturas adyacentes.

## Ej. 5

## ESTUDIO II (co. 1-7)

En las *Estáticas* (1961), de Fernando García, la base de la estructura es la alternancia y oposición de dos elementos polares: a) de movimiento y b) de estatismo. Dicho contraste constituye la base de los mecanismos composicionales en las *Estáticas* I y III, en las cuales el primer elemento aparece en una trayectoria amplia con mayor densidad rítmica, mientras el segundo se caracteriza por las notas y acordes repetidos con menor densidad rítmica. En cambio, en la *Estática* II, el contraste desaparece a nivel trayectorial, manteniéndose el elemento básico b), y variándose solamente la densidad rítmica. En esta obra, García no vacila en romper la continuidad serial en favor de una mayor libertad composicional.

(Ver gráfico donde se esquematiza la estructura general de las tres *Estáticas*).

Dentro de la producción de Juan Lemann, sus *Variaciones para Piano* (1962), es la obra que muestra con mayor claridad el fondo psicológico del autor, tanto en el aspecto expresivo como rítmico, los que constituyen su mayor preocupación. Así, el compositor logra su propósito en dicha obra al unir elementos seriales de doce tonos con otros no dodecafónicos como vehículo de un contexto lírico y cantábil a ratos y rítmico en otros. En su integridad la serie adquiere un carácter temático. Al fragmentarse sirve como depósito de ideas temáticas, alejándose de los principios tradicionales de la técnica serial dodecafónica. La finalidad de esta obra es dar, dentro de un lenguaje contemporáneo, libre curso a la expresión subjetiva: patetismo, tragedia, melancolía e ironía, rasgo este último característico de su personalidad.

La música para piano de Miguel Aguilar, a excepción de la *Sonata I*, se caracteriza principalmente por la aplicación estricta de procedimientos seriales con fuerte influencia de la técnica y estilo webernianos. Una mayor libertad en el tratamiento del método dodecafónico se aprecia en la *Microscopía I*, la que cae dentro de la forma libre de suite: Preludio, Aria, Interludio, Danza y Postludio. La *Microscopía II* consta de cuatro micro-movimientos, en los cuales el principio constructivo de la serie deriva directamente de la usada por Webern en su *Concerto Op. 24*. Comparemos la serie usada por Webern en su *Concerto* y la de Aguilar en *Microscopía II*.

## Ej. 6

## SERIE DE WEBERN



## SERIE DE AGUILAR



Esta serie de Aguilar, como la de Webern, está constituida por cuatro micro-series (o fragmentos de serie), las cuales en su configuración interna son variantes de una célula única de tres notas. Aguilar combina estas cuatro micro-series en diferentes ordenaciones y superposiciones, alcanzándose la máxima coherencia motívica. También, encontramos esquemas rítmicos y dinámicos que coinciden en su extensión con la serie de alturas.

En la *Sonata II* (1959), Aguilar trata de conciliar la organización serial estricta con esquemas formales tradicionales, y en la *Sonata III* se vé una tendencia hacia el serialismo integral, al esquematizarse tanto las alturas, como duraciones e intensidades en forma correlacionadas, es decir, comenzando y terminando todas las series juntas. La serie de alturas en esta *Sonata*, como en la *Sonata IV*, nuevamente presenta las mismas características de la *Microscopía II*, es decir, la serie dodecafónica se divide en cuatro micro-series que contienen los mismos intervalos.

En general, en la obra para piano de Aguilar, el uso de un serialismo estricto y la mecanización y esquematización de los parámetros producen cierta aridez y sequedad; la marcada intelectualización confiere a su técnica un valor teórico en su calidad de estudios seriales. Con respecto al problema formal, Aguilar imita en líneas generales la apariencia externa de la sonata; con secciones contrastantes, énfasis en el desarrollo medio y especie de recapitulación, con una tendencia marcada hacia las estructuras simétricas y esquemas geométricos.

## Ej. 7

## SONATA IV 2º Mov. (no. 1-8)

Las obras para piano de Enrique Rivera, *Suite Sine Nomine* (1962) y *Sonata I* (1963), están construidas en base a procedimientos seriales. El primer movimiento de la *Suite Sine Nomine* es de carácter rapsódico y se encuentra unificado por un motivo rítmico melódico que aparece constantemente transformado a través de sus tres grandes secciones, configurándose éstas de la siguiente manera: (Ver Ej. 8).

Mientras el elemento no determinado en este primer movimiento se limita a ciertos sectores de duración libre, en el segundo se expande, además, a la intensidad y articulación, y la duración es organizada libremente por el intérprete en base a la indicación metronómica 30 para cada sonido. El tercer movimiento, también de carácter rapsódico, muestra un tratamiento serial bastante libre en favor de una escritura imaginativa. El planteamiento básico de esta obra es el estudio de la tensión y relajación, para lo cual interviene tanto la trayectoria, como el ritmo, la dinámica, la articulación, el tempo y la textura. Como resultado de un estudio consciente de las posibilidades mecánicas de la mano, Rivera explota con gran maestría el virtuosismo, el que es combinado con la expresión en forma eficiente constituyendo ambos elementos —virtuosismo y expresión— sus preocupaciones fundamentales.

Ej. 8

SECCION A = TESIS

(cc. 1 y 2)

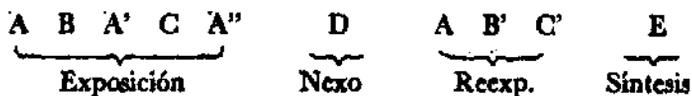
SECCION B = ANTITESIS

(cc. 20 y 21)

SECCION A B = SINTESIS

(cc. 43 y 44)

En la *Sonata 1*, Rivera trata de conciliar el lenguaje serial con un esquema formal derivado del rondó-sonata, en el cual reemplaza la sección de desarrollo por un pequeño nexo. Consta de un sólo movimiento estructurado como sigue:



Dos elementos temáticos independientes de la serie (arpeggios y acordes) determinan la forma, siendo la serie de alturas el elemento estable en la

subestructura. Son frecuentes en el tratamiento serial las repeticiones y prolongaciones de sonidos que rompen la continuidad lineal, con el propósito de lograr ciertos efectos sonoros y permitir un mayor virtuosismo.

*Procedimientos derivados de principios acústicos o matemáticos.*

En la *Sonata II* (1956), de Rivera y *Tensiones*, de Juan Lemann se plantean nuevos intentos derivados de las ciencias exactas, como medio de fundamentar la estructura musical. Basada en un estudio de las relaciones matemáticas de los intervalos y duraciones con fines expresivos (tensión y relajación) y formales (equilibrio perfecto de la forma), la *Sonata II*, de Rivera presenta el mismo esquema formal general de la *Sonata I*.

Rivera explota en esta obra, con gran imaginación, los aportes de Messiaen en el campo rítmico. Escrita en una notación sin barras de compás, se elige como unidad la corchea, la que es dividida y multiplicada originando duraciones asimétricas. Teniendo como base de su estructura rítmica el "valeur ajoutée" de Messiaen, definido como "valor agregado a un ritmo cualquiera ya sea por medio de una nota, o un silencio o un punto" <sup>6</sup> se producen aumentaciones y disminuciones exactas o inexactas que rompen con la monotonía del compás regular de la música tradicional, y permite la flexibilidad de las preparaciones y caídas rítmicas de la frase. Estos procedimientos le confieren a la obra una gran complejidad y riqueza rítmica, a la que se une un imaginativo tratamiento trayectorial en base a continuos ensanchamientos de registro, los cuales están perfectamente equilibrados dentro de una forma lógica y coherentes. Al igual que la *Sonata I*, el elemento virtuosístico es explotado al máximo, al cual se suman otros recursos pianísticos como los glissandi y resonancias de acordes, los últimos de los cuales poseen función temática y confieren a la obra riqueza y variedad colorística y expresiva.

*Tensiones* para piano, de Juan Lemann es un estudio del color armónico en relación al grado de tensión acústica de los intervalos. Esta obra, aunque muy breve, rompe con el tematismo y tiende a la explotación del espacio sonoro, determinando cuidadosamente los parámetros del sonido y la tensión armónica y melódica regida por las siguientes tablas de coeficientes obtenidos matemáticamente <sup>7</sup>:

<sup>6</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musical*, París. Alphonse Leduc, 1944, p. 8.

<sup>7</sup> Las tablas de tensiones armónicas y melódicas de los intervalos facilitadas por Juan Lemann, fueron calculadas por el compositor Juan Amenábar.

## TENSIONES ARMONICAS DE INTERVALOS

<i>Intervalos</i>	<i>Grado de tensión armónica</i>	<i>Grado de tensión armónica</i>
	PRIMERA OCTAVA	SEGUNDA OCTAVA
Unísono	1	2
Segunda menor	27	31
Segunda mayor	16	12
Tercera menor	10	16
Tercera mayor	8	6
Cuarta justa	6	10
Tritono	34	29
Quinta justa	4	3
Sexta menor	12	20
Sexta mayor	7	12
Séptima menor	13	21
Séptima mayor	21	18
Octava	2	4

## TENSIONES MELODICAS DE INTERVALOS

<i>Intervalos</i>	<i>Grado de tensión melódica</i>	<i>Grado de tensión melódica</i>
	PRIMERA OCTAVA	SEGUNDA OCTAVA
Unísono	0	
Segunda menor	2	17
Segunda mayor	5	10
Tercera menor	4	14
Tercera mayor	5	8
Cuarta justa	4	11
Tritono	12	20
Quinta justa	3	6
Sexta menor	8	16
Sexta mayor	7	15
Séptima menor	9	19
Séptima mayor	13	18
Octava		1

*Tensiones* representa un avance en el estilo del compositor hacia una mayor fluidez y personalidad. Aunque hay una búsqueda formal diferente con respecto a las obras anteriores del mismo compositor, en *Tensiones* se define un común denominador estilístico en cuanto a la fuerza rítmica y preocupación por el color armónico dentro de un lenguaje atonal.

Tensiones (cc. 1-6)

Ej. 9

En la música de las generaciones anteriores al repertorio seleccionado en el presente trabajo, la tendencia llamada comúnmente nacionalista, fue una de las más fuertes. A primera vista, parecería que dicha tendencia ha desaparecido, ya que el elemento folklórico nacional casi no es explotado por los compositores de la joven generación. A pesar de que el problema es bastante complejo y merecería un estudio especial, trataremos de plantearlo de manera muy general. Desde el punto de vista del arte docto o académico en Chile no existe una cultura propiamente nacional, sino que ésta es derivada de la europea; las causas de este fenómeno son, por un lado la inexistencia de una gran tradición como la que han tenido los países europeos, y por otro lado los problemas socioeconómicos que no han permitido la fusión de los dos grandes estratos de nuestra cultura: la europeizante de la clase instruida y la propiamente nacional que, a pesar de poseer un rico patrimonio proveniente de la tradición oral, no ha llegado a expresarse artísticamente en la música culta.

El nacionalismo de Allende o Isamitt consistió en una estilización de elementos populares o folklóricos dentro de un lenguaje básicamente europeo, debido a que la formación que tuvieron es europea, como la de toda nuestra clase instruida.

Al hacer esta afirmación no queremos decir que sea imposible expresar un verdadero nacionalismo usando técnicas y procedimientos compositacionales nacidos en Europa, sino que nuestra música no tendrá un sello propio

mientras no se fundan las dos culturas básicas de nuestro pueblo: la euro-peizante y la propiamente nacional, problema que radica sólo en parte en las diferencias sociales. En efecto, una comprensión y valoración integral y profunda de la cultura nacional vernácula del pueblo chileno, expresada a través de la auténtica tradición oral de los grupos campesinos y aborígenes posibilitaría el establecimiento de vínculos humanos y artísticos, y harían factible el diálogo y fusión entre las dos ante dichas culturas musicales. Las nuevas técnicas de composición, especialmente el serialismo tan usado por nuestros compositores jóvenes, no es incompatible ni antagónico con el nacionalismo sino, como muy bien lo expresa el compositor Roque Cordero, "también se puede usar la técnica de los doce tonos para crear una obra completamente personal, la cual, por ser una expresión sincera de una personalidad ya formada, llevará implícito el sello de lo nacional sin dejar de tener un alcance universal"<sup>7</sup>.

### Resumen.

Una de las fuentes básicas para la solución de los problemas formales de nuestra música para piano habían sido en el pasado, los esquemas populares o folklóricos que han sido usados posteriormente sólo por Carlos Riesco en sus *Semblanzas chilenas* y Melikof Karaian, en su *Nocturno* y *Danza Primitiva*. Otras de las fuentes formales fueron los esquemas tradicionales que continúan siendo utilizados por nuestros compositores jóvenes. Entre dichos esquemas, el de la sonata es el más socorrido, y en su aplicación es tratado de diferentes maneras: Becerra y Riesco lo usan con una orientación neoclásica; en cambio Aguilar y Rivera lo aplican a un lenguaje atonal serial, siendo dudoso que este tipo formal tradicional responda a las necesidades de la dodecafonía. Aguilar imita sólo en apariencia la forma sonata, ya que desapareciendo la noción de tema en el sentido usual en favor de una ultratematización, desaparece también el dualismo dramático típico de la forma sonata; Rivera se acerca más a la estructura misma de la sonata, ya que elementos temáticos definidos e independientes de la serie actúan estructuralmente y la serie pasa a ser sólo el elemento estable en la subestructura.

Otra de las formas tradicionales utilizadas es la variación, cuyas posibilidades, a diferencia de la sonata, están sin agotar ya que no dependen de la tonalidad. Becerra aplica la variación como principio formal, dentro de una orientación neobarroca; mientras Iris Sangüesa mezcla estilos barrocos, clásicos y románticos. Empleando los principios de la variación, inherentes al serialismo, Juan Lemann adopta, asimismo, el principio formal de la variación discontinua convirtiendo la serie en un prototipo melódico.

<sup>7</sup> Roque Cordero, "¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?". *Revista Musical Chilena*, Vol. XIII, N° 67, 1959, p. 38.

La forma de la suite (*Microscopia* 1, de Aguilar, y *Suite Sine Nomine*, de Rivera) es también aplicada al lenguaje atonal serial. Pero la forma deja de ser reconocible, pues lo único que se conserva es la alternancia de movimientos rápidos y lentos, perdiéndose el carácter de las danzas.

En cambio, las obras atonales expresionistas tienden a rechazar los esquemas tradicionales en favor de microestructuras (*Tres Trozos* para piano y *Seis Miniaturas*, de León Schidlowky y *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella), los cuales, por su brevedad, permiten esquivar la realidad del problema formal; en realidad cada obra atonal soluciona su problema formal de manera independiente.

Con la formulación del método dodecafónico fue posible la construcción de obras más vastas que estuvieran internamente unificadas. La serie llega a ser uno de los medios de articulación formal más importantes en las *Ocho Estructuras*, de León Schidlowky, mientras que en otras obras seriales (*Estáticas*, de Fernando García y segundo cuaderno de *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella), la estructura no está determinada por la serie de alturas, sino por motivos que de ésta se derivan y actúan en forma independiente. Así, el uso común del lenguaje serial no constituye una genuina comunidad de lenguaje, ya que cada compositor usa los procedimientos seriales de acuerdo a su propia sensibilidad.

En obras como las *Tensiones*, de Juan Lemann y *Sonata II*, de Enrique Rivera, las relaciones matemáticas juegan un papel básico en la estructura. En la obra de Lemann, el estudio matemático-acústico del grado tensional de los intervalos, es la base estructural de la obra, cuyo fin es el estudio del color armónico; en la *Sonata II*, de Rivera, las relaciones matemáticas equilibran la forma y sirven de base a la estructuración de los elementos sonoros.

Coincidimos con el pensamiento de Erwin Stein, quien se refiere a la problemática formal de la nueva música expresando: "Los nuevos principios formales son leyes estrictas. Sin embargo ellas permiten combinaciones innumerables que dejan a la imaginación del compositor toda latitud para manifestarse. La limitación no se ejerce más que en el punto de alcanzar la unidad de la creación artística gracias a la unidad de los medios formales. La forma asume, de hecho, una doble función: de expresión y de impresión. El pensamiento musical no puede ser objetivizado y expresado más que en calidad de forma, pero es solamente como forma que puede ser igualmente percibido y producir una impresión. Seguramente esta forma constituye una restricción, pero no es libre sin ella. Restricción y libertad, la alianza de las dos es necesaria en todas partes donde lo orgánico es llamado a la existencia"<sup>8</sup>.

Para terminar quisiera dejar en claro, que las obras aquí analizadas no representan siempre las características estilísticas totales de los compositores

<sup>8</sup> Erwin Stein. "Nuevos Principios Formales", en H. H. Stuckenschmidt, *Musique Nouvelle*, Paris, Buchet-Castel, 1956, p. 334.

escogidos, ya que las obras para piano constituyen sólo una parte de la producción de cada uno de ellos y, la mayoría de las veces, estas obras se encuentran ubicadas en un período determinado de sus evoluciones artísticas.

### Conclusiones.

Como fácilmente se puede constatar, el piano en el siglo xx y principalmente en la actualidad, ya no ocupa la posición privilegiada que había tenido en el siglo pasado; la causa de este cambio radica fundamentalmente en el hecho de que el piano solista pareciera no ofrecer a la mayoría de los compositores nuevas posibilidades y valores sonoros, tímbricos y expresivos, que caracterizan a la creación musical de nuestra época<sup>9</sup>.

En el siglo xix, Chopin y Liszt se acercaron a los límites en cuanto a la explotación instrumental del piano solista, tanto en el aspecto sonoro como virtuosístico, y luego a comienzos del siglo xx, las nuevas sonoridades de tipo impresionista y percusivo, ya enunciadas por Liszt, alcanzan su máxima explotación en las obras de compositores como Debussy y Bartók.

La amplia gama dinámica y articulativa parece haberse agotado; sin embargo Schoenberg la amplía aún más al pedir diferenciaciones de matices de gran sutileza y al precisar en extremo las indicaciones de articulación, fraseo y tiempo, junto con llevar a los límites las posibilidades expresivas del piano. El nuevo lenguaje, basado en la organización serial, pronto alcanza universalidad y plantea un nuevo tipo de virtuosismo, al cual el intérprete no está acostumbrado por la tradición, debiendo adquirir una nueva versatilidad en la digitación. El virtuosismo de la música serial exige, muchas veces, verdaderos malabarismos de parte de los intérpretes. Estos prefieren exhibir un virtuosismo tradicional que sea más fácilmente reconocido por el público, el cual, muchas veces, no está preparado para apreciar las dificultades mecánicas de la música serial. El problema del intérprete existe, por perdurar aún un rasgo esencial del siglo xix: la exhibición de virtuosismo, que ha alcanzado en nuestros días un alto nivel de perfección.

Además de los problemas digitativos planteados por la serialización de alturas, la organización estricta de otros parámetros —tales como la dinámica— no es totalmente efectiva en el piano, ya que muchas veces llegan a producirse superposiciones de matices totalmente contrastantes. Además de la dificultad mecánica de su interpretación solista, estos últimos no son claramente percibidos por el auditorio, debido a la monocromía del piano.

Dentro del repertorio escogido en el presente trabajo, el lenguaje serial en su relación con el problema pianístico es enfrentado de diferentes maneras por los compositores. Así, por ejemplo, las *Ocho Estructuras*, de Schidlow-sky como la mayor parte de la obra de Aguilar, tienden a desvirtuar al piano

<sup>9</sup> En el trabajo presentado como tesis de grado se realizó una encuesta a algunos compositores jóvenes chilenos acerca del piano y su función como instrumento solista y de conjunto, coincidiendo en su mayoría con esta afirmación.

de su color intrínseco, no tomando en consideración las posibilidades específicamente pianísticas del instrumento. En cambio, en las *Cinco Piezas* de Schidlowsky, como en las obras seriales de Lemann, Rivera, Falabella y García, existe un aprovechamiento del medio instrumental y muestran un reconocimiento de sus posibilidades mecánicas, sonoras y expresivas.

Es interesante hacer notar, en la obra de Rivera, la sabia explotación de un gran virtuosismo, el cual, a pesar de desarrollarse dentro de un lenguaje atonal serial, es siempre pianístico, reflejando un estudio conciente y cuidadoso de las posibilidades mecánicas de la mano. Lo mismo podemos decir de la obra de Lemann, la cual nos refleja al compositor-pianista, que conoce el instrumento a fondo.

La reacción contra la total predeterminación en música fue natural y se realizó por medio del procedimiento aleatorio, en el cual se abandona el control compositivo total, dejando cierta libertad al intérprete en la realización de la obra musical. Este procedimiento, a pesar de haberse explotado en el piano como instrumento de conjunto, no ha sido usado por nuestros compositores jóvenes en su música para piano sólo, a excepción de *Adras* para dos pianos de Leni Alexander (estrenada en el Festival de Música Chilena de 1969) y las obras de Rivera, donde el elemento no determinado se limita a ciertos sectores de agógica, articulación y dinámica libres. Lo mismo sucede con la tendencia que llevó a los compositores a innovar en la afinación y recursos colorísticos del piano, en una necesidad de crear nuevos medios y combinaciones sonoras. Dicha tendencia no se encuentra representada en el repertorio para piano solo, aunque sí en combinación con otros instrumentos.

Se percibe una aparente contradicción entre las opiniones de avanzada acerca del uso renovado del piano, emitidas por algunos compositores, y el tradicionalismo de determinadas composiciones para piano analizadas en este trabajo. Sin embargo, las opiniones emitidas por los compositores registran un corte sincrónico (1969) de sus respectivos y predominantes puntos de vista en la actualidad. En cambio, sus composiciones reflejan el devenir diacrónico, individual, de sus propias trayectorias creativas. Sin embargo, las opiniones emitidas por los creadores son coincidentes con respecto al uso renovado del piano, tanto en su calidad de instrumento solista como de conjunto, lo cual nos hace esperar una expansión creativa de este medio sonoro en el futuro inmediato.