



CARRERA DE
**COMPOSICIÓN
MUSICAL**
ESCUELA DE MÚSICA

Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas de Eduardo Maturana

Análisis del uso de sistemas dodecafónicos y atonales en el Chile de los años 1950

Autor: Ovando Carbonell, Gaspar Antonio

Profesor guía: López Maya, Juan de Dios.

Tesis para optar al grado de: Licenciado en Música

Santiago de Chile, noviembre de 2023

Agradecimientos

A mi padre Manuel por su apoyo incondicional y amor eterno

A mis hermanos Amaru e Ivanna por su cariño e inspiración

[Escriba texto]

A mi compañero y amigo Ismael por su solidaridad y disposición

A mi madre Mariela por cuidarme desde el más allá

Autor: Gaspar Antonio Ovando Carbonell

Título: Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas de Eduardo Maturana. Análisis del uso de técnicas dodecafónicas y atonales en Chile de los años 1950.

RESUMEN

El objetivo de este estudio es analizar y comprender el uso de técnicas compositivas en el campo dodecafónico y atonal libre empleadas por el compositor chileno Eduardo Maturana. La investigación da inicio con una explicación de la teoría dodecafónica y atonal libre para la correcta comprensión del análisis que se llevará a cabo, la contextualización histórica-musical de Chile en los años 1950 para así poder comprender el fenómeno de su llegada y quienes fueron los actores principales de su desarrollo en el país y por último, un análisis completo de las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* de Eduardo Maturana, para así poder ejemplificar los usos compositivos de la obra y poder definir de forma clara los aspectos técnicos en los que se desarrolla. Las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* es una obra sumamente alagada por los compositores contemporáneos a Maturana, en donde destacan su habilidad técnica, la construcción de la obra y su buena escritura. La obra se desarrolla sobre un lenguaje dodecafónico y atonal muy pulcro. Existe la problemática de que el campo investigativo sobre música dodecafónica en Chile es acotado y las escasas investigaciones que se refieren a las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas*, no emplean un análisis completo a la obra ni profundizan en sus herramientas técnicas. Por esto la investigación se llevó a cabo. Al momento de analizar la obra los resultados dieron cuenta que Maturana desarrolla un uso técnico mayoritariamente dodecafónico, en los cuales el compositor toma libertades a la hora del uso y presentación de series dodecafónicas. El empleo de atonalidad libre es ocasional en las micropiezas y no representan un mayor protagonismo.

Palabras clave: Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas, Eduardo Maturana, música dodecafónica, atonalidad libre, vanguardia musical chilena, música chilena en 1950, análisis dodecafónico, análisis atonal libre

Índice

Introducción	5
Antecedentes	7
Justificación	12
Objetivos de la investigación	15
Objetivo general:	15
Objetivos específicos:	15
Marco teórico.....	16
Marco metodológico.....	19
Explicación de la teoría dodecafónica y atonal libre.	21
Dodecafonismo.	21
Atonalidad libre.....	24
Contextualización del movimiento dodecafónico y atonal en los años 50	26
Llegada del movimiento dodecafónico y atonal.....	26
Contexto artístico de Eduardo Maturana	27
Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas de Eduardo Maturana	30
Micropieza I.....	31
Micropieza II.....	37
Micropieza III.....	44
Micropieza IV	48
Micropieza V	52
Micropieza VI	57
Micropieza VII	60
Micropieza VIII	64
Micropieza IX.....	68
Micropieza X.....	73
Conclusión	80
Bibliografía	82
Anexos.....	84

[Escriba texto]

Introducción

Lo que respecta a estudios acerca de la música dodecafónica en Chile, se puede ver una carencia, es de esperar, teniendo en cuenta que el dodecafonismo es de por sí algo intrigante y rupturista. En este movimiento musical expresionista, se resalta el quiebre de la música tonal, dando fin a la jerarquización de las doce notas musicales. Postulando ideológicamente la igualdad en la jerarquía de las notas, -dejando de existir un campo gravitacional en las composiciones del estilo, son un antes y un después en la historia de la música del siglo XX. Arnold Schönberg, relaciona el fin de la tonalidad con el llamado Uso impresionista de las armonías practicado por Claude Debussy, donde usa armonías sin una construcción tonal, que suelen cumplir la función de ser diferentes pinceladas de colores para cumplir con sensaciones que evocan diversos estados de ánimos y paisajes (Schönberg, 1950)-. Según la musicóloga chilena Silvia Herrera, el dodecafonismo en Chile da inicio gracias a dos compositores, Carlos Isamitt y Eduardo Maturana, que son pertenecientes a la primera y tercera generación de compositores chilenos respectivamente. Existe la distinción de que Carlos Isamitt es un músico del cual se puede encontrar basta cantidad de estudios, ya sea en artículos dedicados a él y apariciones en amplia cantidad de libros sobre música escrita en Chile. (Herrera, 2017) En contraparte Eduardo Maturana, según la compositora e investigadora uruguaya Graciela Paraskevaídis, es nombrado como un músico olvidado, donde lo relaciona con su exilio político voluntario (Paraskevaídis, 2014 julio-diciembre) y le sumo a esto lo poco que ha existido en campos investigativos sobre el rescate de su obra.

Eduardo Maturana es el compositor chileno del siglo XX que más desarrolló y dedicó tiempo a la interiorización de la música serial dodecafónica y atonalismo, su obra *Diez micropiezas*

[Escriba texto]

para cuarteto de cuerdas es una pieza elogiada por los músicos y críticos de la época, Roberto Falabella al respecto, señala:

“Eduardo Maturana tiene el mérito de haber sido junto a Gustavo Becerra, uno de los primeros en practicar la dodecafónica en Chile. A mi juicio, Maturana es el músico que practica más severamente la autocrítica, razón de su escasa producción, Maturana siempre presenta obras muy bien construidas y con un contenido emocional muy sintético, como las *Micropiezas para cuarteto de cuerdas*, obra que, sin caer en el esquematismo, es un modelo de sobriedad expresiva donde cada nota desempeña un papel importante” Falabella (1958:91).

Antecedentes

Los movimientos artísticos relacionados al Expresionismo son solo una parte de los actos que caracterizan la estética del arte en el siglo XX en diferentes áreas como la música, pintura, poesía y diversos tipos de expresiones artísticas, que sin duda han dejado huella en la historia. Tomando como base el tema de esta investigación, el dodecafonismo serial y el atonalismo se catalogarían dentro del expresionismo en la música, que significó la apertura de nuevas vanguardias y la destrucción de una cultura musical dominada por la tonalidad durante siglos.

Al consultar la bibliografía sobre el impacto de la música serial y dodecafónica en Chile, nos pudimos encontrar con un acotado campo investigativo, sin embargo, es importante la investigación de algunos musicólogos que han dedicado parte importante de su carrera a este campo en lo que respecta nuestro país, el ejemplo principal es Silvia Herrera Ortega, musicóloga de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, que se ha dedicado a la investigación de la música de tradición escrita en Chile, donde se pudieron encontrar diversos artículos y libros sobre varios compositores chilenos del siglo XX. En su libro *Tradición, vanguardia y ruptura, el serialismo dodecafónico en Chile* (Herrera, 2017), Herrera hizo un gran aporte a la investigación dodecafónica, basada en las biografías de diecisiete compositores de la época, que decidieron explorar en el lenguaje. Sumado a un pequeño análisis musical al finalizar la sección biográfica de cada compositor. También se debe destacar este libro como un pilar importante para esta investigación, ya que, incluye al compositor Eduardo Maturana.

Para Herrera, Eduardo Maturana es un genuino representante de lo que fue la vanguardia musical chilena de los años 50, por dos motivos, uno, por ser el único compositor de la época con la aplicación de técnicas atonales desde el inicio de su carrera y en su segunda etapa,

[Escriba texto]

fusionando el serialismo dodecafónico con la aleatoriedad. En segundo lugar, por ser el primer compositor que se declara un cronista de su época, viendo al compositor como una persona con rol social. También de este trabajo se destaca que la autora agradece a Eduardo Maturana por mantener el contacto con ella vía correspondencia epistolar entre los años 1980 y 1993 en su situación de exilio, lo que fue primordial para la confección del catálogo de obras de Maturana presente en el libro y también de los mismos relatos que Maturana va compartiendo en el transcurso del libro relacionado al contexto musical e histórico de la época. Lo que lo hace diferenciarse positivamente de otros trabajos investigativos del tema, gracias a que cuenta con ese valor testimonial

La vanguardia musical en el Chile de los años cincuenta se ve bastante potenciada y favorecida por el exilio musical europeo hacia América Latina, el investigador chileno Juan Pablo González, escribe un artículo para la revista Resonancias vol. 8 n°14, mayo 2004, pp. 29-42, donde relata la influencia de la llegada del flautista tirolés Esteban Eitler (1913-1960), y del compositor y pianista holandés Fré Focke (1910-1989), quien fue alumno directo de Anton Webern durante los años 1941 a 1944. (González, 2004), Teniendo un papel primordial en la divulgación de la vanguardia europea en el país, a pesar de haber tenido una cierta distancia al dodecafonismo estricto, y estando mucho más cercano al lirismo de Alban Berg que al de Schönberg. De esta forma los compositores chilenos de la década de los años cincuenta, se interiorizaban de una forma muy cerca a este movimiento debido a las enseñanzas del maestro Focke, el cual era reconocido por su cercanía con Webern, perteneciente a la segunda Escuela de Viena, dirigida por Arnold Schönberg.

González señala que, sin embargo, los compositores latinoamericanos se negaban a hacer oídos sordos a la cultura de su propia tierra y dan nacimiento a posturas musicales que buscaban relacionar a los rasgos locales y el movimiento vanguardista europeo. Por su parte

[Escriba texto]

el argentino Alberto Ginastera dando pie a el *Nacionalismo subjetivo*, y el chileno Roberto Falabella a la *Música nacional de vanguardia*, donde los compositores encontraron potenciar el movimiento latinoamericano con el expresionismo europeo.

La postura de Schönberg al respecto de la música atonal siempre fue un problema para él desde sus inicios, el investigador Esteban Buch en su libro *El caso Schönberg, el nacimiento de la vanguardia musical* (2010), nos logra explicar la relación conflictiva que tuvo Schönberg en sus inicios musicales, dando a entender el carácter vanguardista de la música atonal. Según el investigador, la crítica musical vienesa de la época era muy dura con él, criticaban sus obras de forma jocosa y las presentaciones de sus piezas terminaban entre risas y abucheos del público, y es que la música de Schönberg no dejaba indiferente a nadie, teniendo en cuenta que eran piezas que se presentaban en las salas más prestigiosas de Viena y con músicos de primer nivel, la crítica musical de la época tenía un papel que cumplir. Por lo que abundaba la crítica hostil hacia el compositor, teniéndolo como portada en las secciones de críticas, por el lenguaje vulgar al que se referían a él, lo que pasaba a ser algo netamente para llamar la atención y el morbo del público. A pesar de esto Schönberg se mantenía recio a los hechos y afirmaba que en sus críticos solo lograba ver ignorancia y estupidez.(pp.31)

En el año 2014 la investigadora y compositora uruguaya Graciela Paraskevaidis, publicó un artículo para la Revista Musical Chilena Vol. 68 Núm. 222 julio – diciembre, titulado *Eduardo Maturana, un músico olvidado*, donde aborda la vida y obra del compositor. En primera instancia desde la mirada política y social de Maturana, se habla sobre su exilio político voluntario hacia Panamá el año 1977 como acto de rechazo a la dictadura de Augusto Pinochet. La investigadora relaciona su nulo reconocimiento internacional a causa de la particular elección de país, sin seguir la tendencia de otros artistas exiliados que parten de

[Escriba texto]

Chile con la mirada en países económicamente sólidos y musicalmente atractivos.

Relacionado a la postura política de Maturana, la investigadora señala:

Desde el exilio, Maturana le envía a Stein –a su vez en el exilio alemán– copia de la partitura de dos canciones para voz y piano sobre textos de James Joyce (Alone y Ecce puer), fechadas en 1970, con esta dedicatoria en la última página: “Para Hanns Stein, mi querido hermano, vivo siempre en el recuerdo más nítido de mis días sin gloria y con mis amores tan distantes. Espero te gusten, eso espero. Algo poseen estas cosas mías que tú has logrado comprender tanto como yo mismo. Eso te agranda y, por esa misma razón, yo me empe-queñezco. Te lo agradezco sinceramente. Desde Ciudad de Panamá, el 16 de noviembre de 1977. Con un abrazo apretado, muy largo”. (p. 60)

El artículo también contiene una pequeña sección de análisis auditivo de las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas*, en donde destaca las secciones más características de algunas micropiezas y señala dos puntos al respecto de la técnica de la obra. Primeramente, asegura que la pieza carece de teoría dodecafónica, y segundo, que Maturana se relaciona de manera más directa al uso de microformas expresionistas de compositores como Schönberg en el opus 19 y Webern en los opus 9, 10 y 11. Sumado a esto reconoce la influencia del compositor argentino Juan Carlos Paz en su *pieza Diez piezas dodecafónicas*, y el compositor brasileño César Guerra-Peixe (1914-1993).

Con relación a la influencia de Webern en las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* de Eduardo Maturana, en el año 2002, la compositora Alicia Díaz de la Fuente escribe un artículo para la revista *Quodlibet* 2002, n.24, pp. 74-83 titulado *Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta en el s. XX*, en él, la compositora explica como Webern ya había desarrollado la teoría dodecafónica en su quehacer creativo, desde antes que Schönberg en 1923 publicara su primera pieza

[Escriba texto]

estrictamente dodecafónica. Alicia usa de ejemplo la primera de las *Seis Bagatelas* de Webern, donde se presenta una serie con los doce sonidos de la escala al inicio de la obra, lo que la hace llamativa teniendo en cuenta que era composición fue terminada en 1913, como cita en su libro la autora.

‘la fuerte impresión que Schönberg debió recibir al leer estas Bagatelas se comprende fácilmente, pues aún faltaban unos años para su descubrimiento del *Método Dodecafónico*, cuando Webern, con esta obra, apuntaba claramente hacia su esencia. Así lo explicaba él mismo en su conferencia de 1932, al recordar el proceso de composición de las Bagatelas ‘‘Tuve la sensación de que cuando los doce sonidos habían sido enunciados, la pieza estaba terminada’ (Busto, 1995)

Esta se podría entender como una clara influencia de Eduardo Maturana, al trabajar la idea de micropieza.

Justificación

Una parte de los principales objetivos de esta investigación fue el rescate de la música chilena, en este caso, la música chilena de tradición escrita. La investigación tuvo como objetivo traer la comprensión, avances y motivaciones al desarrollo del estudio y análisis de uno de los movimientos musicales más importantes y trascendentales del siglo XX, el Expresionismo. La importancia de su llegada al país y como los compositores chilenos de la época bebieron del legado de compositores de talla mundial como Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg.

La intención de esta investigación radicó en la idea de la expresión musical como un medio para poder reflejar lo que somos como personas, sin la necesidad de una jerarquía de por medio (tonalidad). Comprendiendo que un compositor puede enfrentarse a un pentagrama en blanco, y poder expresarse libremente, teniendo a disposición las doce notas que podrá trabajar a su libertad, en base a un sentimiento humano y en base a las reglas que él vaya a dictar en el momento creativo (atonalidad).

Eduardo Maturana junto a Carlos Isamitt son los dos compositores pioneros de la técnica dodecafónica en el Chile del siglo XX. En esta investigación ha sido seleccionado Eduardo Maturana por la razón de ser un compositor que ha sido nombrado como *olvidado* por su razón de exilio y su decisión de alejarse de Chile, de hecho, luego de irse el año 1977, no volvió a pisar tierra nacional y también por su decisión de alejarse de la composición musical. (Paraskevaídis, 2014 julio-diciembre) A pesar de esto, Maturana fue un compositor influyente en su época, siendo elogiado y admirado por los más grandes compositores contemporáneos a él, sumado a haberse desarrollado casi en su totalidad a la teoría atonal y dodecafónica y su profundo sentimiento al compositor como cronista de su época (Herrera, [Escriba texto])

2017). Al respecto de la crítica musical sobre su obra *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas*, Silvio Herrera en su libro *Tradición, vanguardia y ruptura*, señala lo siguiente:

Esta obra representa -según la opinión de críticos de arte y de músicos de la época- el punto de mayor depuración técnica y estilística de este compositor. Para Roberto Falabella (1958:91), es “un modelo de sobriedad expresiva donde cada nota desempeña un papel importante”. Pablo Garrido, refiriéndose a esta obra, dice: “Es lo mejor salido de la pluma chilena hasta la fecha. El compositor encuentra en las posibilidades de la dodecafonía, un vehículo lúcido, rico en sonoridades y en virtuosismo instrumental”. En 1963, Wendell Margrave, crítico del Washington Post, se refirió a esta obra a propósito de su ejecución en un concierto dedicado a obras de compositores chilenos a cargo del Cuarteto Claremont diciendo: “Exquisitas las diez pequeñas piezas que revelan a un compositor con un don lírico natural” Considerada por la crítica de la revista bonaerense “Buenos Aires Musical” de la época, como “una clara incursión en el mundo weberiano realizada con no escasa imaginación...”. El propio compositor confiesa acerca de esta obra: “Tiene más de algo y, con ella, puedo decir que me embromé: suelo pensar a veces que todo lo que he compuesto hasta ahora no es más que el espíritu de las *Micropiezas*, siempre presentes, siempre latentes, no sólo la estructura sino también la sonoridad” (Herrera, 2017, p. 55)

Sumado a esto, existe la problemática de que Maturana en comparación a Isamitt ha sido alguien con muy poco campo investigativo (Herrera, 2017), de este modo la investigación también cumple con un motivo de recuperación de la música de tradición escrita, y también poder contribuir con el desarrollo investigativo de movimientos artísticos que pueden haber quedado en el pasado. Tras el paso de una fuerte dictadura militar en Chile, algunos movimientos artísticos que se desarrollaron antes de dictadura quedaron sepultados, dejando

[Escriba texto]

asi vagos recuerdos para el inconsciente colectivo de las escuelas de música tradicionales y populares en Chile.

[Escriba texto]

Objetivos de la investigación

Objetivo general:

Demostrar el uso de técnicas dodecafónicas y atonales en Chile a través del análisis de *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* de Eduardo Maturana

Objetivos específicos:

1. Explicar la teoría dodecafónica y atonal usada en la primera mitad del siglo XX
2. Contextualizar histórica del movimiento dodecafónico y atonal en el Chile de los años 50.
3. Analizar las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* del compositor chileno Eduardo Maturana usando la teoría de análisis dodecafónico y atonal.

Marco teórico

Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas de Eduardo Maturana, según Graciela Paraskevaídis en su artículo *Eduardo Maturana un músico olvidado*, es una obra donde la técnica dodecafónica carece de protagonismo, asumiendo una técnica que es previa al establecimiento ortodoxo dodecafónico. En contra parte, la investigadora Silvia Herrera, en su libro, *Tradición vanguardia y ruptura*, halaga la técnica serial del compositor:

(...) El tratamiento de los instrumentos es delicado y sobrio, pero de gran dominio y compenetración en ellos. Todos los sonidos están ordenados de acuerdo a series que son trabajadas en sus versiones directa, inversa y retrogradada, primando el sentido lineal.
(p. 56)

Se puede encontrar una incongruencia sobre el análisis de la pieza y sus conclusiones al respecto del uso técnico. Para poder dar solución a este problema, se requirió de un análisis en los aspectos melódicos y armónicos del campo serial dodecafónico y atonal, donde se buscó la definición correcta de cada micropieza, el cual tuvo un enfoque teórico para compensar la falta de este tipo de análisis, yendo más allá del análisis puramente auditivo o teóricamente débil.

Para llevar a cabo el análisis del ámbito atonal libre, se aplicó teoría extraída del libro *Composición serial y atonalidad* de George Perle (2005). Al respecto de la atonalidad *libre*, Perle expone que este método niega la posibilidad de aplicar procedimientos compositivos que sean coherentes en sí mismos. De este modo, las notas que se presenten bajo este método no son pertenecientes a una estructura o forma preestablecida como ocurre en la música tonal, en este caso, existió un modo de análisis más amplio, ya que, cada nota tuvo una importancia particular que se descubrió en el desarrollo de la obra misma.

[Escriba texto]

Perle propone su modo de análisis entendiendo que el elemento integrador es recurrente en la música atonal libre, en la mayoría de los casos, es una célula interválica mínima, la cual puede ser transformada a diversas variaciones de los componentes que la formen, ya sea, con la libre combinación de transposiciones, o mediante la asociación con detalles independientes, por ejemplo, puede estar en la obra como una serie microscópica de intervalos fijos, la cual, puede ser expuesta como acordes, como frase melódica, o la suma de estas dos. Perle también muestra que estos componentes se pueden presentar fijos según un orden, en ese caso, puede ser empleada una serie dodecafónica en sus transformaciones literales de: versión básica, inversión, retrogradación e inversión retrogradada.

Para la correcta aplicación del análisis estrictamente dodecafónico en la obra, se usó de guía el libro *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* de Joel Lester (2005), este libro está dirigido especialmente al análisis de la música atonal del siglo XX, contando con un capítulo especializado al análisis dodecafónico, diferenciándose de otros libros enfocados a la teoría del dodecafonismo, pero no al análisis de este. Lester facilita la comprensión del análisis, guiando a como poder descubrir la serie, las diversas variaciones que pueden surgir de ella, como nombrar a cada una de las series, toda la expansión de posibilidades y construcción de la matriz para poder facilitar el análisis, todo esto, acompañado de ejemplos analíticos de obras de Schönberg, Webern y Berg.

Cabe mencionar que en lo que respecta a la historia de la música dodecafónica y vanguardia en el Chile de los años cincuenta, fue indispensable el texto ya mencionado de Silvia Herrera, *Tradición, vanguardia y ruptura* (Herrera, 2017), por su importante labor musicológico e histórico del ámbito, puesto que, en su investigación se logran apreciar las diversas influencias y punta pie iniciales de la exploración del lenguaje de los compositores. Donde también se encontró las biografías musicales de una basta cantidad de compositores

[Escriba texto]

vanguardistas de la época. Sumado a esto, también está la importancia de artículos de la Revista Musical Chilena, donde compositores dan propios testimonios sobre las experiencias e influencias de la época, como, por ejemplo, el artículo *Veinte años en mis recuerdos* (Maturana, 1998), de Eduardo Maturana, donde comparte un poco de historia personal, experiencias sobre su carrera musical y el panorama de ese presente.

Marco metodológico:

La investigación tuvo como misión poder dar una respuesta correcta y concreta, sobre los aspectos musicales de la obra *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* de Eduardo Maturana. En el cual se indagó de forma descriptiva su estructura teórica para definir sus influencias musicales y motivaciones del compositor. También la investigación trató la historia del dodecafonismo en Chile para una contextualización de la obra, asumiendo la importancia que esta tiene para todo desarrollo artístico-musical. Ya que la investigación estuvo dirigida a la teoría de la obra, se realizó una metodología cualitativa, de carácter investigativo documental. Para dar respuesta a las preguntas de investigación, se hizo necesario investigar el campo de análisis de partituras, lectura de libros históricos y artículos de revista que toquen el tópico dodecafónico y atonal en Chile.

Para poder explicar la teoría dodecafónica y atonal aplicada en la primera mitad del siglo XX, la investigación estuvo guiada por el texto *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique* de Ernst Krenek (1940), texto que aborda todos los campos compositivos, que desprenden la teoría serial dodecafónica, estando dirigido a la enseñanza académica de este movimiento. Sumado a este, también estuvo presente *Composición serial y atonal* de George Perle (2005), el cual fue usado para poder orientar específicamente, a los métodos de atonalidad libre que se pueden presentar en composiciones de la época y así poder explicar su funcionamiento.

A simples rasgos, La teoría de la composición dodecafónica consiste en la creación de una serie, con las doce notas de la escala musical, ordenadas de una forma en la que no se puede sentir jerarquía de una nota sobre otra, y de esta serie, se pueden desprender otras, ya sea de

una forma retrógrada, inversa o retrógrada inversa, para de este modo expandir el campo de posibilidades dentro de una obra.

Al momento de realizar el análisis de la obra, primeramente, se establecieron caracteres básicos de cada micropieza, para tener un adentramiento a la obra de forma gradual, posteriormente, se acordó la serie que estaba siendo utilizada por el compositor, la cual se presentó en un pentagrama aparte y teniendo en cuenta que se pueden presentar las variaciones de ella en el desarrollo de la composición. se buscó dar razón a todos los movimientos y acciones compositivas de la obra, que estuvieron relacionadas al carácter dodecafónico o atonal. Ya con el análisis de cada micropieza, se acompañó de una conclusión al respecto de las características teóricas de cada micropiezas, que se presentaron en el análisis. Para finalizar la sección analítica, se presentó la conclusión general, definiendo caracteres teóricos usados por el compositor a modo general de la pieza.

Explicación de la teoría dodecafónica y atonal libre.

Dodecafonismo.

Se debe partir comprendiendo, ¿qué es una serie dodecafónica? Lester en su libro *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (1989), define una serie dodecafónica como una ordenación de las doce notas, de las cuales, cada una aparece solo una vez en la serie, las cuales también se desarrollan sin un centro gravitacional en la serie, Lester explica que esta serie puede variar de 4 formas distintas:

1. La original (O) es la forma tal se presentar por primera vez.
2. El retrógrado (R) es la original en orden reverso.
3. La inversión (I) sustituye cada intervalo de la serie original por su complemento.
4. La inversión retrograda (IR) es la inversión del orden reverso.

Cada una de estas series puede comenzar desde cualquier clase de altura que el compositor desee. Con la numeración de 0 a 11, que representa las doce notas musicales, en la cual, 0 viene a ser la altura de la serie original que se presenta por primera vez, que se acompaña con la forma de serie, por ejemplo, O2: significa que la serie original está transpuesta dos semitonos hacia arriba, R1: significa que la serie retrograda está transpuesta un semitono hacia arriba. IR0: significa que la serie inversa retrógrada se encuentra en la altura original. En él, se denominará serie a la serie ordenada sobre la cual se está construyendo un pasaje u obra. Y se usará el termino agregado para referirnos a las variaciones de serie (R, I, IR) que se vayan presentando en el pasaje u obra. Para una mejor comprensión, se mostrará un ejemplo de variaciones de serie con la serie I de las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* de Eduardo Maturana.

[Escriba texto]

Serie original: O0

Retrogradación R0

Inversión: I0

Retrogradación inversa RI0

Teniendo en cuenta las diversas variaciones que puede tener una serie, Lester considera engorroso tener que mencionar continuamente a O0 para calcular las formas de la serie, más conveniente es buscar todas las formas que puedan surgir de ella. Para esto, se usará el método de construcción de matriz. Primeramente, debemos comprender que, si una serie puede tener cuatro variaciones, y estas variaciones pueden ser transportadas a cualquier altura, Se entiende que una serie puede llegar a tener máximo cuarenta y ocho variaciones, cuatro variaciones de serie, multiplicadas por las doce notas musicales. De izquierda a derecha se escribirá la serie original, de derecha a izquierda ya se verá escrita la serie retrógrada, bajo este orden, de arriba hacia abajo quedarán expuestas las inversiones de la serie y de abajo hacia arriba quedarán expuestas las inversiones retrógradas de la serie. De

[Escriba texto]

esta forma quedarán expuestas en una tabla, todas las variaciones que pueden existir de una determinada serie, facilitando la fluidez del análisis serial dodecafónico estricto. A continuación, se mostrará un ejemplo de matriz, con la serie I de *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas*:

	I ₀	I ₃	I ₁	I ₇	I ₂	I ₆	I ₉	I ₄	I ₅	I ₁₁	I ₁₀	I ₈	
P ₀	C	E \flat	D \flat	G	D	G \flat	A	E	F	B	B \flat	A \flat	R ₀
P ₉	A	C	B \flat	E	B	E \flat	G \flat	D \flat	D	A \flat	G	F	R ₉
P ₁₁	B	D	C	G \flat	D \flat	F	A \flat	E \flat	E	B \flat	A	G	R ₁₁
P ₅	F	A \flat	G \flat	C	G	B	D	A	B \flat	E	E \flat	D \flat	R ₅
P ₁₀	B \flat	D \flat	B	F	C	E	G	D	E \flat	A	A \flat	G \flat	R ₁₀
P ₆	G \flat	A	G	D \flat	A \flat	C	E \flat	B \flat	B	F	E	D	R ₆
P ₃	E \flat	G \flat	E	B \flat	F	A	C	G	A \flat	D	D \flat	B	R ₃
P ₈	A \flat	B	A	E \flat	B \flat	D	F	C	D \flat	G	G \flat	E	R ₈
P ₇	G	B \flat	A \flat	D	A	D \flat	E	B	C	G \flat	F	E \flat	R ₇
P ₁	D \flat	E	D	A \flat	E \flat	G	B \flat	F	G \flat	C	B	A	R ₁
P ₂	D	F	E \flat	A	E	A \flat	B	G \flat	G	D \flat	C	B \flat	R ₂
P ₄	E	G	F	B	G \flat	B \flat	D \flat	A \flat	A	E \flat	D	C	R ₄
	R _{I0}	R _{I3}	R _{I1}	R _{I7}	R _{I2}	R _{I6}	R _{I9}	R _{I4}	R _{I5}	R _{I11}	R _{I10}	R _{I8}	

Atonalidad libre.

La atonalidad libre, según George Perle en su libro *Composición serial y atonalidad* (2005), consiste en omitir la posibilidad de crear procedimientos compositivos que sean coherentes en sí mismos, mantiene un carácter atonal en lo que respecta un sentido no gravitacional a una nota. Los movimientos que puede presentar la musical atonal libre no dependen de su pertenencia a una unidad armónica preestablecida como ocurre en la música atonal, sino más bien, estos factores compositivos son libres de cada compositor y han de descubrirse dentro de la misma obra.

Perle expone que el problema principal radica en poder definir el material temático en la obra, el cual, a veces solo ciertas características de una célula conservan suficiente carácter para funcionar como material temático. Este material temático o elemento integrador a menudo es una célula interválica mínima, la cual a medida que se desarrolla la composición, puede contar con diversas permutaciones de sus componentes, ya sea, con combinaciones de sus transposiciones o mediante la asociación de detalles independientes, como por ejemplo puede ser parte de una serie micro cósmica de contenido interválico fijo, la cual se puede presentar como acorde, como melodía o ambas cosas. Sus componentes también pueden ser parte de variaciones como ocurre en el dodecafonismo: versión original, inversión, retrogradación o inversión retrograda.

Para una mejor comprensión, se mostrará un ejemplo con la Micropieza III de *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* de Eduardo Maturana.

[Escriba texto]

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into four measures. Annotations A, B, C, D, and E are placed on the staves. Annotations A and B are circled in the Viola part. Annotation C is in the Violin II part. Annotations D and E are in the Viola part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

La sección presente, muestra en el gesto A la presentación del elemento integrador, B presenta el gesto A con una variación donde toma la célula rítmica como elemento integrador.

Two musical examples are shown. The first is labeled 'Gesto' and 'A', showing a sequence of notes on a staff. The second is labeled 'Variación' and 'B', showing a sequence of notes on a staff with a different rhythmic pattern.

El gesto C presenta otro elemento integrador, el cual se desarrolla con su intervalo de *6dis*, el cual presentará variación de inversión y esta variación de inversa presentará una variación de transposición.

Three musical examples are shown. The first is labeled 'Gesto' and 'C', showing a sequence of notes on a staff. The second is labeled 'Inversión' and 'D', showing a sequence of notes on a staff. The third is labeled 'Tranposición' and 'E', showing a sequence of notes on a staff.

[Escriba texto]

Contextualización del movimiento dodecafónico y atonal en los años 50

Llegada del movimiento dodecafónico y atonal

La llegada del movimiento dodecafónico y atonal en Chile se ve favorecida por exilio político de músicos y compositores europeos. En donde la música de vanguardia es catalogada por los alemanes como *arte degenerado*. Este fenómeno tiene como eje principal la llegada de dos figuras importantes. Primeramente, en 1945 el compositor y flautista tirolés Esteban Eitler y en 1947 el compositor y pianista holandés Fré Focke, quien había sido alumno de Anton Webern entre los años 1941 y 1944, siendo este último quien introduce de forma más directa las enseñanzas de Webern en Chile. comenzando fuertemente a influenciar a compositores de la década de los 50, esta figura de Focke y su cercanía con Webern despertaba gran interés. Así los compositores comenzaban una praxis compositiva en donde erradicaban la jerarquización de las notas musicales y es ahí donde veían acercarse el universo que se dirigía hacia la modernidad (Gonzalez, 2004)

De esta forma la llegada de Fré Focke y Esteban Eitler logran dar forma y direccionar un movimiento vanguardista nacional que ya había comenzado a dar sus primeros pasos gracias a la obra de Eduardo Maturana y Carlos Isamitt. Silvia Herrera en su libro Tradición, vanguardia y ruptura comparte la siguiente reflexión de Fré Focke sobre la música dodecafónica:

Sobre la técnica serial-dodecafónica, el músico, en el mismo contexto, explica: 'la composición en doce tonos constituye la libertad de la tonalidad, y en consecuencia, la búsqueda de la atonalidad. La atonalidad es un nuevo campo que no niega la anterior, sino que busca sus propias leyes para encauzar esta materia nueva que es la técnica de

[Escriba texto]

los doce tonos'', es la única que puede dar libertad, equilibrio y unidad a la creación musical, pero en el entendido de que: El sistema en sí, no hace el arte, como el Do mayor en los clásicos tampoco hace el arte clásico. Ni siquiera me parece correcta la denominación 'sistema dodecafónico', ya que ella lo hace aparecer como una técnica separada de la expresión artística. La verdad es que, si la técnica no es parte integradora del arte, no es elemento de la creación artística. Por ejemplo, en la enseñanza de la música, los estudiantes asimilan previamente el conocimiento de la técnica de composición tonal. Después de estudiar el contrapunto, la fuga, y en general las formas del pasado, se encuentran, sin embargo, con que esos elementos técnicos para componer no corresponden a la manera actual de expresión, que es otra, absolutamente que la de Bach o de Beethoven. Y caen, por lo general en el llamado neoclasicismo. ¿A qué se debe esto? Al desconocimiento general de la esencia del arte moderno. Y el arte moderno es una función sociológica, como lo fue siempre el arte. (pp. 89-90)

De esta forma, Focke comparte una interesante reflexión en donde deja ver su espíritu vanguardista y moderno, el cual será de vital importancia para su influencia en lo que duró su estadía en el país.

Contexto artístico de Eduardo Maturana

A pesar de la llegada de Fré Focke a Chile, Herrera menciona que Eduardo Maturana no había tenido sus inspiraciones para adentrarse en la música dodecafónica con los maestros que había en Chile, sino que se había inspirado en músicos extranjeros que visitaban el país por temporadas, y, por otra parte, por las inquietudes del mismo Maturana de tener una expresión moderna y contemporánea. Maturana en el libro Tradición, vanguardia y ruptura de Silvia Herrera, vía correspondencia, comparte lo siguiente:

[Escriba texto]

“En la visita de Nicolás Slonimsky a Chile, en las conferencias y las conversaciones que sostuve luego privadamente con él, está la clave del dodecafonismo en Chile, está su influencia decisiva; no en otra parte” (pp. 56)

Aquí se puede ver como la influencia musical de Eduardo Maturana, está alimentada por su contacto con Nicolás Slonimsky, músico compositor y director de orquesta ruso-estadounidense, gran defensor de la música contemporánea. Lo que logra potenciar los elementos estéticos y filosóficos del Maturana. A pesar de no influenciarse directamente con la llegada Fré Focke y Esteban Eitler, Maturana desarrolló una gran amistad con Fré Focker, en donde también el año 1947, Maturana invita a Fré Focke a formar parte de *Grupo Euphonía* (Herrera, 2017).

Herrera señala que Eduardo Maturana se inició como compositor musical en 1946 a la edad de 26 años, y en 1947 comienza a componer en su totalidad en el lenguaje dodecafónico. Iniciando como compositor con las obras *Aforística y Dos piezas breves y un Aire Chileno*.

Eduardo Maturana en su artículo *Veinte años en mis recuerdos* de la Revista Musical Chilena (Maturana, 1998), menciona que los años 40 tienen una suma importancia histórica de los acontecimientos musicales en Chile. Maturana menciona como hitos históricos el inicio de la vida oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, sus inicios como estudiante del Conservatorio Nacional de Música, lugar donde también conoce a Gustavo Becerra, menciona también la llegada de Fré Focke y sus agradables momentos de amistad. Maturana recuerda un concierto en la época de la siguiente forma:

Largas temporadas de conciertos, no solamente en la capital, sino también en provincias; charlas sobre música dodecafónica y tendencias modernas. Recuerdo una intervención en la sala de la revista Pro-Artes en que Agustín Cullell y yo ejecutamos una obra de George Perle, músico norteamericano, para violín y viola. Se programa para todo público

[Escriba texto]

con un cierto sentido pedagógico. Los conciertos son eclécticos. Todas son voces generosas de un auténtico despegue cultural. Porque es ciertamente un extraño caso esta cruzada que hace exclamar peyorativamente a Gustavo Becerra: "¡Ah, son cosas de los 'dodecagónicos'!". ¿Becerra, quizá opacado por la experiencia sonora, él, un maestro consagrado a tan temprana edad logró espantarse frente a la pujanza del grupo y a la tendencia que él mismo adscribiría en alguna oportunidad? (Maturana, 1998, pág. 49)

De esta forma se logra comprender, como Maturana logra adentrarse en mundo de la vanguardia musical chilena, siempre con un espíritu innovador y rupturista, buscando y absorbiendo ideas contemporáneas y con una intención compositiva moderna desde sus inicios.

Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas de Eduardo Maturana

Eduardo Maturana (Valparaíso, 1920 – Toronto 2003) violista y compositor, comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música en el año 1941, toma clases de instrumento con el profesor Werner Fischer, posteriormente abandona el Conservatorio en 1944 pero mantiene clases de composición con el maestro Pedro Humberto Allende.

Maturana compone *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* entre los años 1951 y 1952, la cual se estrena ese mismo año en unos de los conciertos del grupo Tonus (Paraskevaídis, 2014 julio-diciembre), en donde Maturana desarrolla un lenguaje dodecafónico con ciertas libertades y creatividad. La obra también tiene guiños a lo que es la música atonal libre, pero sin mayor protagonismo. El compositor en la obra destaca por su calidad musical. La obra es rica en cuanto dinámicas, técnicas empleadas en las cuerdas y el dialogo constante del cuarteto, el cual logra mantener un discurso nutritivo en la medida que se desarrolla la composición.

A continuación, se presentará el análisis completo de la obra, el cual se dividirá por cada micropieza, en cada micropieza se presentará la serie que se está usando o sus agregados en caso de que existan, las series estarán enumeradas desde la altura 0 a 11, las cuales, con esta numeración se irán presentando por sobre las partituras. En el caso de que no se presenten series y estemos en el marco de la atonalidad libre, se procederá a explicar el elemento integrador o gesto sobre el cual se desarrolla.

Micropieza I

La micropieza primera es la encargada de iniciar la obra, es una composición de 16 compases y que bordea los 45 segundos de duración, con el formato de cuarteto de cuerdas, está basada en una serie dodecafónica presentada a continuación:

Serie original: 00



Y esta serie se va presentando de diversas formas en el transcurso de la obra, primeramente, entre los compases uno y tres.

Moderato



Se puede apreciar como el cello inicia la serie presentándola en forma de melodía hasta la altura 4, para luego, el violín I, II, y viola, dan las alturas del número 5 a 8, y el cello complementa con la totalidad de la serie.

[Escriba texto]

Luego de esta presentación de serie, comienza un juego más dinámico con la serie en su estado original, ya que el compositor añade micro frases proveniente de la misma serie original, como se puede apreciar desde los compases 3 a 6.

The musical score consists of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score is marked with a tempo of 'Veloz' and a performance instruction 'apurar un poco'. The dynamics range from *mf* to *ff*. The Cello part (Vc.) begins with a micro-phrase of the series (notes 0-3) in measure 2. The Viola (Vla.) continues the series with notes 4-6. Violin II (Vln. II) covers notes 7-11. Violin I (Vln. I) re-introduces the full series (notes 1-11) in measures 4 and 5. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Se puede apreciar como el cello comienza con una micro frase de la serie, con las alturas de 0 a 3, luego la viola realiza una continuidad de la serie desde las alturas 4 a 6, mientras que el violín II complementa con alturas desde la 7 a 9, finalizando con altura 11, en esta sección el compositor decide omitir la totalidad de la serie, siendo faltante solamente la altura 10. Y desde los compases 4 y 5, la ausencia del violín I se compensa con una frase de la serie en su estado original, desde las alturas 1 a 11, en esta ocasión el compositor decide omitir la altura 0.

Dentro de lo que se acaba de analizar, el cello mantiene como nota larga la altura 0 para así conectar con la siguiente sección en donde se vuelve a presentar la serie en su estado original, pero en forma de bloque y acorde.

[Escriba texto]

The image shows a musical score for four staves, likely strings, in 3/4 time. The score is divided into three measures. The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked *ff* (fortissimo) and includes the instruction *veloz* (fast) above the staff. The third measure is marked *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La siguiente sección entre los compases 10 y 12, comienza con un cambio de tempo a Alegre, violín II y cello comienzan una frase enriquecida con glissandos, el violín II expone la inversión de la serie en su altura original, desde la nota La, como se muestra a continuación

Inversión: 10

The image shows a musical notation for the inversion of a series starting from La (0). The notes are: 0, 6, 9, 8, 10, 5, 1, 11, 3, 2, 4, 7.

Mientras que el violín I, viola y cello desarrollan la serie en su estado original, complementado las alturas en diverso orden, pero a la vez, comenzando en la altura 0 y

[Escriba texto]

terminando en la 11, como se ve en la primera negra del cello y la blanca con punto del violín

I.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 5/4 time and begins with the tempo marking 'Alegre'. Measure 10 starts with a dynamic of *mf* and the instruction 'cantando'. The Violin I part features a melodic line with a crescendo leading to a *mf* dynamic. The Violin II part has a glissando and a melodic line. The Viola part has a melodic line with a crescendo. The Cello part has a melodic line with a glissando. Measure 11 shows the continuation of these lines, with the Viola part featuring a melodic line with a crescendo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Luego del uso de la serie original, en el compás 11 se puede apreciar como la viola expone la inversión de la serie en su totalidad.

Ya acercándonos al final de la obra, el compositor decide sentenciar la micropieza con reiterar la serie en su estado original, presentándola con un canon que pasa por todo el cuarteto de cuerdas.

[Escriba texto]

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

[Escriba texto]

Para finalizar la obra, el compositor decide emplear la serie original en forma de acorde como nota larga, donde la serie se va complementando con las frases de cada instrumento, la micropieza finaliza con un pizzicato en bloque de todo el cuarteto.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 15 through 18. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature is 3/4. The score features a series of chords, with dynamics ranging from *sfz* (sforzando) to *fff* (fortissimo). The piece concludes with a *pizz.* (pizzicato) instruction for all instruments.

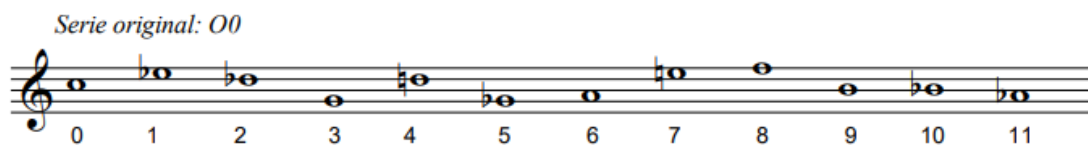
A modo de conclusión, la micropieza I, es una obra que se desarrolla sobre un lenguaje dodecafónico ortodoxo, a su vez, el compositor presenta creatividad en la modalidad de presentar la serie, utilizando recursos como presentar la serie en forma de acorde, en forma de micro frases extraídas de la serie y presentar la serie de forma completa y lineal, también emplea recursos dodecafónicos como el uso de la inversión de la serie en su altura original. En lo que respecta a ámbitos métricos, la obra pasea por diversas variaciones de métricas, usando como unidad de pulso la negra y variando el numerador, las variaciones usadas son 5/4, 4/4, 3/4 y 2/4. En el uso de dinámicas es heterogéneo, creando así un discurso en la obra, en la que, a pesar de su corta duración, el compositor logra generar el discurso compositivo de forma pulcra. 6

[Escriba texto]

Micropieza II

Continuando con el análisis, la micropieza II se desarrolla sobre un lenguaje más diverso, utilizando los recursos dodecafónicos ya expuestos en esta sección de análisis. Sumado a esto, la micropieza tiene la particularidad de que se desarrolla sobre 2 serie dodecafónicas, presentadas a continuación:

Serie 1:



Serie 2:



La obra comienza con una sección de melodía más acompañamiento, en donde el violín II primeramente presenta una micro frase proveniente de la serie II, transportada 9 semi tonos ascendentes, quedando nombrada como O9. luego, el violín presenta la misma micro frase, pero un poco más desarrollada y en su altura original. Mientras que la viola y el cello toman el rol de acompañamiento, con frases rítmicas basadas en corcheas, las cuales completan la serie I en su altura original.

[Escriba texto]

Movido

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f *ritmico* 0' 1' 2' 3' 4' 5'

Serie 2 O9

mf

p 2 3 9 3 6 5 6 5 10 *simile* 9 10 9

p 0 1 0 1 4 7 4 7 8 *simile* 11 8 11

Luego, la viola y el cello mantienen la misma lógica, y el violín I y II, se complementan para así poder presentar la totalidad de la serie II.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *cresc....*

pizz. *mp* *mf* *arco* 0' 1' 2' 10' 5' 6' 7' 11'

mf 1 3 1 3 1 3 6 5 6 5 9 11 9 11

mf 0 2 0 2 0 2 4 7 4 7 8 9 8 9

[Escriba texto]

La parte siguiente, con la misma intención de melodía y acompañamiento, el cello y viola realizan un acompañamiento basado en la serie I, donde van complementando las alturas entre ellas. El violín II comienza a tomar un rol más de acompañamiento, con frases basadas en la serie II, y posteriormente complementa a la viola y el cello para exponer la serie I. El violín I comienza con un motivo de dos notas (*si bemol-la*), el cual se utilizará como recurso melódico también en el compás 10, se sigue desarrollando con frases provenientes de la serie I y II. De acá en adelante, la obra comienza a tomar un rol más cercano a la atonalidad libre, debido al mayor uso de micro frases, y sus variantes de transposición y ordenes de la serie.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is written in 3/4 time and covers measures 7 through 11.
 - **Violin I (Vln. I):** Starts in measure 7 with a two-note motif (si bemol-la). In measure 10, it plays a phrase from series I. Dynamics include *mf*.
 - **Violin II (Vln. II):** Plays pizzicato in measure 8 (8') and arco in measure 9 (9'). Dynamics include *f*.
 - **Viola (Vla.):** Plays a series of notes with fingerings (1, 2, 1, 4, 5, 4) in measures 7-8, and a note with fingering 7 in measure 9. Dynamics include *pizz.* and *f*.
 - **Cello (Vc.):** Plays a series of notes with fingerings (0, 3, 6, 8, 9, 11) in measures 7-11. Dynamics include *pizz.* and *f*.
 The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

La siguiente parte, muy relacionada con lo anterior, el violín II, viola y cello se desarrollan sobre la serie I, mientras que el violín I, basa sus melodías en el motivo mencionado anteriormente (*si bemol-la*) en el compás 10, luego, presenta una micro frase basada en la ya mencionada serie II en su altura número 9 (Serie II O9), posteriormente, el violín I presenta un motivo basado en la serie II, el cual reitera dos veces. Este recurso de reiteración de

[Escriba texto]

motivos breves aparece como recurso nuevo en la obra, el cual se repetirá en la viola en el compás 13 y 14.

reiteración del motivo

Serie II O9

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

10

11

12

13

14

0' 1'

mf

f

ff

sfz

cresc....

pizz.

0

3

4

5

2'

0'

1'

0'

f

ff

pontichelo

2

10

2

10

7

8

7

8

6

8

7

8

9

10

11

[Escriba texto]

Acercándose al final de la obra, el violín reitera el motivo *si bemol – la*, mientras el violín II mantiene dos notas provenientes de la serie II, la viola persiste con la misma micro frase anterior, y el cello mantiene como nota pedal la altura 11 de la serie I.

The musical score shows the following details:

- Vln. I:** Measure 15 begins with a 'reiteración motivo' (reiteration of motif) marked 'Poco meno' and 'V'. It consists of three eighth-note triplets.
- Vln. II:** Plays a 'trémolo áspero' (rough tremolo) on two notes, marked 'sfp'.
- Vla.:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes (8, 7, 8) on two notes, marked 'ff'.
- Vc.:** Plays a sustained note on the pitch 11, marked 'arco 11' and 'sfp'.

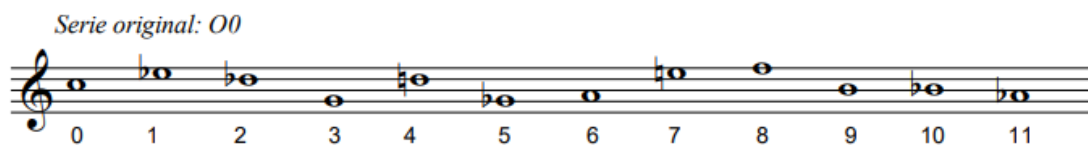
En el compás 16, el violín I presenta una frase muy ágil, inspirada en el motivo *si bemol – la*, con algunas notas agregadas que desarrollan el motivo. Posteriormente, el violín I comienza a presentar la serie I hasta finalizar la obra. La viola persiste con la misma frase, para en el compás 17 presentar un extracto de la serie I transportada a su altura numero 11 (Serie I O11), luego de esto, con la misma intención del violín I, la viola comienza a presentar frases basadas en la serie I hasta finalizar la obra.

micropieza anterior, mantiene el uso de variaciones de métricas, lo que da como resultado una obra sorpresiva y rica en agilidad en rítmica. También el uso de armónicos y técnicas extendidas de las cuerdas expande el registro tímbrico de la obra. Con un final solemne y suave en los pizzicatos de las cuerdas el compositor sentencia la obra.

Micropieza III

La micropieza III, relacionada a la anterior, se desenvuelve sobre un lenguaje dodecafónico basado en serie I, también toma recursos atonales libres, debido al uso de gestos y la reiteración de ellos, también, el uso de una nueva serie conformada desde la altura 0 a 9, y el uso de la serie II. Los armónicos toman un protagonismo en la sonoridad de la obra.

Serie I:



Serie II:



Serie III:



La obra comienza con el violín I y II presentando la serie I, mientras que la viola y cello presenta la serie III con juego ritmo a contra tiempo. La viola en el compás 3 comienza un fraseo basado en el motivo de cuartinas, señalado en la partitura como *gesto 1*, el cual se complementa con las variaciones de intervalos de *4ta #*, *5ta #* y *5ta dis*.

[Escriba texto]

MARCIAL

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f energético

f energético

arco

arco

mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

poco más

gesto pizz.

5ta #

gesto 4ta #

gesto 1

f espressivo

gesto 4ta #

fp

poco más

trémolo

Seguido de esto, sigue el desarrollo del gesto en la viola, el cello vuelve a presentar la serie II, y el violín I y II se mueven sobre la serie I.

[Escriba texto]

Acercándonos al final de la obra, el violín I presenta frases extraídas de la serie I, el violín II también presenta la serie I con dobles cuerdas y la viola presenta una frase extraída de la serie II. El cuarteto de finaliza con un tutti basado en las alturas de la serie I.

[Escriba texto]

El cuarteto de finaliza con un tutti basado en las alturas de la serie I.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The music is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations, including slurs, accents, and vibrato marks. The first staff (Vln. I) starts with a measure marked with a fermata and a dynamic of *ff*, followed by a measure with a dynamic of *f*. The second staff (Vln. II) starts with a measure marked with a fermata and a dynamic of *ff*, followed by a measure with a dynamic of *f*. The third staff (Vla.) starts with a measure marked with a fermata and a dynamic of *ff*, followed by a measure with a dynamic of *f*. The fourth staff (Vc.) starts with a measure marked with a fermata and a dynamic of *ff*, followed by a measure with a dynamic of *mp* and *f*. The score is divided into four measures, with a change in time signature from 3/4 to 2/4 in the third measure.

A modo de conclusión, la Micropieza III, es una obra que se desarrolló sobre el lenguaje dodecafónico y atonal libre, la obra es rica en el uso de armónicos, lo cual produce una riqueza en los colores dentro de la obra. También se aprecia un amplio desarrollo en el juego de pregunta y respuesta entre los mismos instrumentos, lo cual favorece a las amplias texturas que se llevan, los ya mencionados armónicos, las dobles cuerdas, los glissandos y los trinos.

Micropieza IV

La Micropieza IV es una obra que, hasta el momento, es la que se desenvuelve en el lenguaje dodecafónico de su manera más ortodoxa, ya que contempla el uso de 3 series; serie I, serie III y serie IV. Las cuales se presentarán a continuación.

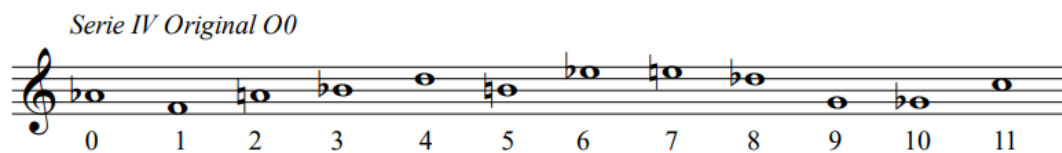
Serie I original O0:



Serie III original O0:



Seria IV original O0:



La obra da inicio con el violín II presentado la serie IV, la viola presenta la serie IV en su versión retrograda, mientras que el cello presenta la serie III con blancas, posteriormente cambia a negras y este patrón en el cello se mantendrá hasta el final de la obra.

[Escriba texto]

DANZA

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

La obra sigue con esta misma intención, pero ahora en el compás 4 entra el violín presentando la serie I en su versión retrograda, mientras que el violín II y la viola sigue presentando la serie IV con dobles cuerdas.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

[Escriba texto]

7 2" 2" 1" 0" 11" 10" 9" 8" 7" 6" 5" 4" 3" 2" 1" 0" 3"

Vln. I *f* *cresc.....* *ff*

Vln. II V 5 4 7 8 2 1 10 11 10 11 0

Vla. V 3 7 2 9 8 0 11 11 10 8

Vc. 8' 9' 10 0' 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8'

cresc.....cen.....do

10 4" 5" 6" 7" 8" 9" 10" 11" 0" 1" 2" 3" 4"

Vln. I *f*

Vln. II A 1 2 3 4 5 6 7 8 10 11 9 11

Vla. 7 6 4 5 3 2 1 1 0 5"

Vc. 9' 10' 0' 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 8' 9'

poco a poco *mf*

Para la sección final, el cello sigue con su patrón para quedarse solo con la viola, la cual finaliza la obra con la serie I en su versión original.

[Escriba texto]

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

A modo de conclusión, la Micropieza IV, representa un dominio pulcro de la técnica dodecafónica, la cual logra llevar de forma correcta para así presentar una micropieza concisa y directa, con una sencillez que logra dar una especie de respiro luego de la efervescencia de las micropiezas anteriores. También, hasta el momento es la única micropieza que mantiene solo una métrica, siendo esta la de 2/2.

[Escriba texto]

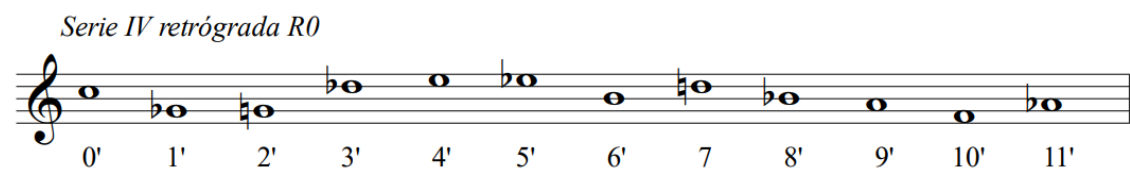
Micropieza V

La micropieza V es una obra de 17 compases, esta se desarrolla sobre la serie I en su versión original, y la serie IV en su versión retrograda.

Serie I original O0



Serie IV retrograda



La obra comienza con las cuerdas presentando las alturas iniciales y finales de la serie I, violín I la altura 11, violín II la altura 10 y viola la altura 1 y cello la altura 0. Seguido de esto, las cuerdas presentan la serie de forma no lineal y aleatoria entre ellos mismos, para finalizar con un calderón en el compás 3, presentando las mismas alturas del compás 1 pero con otro orden. Posteriormente, el cello comienza a presentar la serie IV retrógrada.

Solemne, (como un coral)

Violin I *p* Senza vibrato sin acentos *mf*

Violin II *p* Senza vibrato sin acentos

Viola *p* Senza vibrato sin acentos *mf*

Cello *p* Senza vibrato sin acentos *mf*

Desde el compás 4, el violín I presenta la serie I en su versión original, el violín II presenta la serie I, la viola y el cello se desarrollan sobre la serie IV.

Vln. I *cresc.* -----

Vln. II *cresc.* -----

Vla. *cresc.* -----

Vc. *cresc.* -----

En el compás 7 la obra vuelve a presentar un calderón en los instrumentos, luego presentan una breve frase sobre las series para volver a realizar un calderón.

[Escriba texto]

Vln. I: *molto vibrato*, *f*, *ff*, *p subito*
 Vln. II: *molto vibrato*, *f*, *ff*, *p subito*
 Vla.: *molto vibrato*, *f*, *ff*, *p subito*
 Vc.: *molto vibrato*, *f*, *ff*, *p subito*

Los instrumentos mantienen las mismas series, para descansar en un calderón en el compás

12.

Vln. I: *mp*, *mf*
 Vln. II: *mp*, *mf*
 Vla.: *mp*, *mf*
 Vc.: *mf*, *p*

Seguido de esto, el cuarteto realiza un contrapunto imitativo que comienza con el cello con un motivo de 3 corcheas en el compás 13, luego, la viola imita en el compás 14 con las alturas

[Escriba texto]

1, 2 y 3, el violín II imita en el mismo compás con las mismas alturas y el violín I realiza lo mismo en el siguiente compás, la viola persiste con las alturas 7, 8, 9 y 10, el violín II realiza lo mismo, y luego el violín I finaliza la obra con el mismo motivo.

Musical score for measures 13-15. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- Measure 13:** Vln. I plays notes 2' and 9'. Vln. II plays notes 3' and 4'. Vla. plays note 7'. Vc. plays notes 9, 10, 11.
- Measure 14:** Vln. I and Vln. II are silent. Vla. plays notes 1, 2, 3. Vc. plays notes 0, 0.
- Measure 15:** Vln. I plays notes 1, 2, 3, 4, 5. Vln. II plays notes 4, 5, 6. Vla. plays notes 6, 7, 8, 9, 10. Vc. plays note 0.

Dynamic markings: *f* (measures 13-14), *mf espress. cresc.* (measure 15).

Musical score for measures 16-18. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- Measure 16:** Vln. I plays note 6. Vln. II plays notes 7, 8, 9, 10. Vla. plays note 11. Vc. plays notes 0, 2'.
- Measure 17:** Vln. I plays notes 7, 8, 9, 10. Vln. II is silent. Vla. plays notes 4', 4'. Vc. plays notes 0, 0'.
- Measure 18:** Vln. I plays note 11. Vln. II plays notes 11, 3', 3'. Vla. plays note 4'. Vc. plays notes 0, 0'.

Dynamic markings: *f* (measures 17-18). *MOLTO RIT.* (measures 16-18).

[Escriba texto]

A modo de conclusión, la micropieza V es una obra que presenta un uso de las series dodecafónicas de forma más libre y aleatoria como se puede ver en los primeros compases. También la intención del compositor de un coral se ve reflejada con la conducción de las voces, por el uso de calderón y como los instrumentos del cuarteto se sobreponen entre ellos. También el recurso contrapuntístico de contra melodías y contrapunto imitativo refuerza la idea de coral, de este modo, la obra es un acierto al tener esa intención.

Micropieza VI

La Micropieza VI es una obra la cual se desarrolla sobre un lenguaje puramente dodecafónico, inspirado en la serie I.

Serie I Original 00

Serie I original: 00

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Comenzando la obra, las cuerdas presentan la serie que se va repartiendo entre los instrumentos.

MODERADAMENTE

Violin I
Violin II
Viola
Cello

mf *p* *p* *mf* *mf* *pp*

[Escriba texto]

Posteriormente, la viola toma un papel protagonista donde presenta frases breves y repetidas inspiradas en la serie I.

Para el final de la obra, la viola en el compás 10 presenta un motivo, el cual el violín I repite en el compás 11, la obra vuelve a terminar con un pizzicato en tutti de todas las cuerdas.

[Escriba texto]

9 **Lento**

Vln. I *mf* *f* *pp*

Vln. II *pesante* *mf* *f* *pp*

Vla. *pp* motivo 1

Vc. *mf* *f* *pp*

11 **Lento**

Vln. I *mf* *f* *pp* *pizz.* *f attacca.*

Vln. II *mf* *f* *pp* *pizz.* *f attacca.*

Vla. *mf* *f* *pp* *pizz.* *f attacca.*

Vc. *mf* *f* *pp* *pizz.* *f attacca.*

La micropieza VI es una obra sencilla en el uso de técnicas, desarrollada sobre la serie I logra desenvolverse con una riqueza contrapuntística, también es una obra bastante ágil y con carácter. También esta micropieza vuelve a tener las variaciones de métrica, se desarrolla sobre los compases de 3/4, 4/4, 5/4 y 6/4.

[Escriba texto]

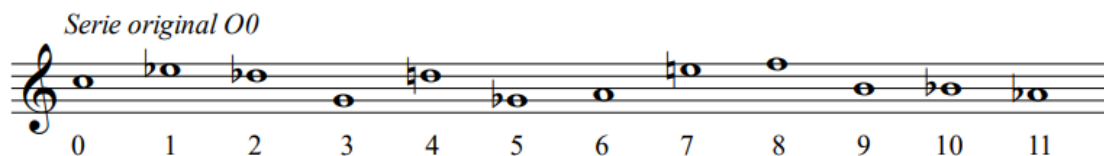
Micropieza VII

La Micropieza VII es una obra la cual se desarrolla sobre un lenguaje dodecafónico ortodoxo, inspirado en su totalidad por la serie I, en la inversión de esta serie, y aparece un nuevo recurso, la retrogradación inversa.

Serie

I

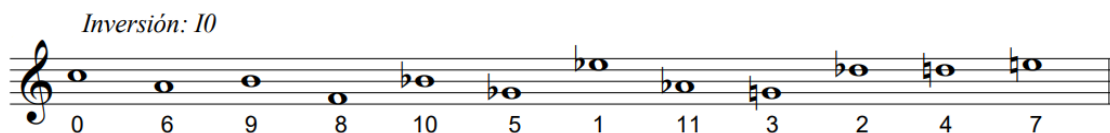
Serie original O0



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Serie I Inversa

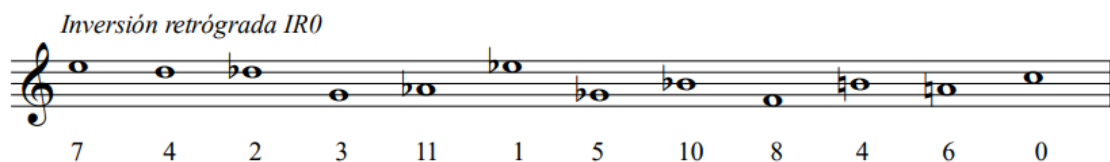
Inversión: I0



0 6 9 8 10 5 1 11 3 2 4 7

Serie I Inversión retrógrada

Inversión retrógrada IR0



7 4 2 3 11 1 5 10 8 4 6 0

En la obra, el violín I toma el rol de presentar la serie inversa y su inversión retrógrada en todo momento, el violín I, II y cello presentan la serie en su estado original, a excepción de la viola en el compás 4 donde presenta la serie inversa.

[Escriba texto]

ALEGRE Y JOCOSO

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system covers measures 10, 11, and 12. The second system covers measures 13, 14, and 15. The tempo is marked 'ALEGRE Y JOCOSO'. The first system features a 'pizz.' (pizzicato) instruction and dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The second system features dynamic markings of *fp*, *mf*, and *f*, along with a 'vibrato' instruction for the Cello. Fingerings and bowing techniques are indicated throughout the score.

A lo largo de la obra, la serie I se irá complementando entre las cuerdas, donde cada instrumento va presentando frases extraídas de la serie.

[Escriba texto]

7 10 0 6 9 8 #10 #5 #1 11 3

Vln. I *f*

Vln. II 10 11 0 4 8 9 10 11 *f* *p*

Vla. 2 10 11 *mf*

Vc. 1 2 3 5 6 7 *f*

10 10 6 9 8 10 5 1 11 3 2 4 5

Vln. I *mf*

Vln. II 0 9 10 2 5

Vla. 10 4 7 0 8 11 3 4 5 *mf*

Vc. 1 2 3 4 5 6 7 0 1 5 *mf*

Compás 15, la viola presenta la inversión y el violín I la inversión retrógrada.

13 10 7 6 9 8 10 5 1 11 3 2 4 7 4 0

Vln. I *f* *f* *p*

Vln. II 8 9 10 8 9 10 11 10 9 *f* *p*

Vla. 6 7 6 5 6 7 0 6 *f*

Vc. 1 2 3 4 7 11 0 1 1b *mf* *f* *mf* *p*

[Escriba texto]

16 IRO 3 11 1 5 9 RIO 8 9

Vln. I

Vln. II 8 7 9 5 3 2

Vla. 10 9 8 10 5 1 11 3

Vc. 2 3 4 5 6 7 8 9 10

f

18 RIO 6 RIO 0

Vln. I

Vln. II 1 0 7 0

Vla. 10 2 4 7 0

Vc. 11 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 0

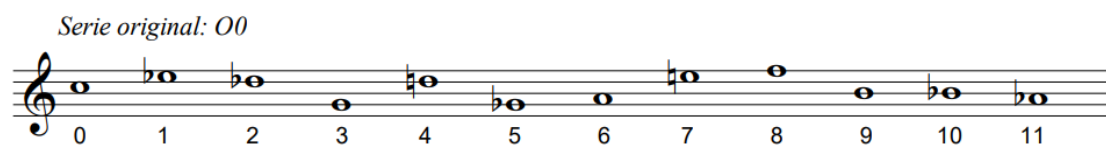
f

Como conclusión, esta micropieza presenta la serie en 3 variaciones, lo que puede generar una sensación de familiaridad mientras se oye. A comparación del resto de micropiezas se logra apreciar una técnica de cuerdas mucho más reservada, la cual solo está limitada a acentos y cambios de dinámica. Los instrumentos se reparten el protagonismo de la obra a medida que avanza.

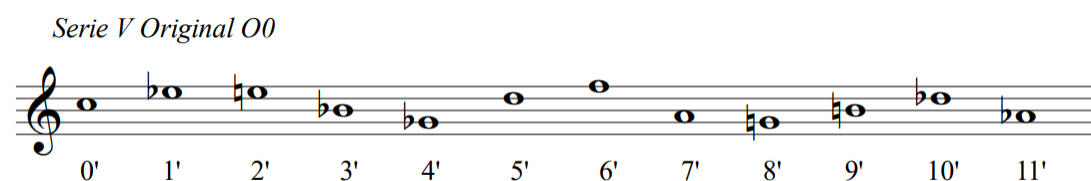
Micropieza VIII

Ya acercándose al final de la obra, la micropieza VIII es la más breve presentada hasta el momento, la cual cuenta con solo 8 compases, los cuales por medio de un calderón se ligan a la micropieza IX. La micropieza se lleva a cabo sobre la serie I y aparece una nueva serie, la serie V, las cuales se presentarán a continuación:

Serie I



Serie V



La micropieza inicia con el violín I presentando la serie I, mientras que las demás cuerdas llevan a cabo la serie V, en esta ocasión, de forma más libre y con un juego de pregunta y respuesta al respecto del empleo de las alturas de la serie V.

Calmamente, pero decidido

Violin I: arco, *mf*, *p*

Violin II: *espress.*, *p*

Viola: *p*, *pp*

Cello: *p*, *pp*

A continuación, el violín I sigue desarrollando su melodía con la serie I, las demás cuerdas comienzan a emplear técnica de dobles cuerdas, y el cello transpone una las alturas 11' y 10'.

Vln. I: *sfz*, *p*, *f*, dulce

Vln. II: *sfz*, *p*, *mf*

Vla.: *sfz*

Vc.: *p*, *sfz*, *espress.*

transposición de 11' y 10'

La micropieza en este punto comienza a usar en su totalidad la serie V.

[Escriba texto]

Vln. I: 5, 7', 8', 9', 10', 11', 0, *mf* *espress.* *cresc.*-----
 Vln. II: 4', 2', 1', 0', 11', 10', 9', 8', 9'
 Vla.: 9', 9', 3, 1', 0', 0', 3
 Vc.: 5', 4', 6, 7, 8, 10, 4, 11', 10', *p*

La micropieza finaliza con un calderón en todos los instrumentos, los cuales se ligan a la micropieza IX, la viola presenta una frase de semicorcheas inspiradas en la serie V y el violín I imita el motivo finalizando la micropieza.

Vln. I: 7, 10', 11', 0', 1', 2', 4', *muy cantado* *f*
 Vln. II: 4', 2', 6', 3', 7', 5', 1', 10', 11', 9', 8', 7', 5', *trem. pontichelo* *mf*
 Vla.: 6', 5', 2', 2', 3', 5', 6', 7', 9', 8', 7', 3', *f*
 Vc.: 11', 0', 1', 8', 9', 5', 4', 7', 2', 6', 3', 10', 11', 7', *f*

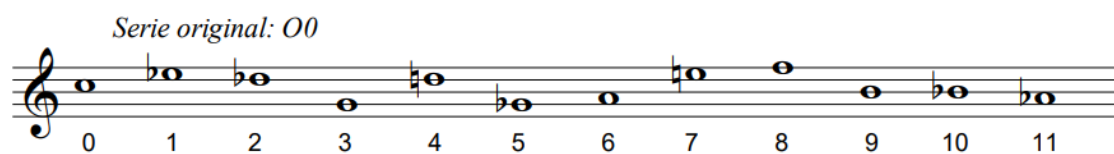
La micropieza XIII en su gran parte, corresponde a una obra donde el violín I toma un rol de instrumento melódico, mientras que las demás cuerdas cumplen un rol de acompañamiento
 [Escriba texto]

con nota larga y dobles cuerdas, también las demás cuerdas responden la melodía en los momentos donde el violín I respira, específicamente en los compases donde el violín I da un silencio en las últimas corcheas del compás. También es una micropieza rica en dinámicas y expresividad.

Micropieza IX

La micropieza IX, es una obra de 17 compases, en donde el compositor utiliza como recurso compositivo la serie I en su estado original y en su estado de inversión, las cuales se presentarán a continuación.

Serie I



Serie I Inversa



La micropieza inicia con la viola presentando un extracto de la serie I inversa que se complementa con la respuesta del violín II, el cello acompaña con la serie I en su estado original con valores de negra y el violín I complementa la serie I que presentó el cello tocando las alturas con armónicos.

Lento

Violin I

Violin II

Viola

Cello

10 sord.

10 pizz.

espress.

sord.

dulce

arco

3 4 5

0 3 9 8 5 1 11

0 1 2 6 7

4/8

4/8

4/8

4/8

En los siguientes compases, la viola vuelve a presentar la serie I inversa, esta vez, las alturas se complementan con el violín II. Seguido de la altura 0, se presenta la altura 6 en el violín II, y seguido de la altura 8, está la altura 10 en el violín II también, de esta forma la serie I inversa se presenta de forma correcta, pero con la particularidad de que las alturas aparecen de forma no lineal. Las flechas indican la aparición al respecto de la serie I inversa.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

3

8 9 10

10 6 10 2 7

10 pizz.

arco

0 9 8 5 1 11 3 4

11

4/8

4/8

4/8

4/8

[Escriba texto]

En el compás 6 la viola presenta una frase inspirada en la serie I original, luego el violín II responde con una frase extraída de la serie I original, las demás también presentan la serie I original.

Musical score for measures 6-8. The score is in 4/8 time. Measure 6 is marked "Poco más". Vln. I plays a quarter note G4. Vln. II plays a quarter note G4. Vla. plays a quarter note G4. Vc. plays a quarter note G4. Measure 7: Vln. I rests. Vln. II plays a quarter note G4. Vla. plays a quarter note G4. Vc. rests. Measure 8: Vln. I rests. Vln. II plays a quarter note G4. Vla. plays a quarter note G4. Vc. plays a quarter note G4. Dynamics include *pp* and *f*. Performance instructions include "Senza sord.", "arco", and "pizz.". Fingerings are indicated for several notes.

A continuación, el violín I toma protagonismo presentando la serie I original con dobles cuerdas. La viola y el cello tocan una frase de la serie I original, para finalizar la sección en el compás 12 con el cuarteto en su totalidad tocando la altura 11.

Musical score for measures 11-12. The score is in 4/8 time. Measure 11: Vln. I plays a quarter note G4. Vln. II plays a quarter note G4. Vla. plays a quarter note G4. Vc. plays a quarter note G4. Measure 12: Vln. I plays a quarter note G4. Vln. II plays a quarter note G4. Vla. plays a quarter note G4. Vc. plays a quarter note G4. Dynamics include *mf* and *f*. Performance instructions include "sord.". Fingerings are indicated for several notes.

[Escriba texto]

Esta nueva sección se diferencia de la anterior por el cambio de intención a *Lentamente*. en los compases 13 y 14 se ve como el compositor vuelve a presentar la serie I en su totalidad, pero bajo la misma lógica que las alturas aparecen en un orden no lineal.

13 *Lentamente*

Vln. I *sord.* 5 4

Vln. II *pp* 2 3 6

Vla. 1 2

Vc. 0 *pp*

La micropieza finaliza con el cuarteto haciendo un bloque en los compases 16 y 17.

15

Vln. I 10 9 9 *f* *mp*

Vln. II 11 10 10 *f* *mp*

Vla. 8 6 6 *f* *mp*

Vc. 7 11 11 *f* *mp*

[Escriba texto]

A modo de conclusión, la micropieza IX, es una de las micropiezas más desarrolladas y pulcras en la totalidad de la obra. La viola toma un rol sumamente protagónico, el cual puede ser atribuido a que Eduardo Maturana fue el intérprete de la viola en el estreno de la obra. Se destaca fuertemente el empleo de las series dodecafónicas en su totalidad, de forma original e inversa. También se destaca la creatividad del compositor al ir complementando las alturas de las series con los instrumentos, lo que produce una riqueza en los timbres de estos, generando una conversación entre ellos a través de las series. La obra es rica en variaciones de métrica, las cuales varían entre $7/8$, $6/8$, $5/8$, $4/8$, $3/8$ y $2/8$, siendo esta la única micropieza donde la métrica emplea valores de corchea.

Micropieza X

La micropieza X es la encargada de sentenciar la totalidad de la obra, es la más extensa con una duración de 33 compases. Esta tiene la particularidad de que, a pesar de su duración, el compositor emplea el uso de una serie, la cual es la serie I inversa presentada a continuación.

Serie I Inversa 0I

Inversión: 10

0' 6' 9' 8' 10' 5' 1' 11' 3' 2' 4' 7'

La micropieza inicia presentando la serie inversa con todas las cuerdas, las cuales van complementando la serie entre sí.

Energico y violento

Violin I: 0' V, 6', 9', 5', 8', 10', 3' V

Violin II: 8', 10', 10^b, 9', 9', 10', 2' V

Viola: 1', 11', 3', 7', 3', 6', 11' V

Cello: 2', 4', 7', 7', 7', 0', 1' V

ff *f*

En el compás 3 se sigue presentando la serie inversa, pero esta vez, desde la altura 1' y los demás instrumentos tocan las alturas que siguen hasta llegar a la altura 0'.

Continúa la micropieza con la viola tocando la serie inversa desde su inicio para luego darle paso al violín II en el compás 8 completando la serie. Los demás instrumentos realizan un juego de pregunta y respuesta con frases también extraídas de la serie.

[Escriba texto]

Vln. I: 8, 5', 5', 9', 8', 10', 10', *sfz*, *cresc.*
 Vln. II: 11', 3', 2', 4', 7', 0', 6', *espress.*
 Vla.: 3', 2', 4', 7', 7', 0', *cresc.*
 Vc.: 3', 5', 1', 1', 11', 3', 2', *cresc.*

En el compás 10 el cuarteto se mueve en bloque y mantiene la serie inversa.

Vln. I: 10, 5', 1', 1', 11', 11', 3', *f*, *ff*
 Vln. II: 6', 9', 8', 10', 10', 5', *f*, *ff*
 Vla.: 0', 6', 9', 0', 10', *f*, *ff*
 Vc.: 4', 4', 4', 7', 8', 6', *f*, *ff*

La micropieza inicia una nueva sección mucho más ágil, donde el cuarteto mantiene la idea de presentarse en bloque con la serie inversa, esta vez la serie se presenta de una forma más

libre, manteniendo la idea de completar la totalidad de la serie con los demás instrumentos.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 12 to 14. The second system covers measures 14 to 15. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The first system starts with a *sfz* dynamic and a *cresc.* marking. The second system starts with a *f rit.* marking and ends with a *Molto Rit.* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings and bowings are indicated throughout the score.

La micropieza toma un respiro tocando extractos de la serie a ritmo de negras, las alturas de la serie tienen un orden vertical.

[Escriba texto]

16

Vln. I 7' v

Vln. II 4' v

Vla. 3' v

Vc. 2' v

Vln. I 8' v 5' v

Vln. II 9' v 10' v

Vla. 0' v 1' v

Vc. 6' v 11' v

A partir del compás 18, el violín presenta la serie inversa, mientras que el resto del cuarteto sigue tocando la serie de forma vertical.

18

Vln. I 3' v

Vln. II 7' v

Vla. 4' v

Vc. 2' v

Vln. I 9' mf cresc.

Vln. II 10' v 11' v

Vla. 0' v 6' v

Vc. 9' v f

21

Vln. I 8' v

Vln. II 7' v

Vla. 2' v

Vc. 3' v

Vln. I 8' v

Vln. II 9' v talon

Vla. 0' v talon

Vc. 6' v talon

Vln. I 10' v 5' v 10' v 5' v

Vln. II 1' v 4' v

Vla. 2' v 0' v

Vc. 11' v 6' v 9' v

Vln. I sfz

[Escriba texto]

La obra continua y en el compás 24, el cello comienza a incorporarse de forma melódica con la serie, el violín II y viola persisten con la serie en sentido vertical. La sección finaliza con un calderón para volver *como al principio*.

Musical score for measures 24-27. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I staff starts at measure 24 with a note at 7'. The Vln. II staff has notes at 10' and 11'. The Vla. staff has notes at 1' and 5'. The Vc. staff has notes at 6', 9', 11', and 3'. Dynamics include *mf* and a crescendo. The section ends with a fermata and the instruction *Como al principio*.

Desde el compás 27, el cuarteto comienza un movimiento en unísonos y octavas sobre la serie inversa, desde el compás 30 sigue el movimiento en bloque, pero esta vez los instrumentos se distribuyen la serie, luego en la primera corchea de compás 31, toman las alturas 7' y 4', el violín II y el cello retrogradan el motivo dejándolo como 4' y 7'. La obra finaliza con todo el cuarteto en unísonos y octavas en la altura 7'.

Musical score for measures 30-31. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I staff starts at measure 30 with a note at 3'. The Vln. II staff has notes at 9' and 3'. The Vla. staff has notes at 5' and 1'. The Vc. staff has notes at 10' and 11'. Dynamics include *ff*, *mf*, and a crescendo. The section ends with a fermata and the instruction *ff*.

[Escriba texto]

A modo de conclusión, la micropieza X cumple con el objetivo de finalizar la obra con una riqueza de timbres, con un desarrollo progresivo y cada más interesante a medida que avanza. A pesar de lo extenso de la micropieza, solo se desarrolla sobre 3 variaciones de métrica, las cuales son $3/4$, $2/4$ y $5/4$. A diferencia del resto de micropiezas, esta tiene la particularidad de que el uso de movimientos por bloques y unísono y octavas tiene un rol sumamente protagónico, generando un discurso en donde el cuarteto se transforma en uno, para así despedirse con elegancia.

Conclusión

En la presente investigación se busca de analizar y comprender los usos técnicos y sistemáticos del compositor chileno Eduardo Maturana en su obra *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas*, la cual, fue sometida a un análisis dodecafónico y atonal estricto en su totalidad. Se realizó una digitalización completa de la obra para así poder presentar el análisis de forma legible. Todo acompañado de una explicación de la teoría dodecafónica y atonalidad libre para facilitar la comprensión del análisis.

También fue necesario indagar en el contexto histórico-musical de Chile en la década de 1950. Fue de vital importancia para la investigación los artículos de la Revista Musical Chilena, que con sus escritos de compositores que vivieron la época, lograron dar base para una contextualización concisa sobre los orígenes del movimiento en Chile. También fue de suma importancia los libros y artículos de algunos investigadores al respecto de Eduardo Maturana, quienes lograron aportar y mostrarnos quien fue y poder mantener en pie su legado musical y político para las futuras generaciones de compositores chilenos.

Las *Diez micropiezas para cuarteto de cuerdas* de Eduardo Maturana, es una obra que se desarrolla sobre técnicas compositivas pertenecientes a la teoría dodecafónica, esta presenta mayoritariamente de forma libre, donde el compositor desarrolla esta técnica de forma creativa. En el ámbito de la atonalidad libre, está presente en la obra de forma mucho menos protagónica.

Primeramente, el compositor usa recursos dodecafónicos simples, como el uso de una serie de 12 notas, la retrogradación, inversión y retrogradación inversa de esta serie. También el compositor presenta creatividad con la forma de presentar la serie, como por ejemplo la

[Escriba texto]

presentación de las series en forma de acordes, presentar extractos de la serie que no respetan la ordenación de esta, como se pueden ver en los primeros compases de la micropieza I.

En lo que respecta a libertades tomadas por Maturana, está el uso de las series que no respetan la cantidad de 12 notas, como por ejemplo la serie III que consta de 9 notas, presentes en las micropiezas III y IV, sumado a esto, Maturana utiliza recursos atonales libres, como se presenta también en la micropieza III, donde está el uso de gestos, los cuales no pertenecen a ninguna serie de la obra. Aquí el compositor toma células interválicas y rítmicas, en las cuales va realizando variaciones, como inversiones, transposiciones e intercambios de interválicas respetando la célula rítmica.

Bibliografía

- Aguilar, M. (Enero - Julio de 1998). Recuerdos de 50 años. *Revista Musical Chilena*, 51(187), págs. 49-50.
- Allende-Blin, J. (Enero - Julio de 1998). Fré Focke y la tradición de Anton Webern. *Revista musical chilena*, 51(187), págs. 56 - 58.
- Almeyda, R. (Otoño de 1950). Atonalistas brasileños. *Revista Musical Chilena*, 6(37), págs. 37-42.
- Buch, E. (2010). *El caso de Schönberg : nacimiento de la vanguardia musical*. Buenos Aires: Fondo de cultura economica de España.
- Busto, J. I. (1995). Una muerte absurda, una vida vulgar, una obra asombrosa, una huella decisiva. *Preludio del III Milenio. Ciclo integral de la obra de Anton Webern*, 29-30. Comunidad Autónoma de Madrid.
- César, C. (Abril - Mayo de 1957). Qué es la dodecafonía. *Revista Musical Chilena*, 11(52), págs. 8-15.
- Cordero, R. (Septiembre - Octubre de 1959). ¿Nacionalismo versus Dodecafonismo? *Revista Musical Chilena*, 13(67), págs. 28-38.
- Correa, G. M. (Enero - Julio de 1998). Mi relación con la música chilenas de los años 50. *Revista Musical Chilena*, 51(187), págs. 60-62.
- Fuente, A. D. (2002). Influencia de la música de Anton Webern en las vanguardias musicales europeas de los años cincuenta del s. XX. *Quodlibet: revista de especialización musical* , págs. 74-83.
- Gonzalez, J. P. (Mayo de 2004). Roberto Falabella: Identidad y vanguardia en la música chilena de concierto. *Resonancias* , 8(14), 29-42.
- Herrera, S. (2017). *Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafonico en Chile* . Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Krenek, E. (1949). *Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Lefever, T. (Enero - Julio de 1998). Fré Focke: el compositor y el maestro. *Revista musical chilena*, 51(187), págs. 50-52.
- Lester, J. (1989). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2005.
- López-Cano, R., & Opazo, Ú. S. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Fonca-Esmuc.
- Maturana, E. (Enero - Junio de 1998). Veinte años en mis recuerdos. *Revista musical chilena*, 51(187), págs. 48-49.

[Escriba texto]

- Neef, M. M. (Enero - Julio de 1998). Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles . *Revista Musical Chilena* , págs. 52-53.
- Ortega, S. H. (2003). Eduardo Maturana: un compositor. *Revista Musical Chilena*, 7-38.
- Ortega, S. H. (2017). *Tradición, vanguardia y ruptura : el serialismo dodecafónico en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Paraskevaídis, G. (2014 julio-diciembre). Eduardo Maturana, un músico olvidado. *Revista Musical Chilena Vol. 68*, 58-69.
- Perle, G. (1999). *Composición serial y atonalidad: Una introducción a la música de Schonberg, Berg y* . Idea Books.
- Salas, J. O. (Enero - Junio de 1998). La década 1950-60 en la música chilena. *Revista musical chilena*, 51(187), págs. 42-44.
- Schmidt, G. B. (Enero - Julio de 1998). Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile, Impresiones de un compositor, cuarenta años después,. *Revista musical chilena*, 51, págs. 45-48.
- Schöenberg, A. (1950). *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.
- Vidal, C. F. (2 de Marzo de 2016). *Estudio comparativo de tres propuestas didácticas de contrapunto no tonal del siglo XX*. Obtenido de Mundoclasico.com:
<https://www.mundoclasico.com/articulo/28184/Estudio-comparativo-de-tres-propuestas-did%C3%A1cticas-de-contrapunto-no-tonal-en-el-siglo-XX>

Musical score for measures 13-14. The score is in 4/4 time. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 13 starts with a *mf* dynamic. Measure 14 features a *p* dynamic. The Vln. I part has a *p* dynamic marking. The Vln. II part has a *mf* dynamic marking. The Vla. part has a *mf* dynamic marking. The Vc. part has a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 14-15. The score is in 6/8 time. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 14 starts with a *mf* dynamic. Measure 15 features a *sfz* dynamic. The Vln. I part has a *sfz* dynamic marking. The Vln. II part has a *sfz* dynamic marking. The Vla. part has a *sfz* dynamic marking. The Vc. part has a *sfz* dynamic marking.

Musical score for measures 15-17. The score is in 8/8 time. It features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 15 starts with a *sfz* dynamic. Measure 16 features a *ff* dynamic. Measure 17 features a *pizz.* dynamic. The Vln. I part has a *ff* dynamic marking. The Vln. II part has a *ff* dynamic marking. The Vla. part has a *ff* dynamic marking. The Vc. part has a *ff* dynamic marking.

II

Movido

Violin I
f ritmico

Violin II
mf

Viola
p
simile

Cello
p
simile

Vln. I
mp *cresc.*

Vln. II
pizz. mp
arco
mf

Vla.
mf

Vc.
mf

[Escriba texto]

13 *Poco Menos*

Vln. I

Vln. II *ritmato dispero*

Vla.

Vc. *arco*

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

18

Vln. I

Vln. II *pizz.*

Vla.

Vc.

[Escriba texto]

III

Marcial

Violin I
f *energico*

Violin II
f *energico*

Viola
arco

Cello
arco
mf

Vln. I
trémolo

Vln. II
f
pizz.
poco más

Vla.
sfz
f *espresso*

Ve.
sf
poco más

©

}

[Escriba texto]

Vln. I *pizz.* *b* *b* *b* *arco* *alleg.*

Vln. II *arco*

Vla. *mf*

Vc. *pizz.* *arco*

Vln. I *gracioso* *mf* *poco rit. ---* *f*

Vln. II *f* *cresc.*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *cresc. con do*

Vln. I *ff* *f* *ff*

Vln. II *ff* *f* *ff*

Vla. *ff* *f* *ff*

Vc. *ff* *mp* *f* *ff*

IV

Danza

Violin I

Violin II

Viola

Cello

f *rìmico*

mf

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 2/4 time. Violin I has a whole rest. Violin II and Viola play a rhythmic melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Viola part is marked *f* *rìmico*. The Cello part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The Cello part is marked *mf*.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

smear

pizz.

p

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Violin I has a whole rest, with a *smear* marking above the staff. Violin II and Viola play a rhythmic melody with slurs and accents. The Cello part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The Cello part is marked *pizz.* and *p*.

[Escriba texto]

Musical score for measures 7-9. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 7 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Vln. I has a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Vln. II, Vla., and Vc. have various rhythmic patterns. Measure 8 features a crescendo (*cresc.*) and a dynamic of *ff*. Measure 9 continues the *ff* dynamic. A dynamic marking *cresc. con. do* is written below the Vc. staff.

Musical score for measures 10-12. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 10 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Vln. I has a dynamic of *f*. Vln. II, Vla., and Vc. have various rhythmic patterns. Measure 11 features a dynamic of *mf*. Measure 12 continues the *mf* dynamic. A dynamic marking *poco a poco* is written below the Vc. staff.

Musical score for measures 13-15. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 13 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Vln. I and Vln. II are silent. Vla. has a dynamic of *mp* and is marked *vibrato*. Vc. has a dynamic of *f*. Measure 14 features a dynamic of *f*. Measure 15 features a dynamic of *f* and is marked *arco*.

V

Solemne, (como un coral)

Violin I
p Senza vibrato sin acentos
mf

Violin II
p Senza vibrato sin acentos

Viola
p Senza vibrato sin acentos
mf

Cello
p Senza vibrato sin acentos
mf

Detailed description: This block contains the first system of the musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time and features a solemn, coral-like texture. Each instrument part begins with a dynamic marking of *p* (piano) and the instruction "Senza vibrato sin acentos". The Violin I, Viola, and Cello parts include a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) later in the system. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Vln. I
cresc.

Vln. II
cresc.

Vla.
cresc.

Vc.
cresc.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music continues with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) indicated by a dashed line under each part. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

[Escriba texto]

VI

Moderadamente

Violin I
mf *p*

Violin II
p

Viola
p

Cello
mf

Vln. I
f *pp*

Vln. II
mf *cresc.* *f* *pp*

Vla.
cresc.

Ve.
fpp *cresc.* *f* *pp*

[Escriba texto]

6

Vln. I *apurando*

Vln. II *p subito*

Vla. *ff* *apurando*

Vc. *mf* *p subito*

8

Vln. I *pp* *meno* *Lento* *mf*

Vln. II *pp* *mf*

Vla. *pesante* *mf*

Vc. *pp* *mf*

10

Vln. I *<f* *pp* *f attacca* *pizz.*

Vln. II *<f* *pp* *mf* *f attacca* *pizz.*

Vla. *pp* *mf* *f attacca* *pizz.*

Vc. *<f* *pp* *mf* *f attacca*

VII

ALEGRE Y JOCOSO

Violin I: *pizz.*, *mf*, *mp*

Violin II: *pizz.*

Viola: *pizz.*, *p*

Cello: *pizz.*, *p*

Vln. I: *fp*³, *mf*

Vln. II: *mf*

Vla.: *mf*, *f*

Vc.: *vibrato*

The image shows a musical score for measures 1-4 of a section titled 'ALEGRE Y JOCOSO'. The score is arranged in two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 2/4 time and features various dynamics and articulations such as *pizz.*, *mf*, *mp*, *p*, *fp*³, *f*, and *vibrato*. The score is written in standard musical notation with stems and beams.

[Escriba texto]

Musical score for measures 7-11, featuring Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 7-11:

- Vln. I: *f* (measures 7-8), *mf* (measures 9-11)
- Vln. II: *f* (measures 7-8), *p* (measures 9-11)
- Vla.: *mf* (measures 9-11)
- Vc.: *f* (measures 7-8), *mf* (measures 9-11)

Musical score for measures 12-15, featuring Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 12-15:

- Vln. I: *f* (measures 12-13), *f* (measure 14), *p* (measure 15)
- Vln. II: *f* (measures 12-13), *p* (measures 14-15)
- Vla.: *mf* (measures 12-13), *f* (measures 14-15)
- Vc.: *mf* (measures 12-13), *f* (measures 14-15), *mf* (measure 15)

Musical score for measures 16-19, featuring Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 16-19:

- Vln. I: *f* (measures 16-17), *f* (measures 18-19)
- Vln. II: *f* (measures 16-17), *f* (measures 18-19)
- Vla.: *f* (measures 16-17), *f* (measures 18-19)
- Vc.: *f* (measures 16-17), *f* (measures 18-19)

VIII

Calmo, pero decidido

Violin I
arco
mf
espress.
p

Violin II

Viola

Cello
p
pp

Vln. I
sfz
f dulce
p

Vln. II
sfz
mf
p

Vla.
sfz
p

Vc.
p
sfz
espress.

Vln. I
mf espress. cresc.
muy cantado
f
f
trém. ponticelo

Vln. II
mf

Vla.
f

Vc.
p
f

©

IX

Lento

Violin I: *sord.*, *dolce*, *pizz.*, *arco*

Violin II: *sord.*, *pizz.*, *arco*

Viola: *espress.*, *sord.*, *pizz.*, *arco*

Cello: *sord.*

Poco más **apurrando**

Vln. I: *cresc.*, *pizz.*, *arco*, *pizz. mf*

Vln. II: *cresc.*, *pizz.*, *arco*, *Senza sord.*

Vla.: *cresc.*, *pizz.*, *Senza sord.*, *f*

Vc.: *cresc.*, *pizz.*, *Senza sord.*, *f*

Lentamente

Vln. I: *cresc. . .*, *f*, *sord.*, *f*, *mp*

Vln. II: *mf cresc. . .*, *f*, *sord.*, *pp*, *f*, *mp*

Vla.: *sord.*, *pizz.*, *f*, *pp*, *f*, *mp*

Vc.: *sord.*, *pp*, *f*, *mp*

[Escriba texto]

X

Energico y violento

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

f

ppp

mf

ff

mf

mf

espress.

sfz

espress.

[Escriba texto]

8

Vln. I *sf* *cresc.* *f*

Vln. II *espress.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

11

Vln. I *ff* *sfrit* *cresc.* *Molto Rit.*

Vln. II *ff* *sfrit* *cresc.*

Vla. *ff* *sfrit* *cresc.*

Vc. *ff* *sfrit* *cresc.* *Molto Rit.*

14

Vln. I *sfrit* *ff* *A tempo (rit 1)*

Vln. II *sfrit* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

