

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Series perdidas: una aproximación a la dodecafonía peruana.
Estudio de Orden no.1 para piano de Celso Garrido Lecca
(1953)

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música
que presenta:

Bruno Tapia Llanos

Asesora:

Zoila Elena Vega Salvatierra

Lima, 2022

RESUMEN

Hay algunos vacíos en la producción académica e intelectual acerca de la música académica en el Perú. Una de las áreas con menos trabajos de investigación es la de las vanguardias musicales, en total contraste a otras disciplinas en el siglo XX como las vanguardias literarias o pictóricas que sí poseen mucha más investigación. Dentro de esta parcial cobertura de investigación musicológica sobre las vanguardias musicales se encuentra una carencia en el análisis musicológico de la obra dodecafónica de compositores peruanos. No obstante, esta carencia es compensada con estudios de música académica cuyo enfoque es el estudio de la dodecafonía como contexto o característica adicional de algún compositor u época. Por lo tanto, no existe ningún estudio en específico sobre la obra dodecafónica de los compositores peruanos, piezas como *Orden no.1* de Celso Garrido Lecca, *Vivencias* de Enrique Iturriaga o *La Dodedicata* de Rodolfo Holzmann. Si bien la producción de música dodecafónica en el Perú fue reducida, este pequeño grupo de obras fueron olvidadas por la producción intelectual a pesar de ser un valioso registro de histórico de un experimento musical sin precedentes. Además, debemos considerar que la dodecafonía tiene su primera generación de compositores dentro de la Segunda Escuela Vienesa, que tuvo lugar desde 1910 hasta el ascenso del nazismo en 1933: este grupo de compositores liderado por Arnold Schönberg y continuado por Alban Berg bajo una mirada revisionista y consonante, o Anton Webern con un proceso más radical que evita todo tipo de insinuaciones consonantes. Esta investigación tiene por objetivo analizar los distintos materiales musicales usados en la pieza *Orden no.1* de Celso Garrido Lecca compuesta en 1953 con el objetivo de evidenciar el tipo de tratamiento usado sobre el método dodecafónico.

Palabras clave: vanguardias musicales, dodecafonía, serialismo, Generación del 50, Celso Garrido Lecca, música peruana para piano.

Abstract

Currently, some gaps can be found in the academic and intellectual production about academic music in Peru. However, this lack in academic research is mainly compensated by academic music studies whose focus is the study of twelve-tone as a context or additional characteristic of a composer or time, lacking a specific aesthetic, stylistic or compositional description of any work done. on Schönberg's twelve-tone technique. Therefore, there is no specific study on the twelve-tone work of Peruvian composers, pieces such as *Orden no.1* by Celso Garrido Lecca, *Vivencias* by Enrique Iturriaga or *La Dodedicata* by Rodolfo Holzmann, among others. Although the production of twelve-tone music in Peru was reduced, this small group of works were forgotten by the intellectual production of academic analysts and musicologists in Peru. In addition, we must take into account that the twelve-tone has its first generation of composers within the Second Viennese School, which took place from 1910 until the rise of Nazism in 1933: this group of composers led by Arnold Schönberg used the twelve-tone composition method created by Schönberg himself and later developed by Alban Berg under a revisionist and consonant gaze, or Anton Webern with a more radical process that avoids all kinds of consonant hints. This research aims to analyze the different musical materials used in the piece *Orden no.1* by Celso Garrido Lecca with the aim of showing the type of treatment used on the twelve-tone method, considering that this is one of the first twelve-tone works created by a Peruvian composer in 1953, the year for which twelve-tone had already provided the basis for the development of serialist currents.

Keywords: Musical avant-gardes, Twelve-tone, Serialism, Generation of 50, Celso Garrido Lecca, Peruvian music for piano.

ÍNDICE

RESUMEN	II
ABSTRACT.....	III
ÍNDICE.....	IV
ÍNDICE DE FIGURAS.....	VI
INTRODUCCIÓN	1
Preguntas de investigación.....	2
Objetivo principal	3
Objetivos específicos	3
Justificación	3
Estado del arte.....	4
CAPÍTULO 1. CRONOLOGÍA Y CONTEXTO DEL SERIALISMO DODECAFÓNICO (DE SCHÖNBERG A GARRIDO).....	8
1.1. Segunda Escuela Vienesa	9
1.2. Contexto y paralelos artísticos de Schönberg.....	12
1.3. Vanguardias artísticas en el Perú	14
1.4. La dodecafonía en la Generación del 50 y aproximación a la pieza <i>Orden no.1</i>	16
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE <i>ORDEN NO.1</i> : TRATAMIENTO SERIAL	23
2.1. Tratamiento serial del primer movimiento “I. Vivo”.....	26
2.2. Tratamiento serial del segundo movimiento “II. Lento espressivo”.....	28
2.3. Tratamiento serial del tercer movimiento “III. Poco mosso”	31
2.4. Tratamiento serial del tercer movimiento <i>IV. Moderato</i>	33
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS MUSICAL DE <i>ORDEN NO.1</i> : DESARROLLO MOTÍVICO Y FORMA	41
3.1. Desarrollo motívico y forma del primer movimiento “I. Vivo”	41
3.2. Desarrollo motívico y forma del segundo movimiento “II. Lento espressivo”	44
3.3. Desarrollo motívico y forma del tercer movimiento “III. Poco mosso”	47

3.4. Desarrollo motivico y forma del primer movimiento “IV. Moderato”	50
CAPÍTULO 4 ANÁLISIS MUSICAL DE <i>ORDEN NO.1</i> : INSINUACIONES TONALES Y CONSONANCIAS	57
4.1. Insinuaciones tonales y consonancias del primer movimiento “I. Vivo”	57
4.2. Insinuaciones tonales y consonancias del segundo movimiento “II. Lento espressivo”	65
4.3. Insinuaciones tonales y consonancias del tercer movimiento “III. Poco mosso”	68
4.4. Insinuaciones tonales y consonancias del cuarto movimiento “IV. Moderatto”	72
4.5. Resultados del analisis musical.....	79
CONCLUSIONES	81
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Primera serie utilizada en el primer movimiento “I. Vivo”.....	23
Figura 2. Primera serie utilizada en el segundo movimiento “II. Molto espressivo”.....	23
Figura 3. Primera serie utilizada en el tercer movimiento “III. Poco mosso”.....	23
Figura 4. Primera serie utilizada en el cuarto movimiento “IV. Moderato”.....	23
Figura 5. Serie Base P0.....	24
Figura 6. Serie Invertida I0.....	24
Figura 7. Serie Retrograda R0.....	24
Figura 8. Serie Invertida y Retrograda Ri0.....	24
Figura 9. Matriz dodecafónica de la obra <i>Orden no.1</i>	25
Figura 10. Serie I0 utilizada en el tercer movimiento “III. Poco mosso”.....	25
Figura 11. Serie Ri11 utilizada en el cuarto movimiento “IV. Moderato”.....	25
Figura 12. Compases 17, 18 y 19 notas en común entre las 2 series utilizadas R4 y R0.....	27
Figura 13. Compases 21 y 22, superposición entre las 2 series utilizadas R8 y R4.....	27
Figura 14. Compases 1 y 2 del primer y segundo movimientos marcan sus 3 primeras notas.....	29
Figura 15. Compases 4 y 5 del <i>Gavotte</i> op.25 de Arnold Schönberg, con marca en la nota alterada de la serie.....	30
Figura 16. Compases 2 y 3 del segundo movimiento de <i>Orden no.1</i> , con marca en la nota alterada de la serie.....	30
Figura 17. Compases 5 y 6: se marca primero la nota natural de la serie y luego la nota alterada de la serie.....	31
Figura 18. Compases 10, 11 y 12 (véase la serie I7).....	32
Figura 19. Compases 1 y 2: se destaca la nota alterada de la serie.....	34
Figura 20. Compases 16, 17, 18 y 19: se destaca (con color rojo) las notas que cumplen para ambas regiones de las series usadas.....	35
Figura 21. Compases 28, 29 y 30: se destaca (con color azul) la región de la serie P9 y (con color rojo) la nota alterada de dicha serie.....	36
Figura 22. Compases 9 y 10: se marca (con color azul) la sexta de la serie R2.....	37

Figura 23. Compases 9 y 10: se marca (con color rojo) la sexta alterada de la serie R2.	37
Figura 24. Compases 42 a 45 primer fragmento del “Epílogo”.....	38
Figura 25. Compases 46 a 49 segundo fragmento del “Epílogo”.	39
Figura 26. Compases 6 y 7 donde el eco aparece en la voz superior del compás 7.	42
Figura 27. Compases 13 y 14 donde el eco aparece en la voz superior del compás 14.	42
Figura 28. Compases 24 y 25 donde el eco aparece en la voz superior del compás 25.	42
Figura 29. Compases 15, 16 y 17 con una textura tipo coral.	43
Figura 30. Compases 25 y 26 con una textura tipo coral.	44
Figura 31. Compases 1 y 2 del primer y segundo movimientos: usan el mismo motivo.	45
Figura 32. Compases 5 y 6 del segundo movimiento: reexponen el mismo motivo marcado de rojo. .	46
Figura 33. Compases 15 y 16 del segundo movimiento: reexponen el mismo motivo marcado de rojo.	46
Figura 34. Compases 1, 2 y 3: exponen un motivo marcado de rojo que será reiterado.	48
Figura 35. Compases 19 a 22 marcado de rojo el motivo reexpuesto de la figura anterior.	48
Figura 36. Compases 31 a 36 marcado de rojo el motivo reexpuesto de manera parcial.	48
Figura 37. Compases 25 y 26 marcado de rojo el material reexpuesto.	51
Figura 38. Compases 5 a 8 marcado de rojo parte de la sección A.	51
Figura 39. Compases 9 a 13 marcado de rojo parte de la sección A.	52
Figura 40. Compases 32 a 36 marcados de rojo, parte de la reexposición sección A.	52
Figura 41. Compases 37 a 31 marcado de rojo parte de la reexposición sección A.	52
Figura 42. Compases 12 a 18 marcado de azul parte de la sección B.	53
Figura 43. Compases 20 a 25 marcado de azul parte de la reexposición sección B.	53
Figura 44. Compases 29 a 33 marcado de rojo las repeticiones de notas a manera de <i>ostinato</i>	54
Figura 45. Compases 42 a 45 marcado de azul serie dodecafónica pertinente a la serie utilizada P2. .	54
Figura 46. Compases 46 a 49 marcado de azul serie dodecafónica pertinente a la serie utilizada P2. .	55
Figura 47. Compases 6, 7 y 8: se marca el mismo material expuesto en la figura 26.	58
Figura 48. Compases 13, 14 y 15: se marca (con color rojo) el mismo material expuesto en la figura 27.	59

Figura 49. Compases 15, 16 y 17.....	60
Figura 50. Compases 24, 25, 26 y 27: se marca el mismo material expuesto en la figura 28.....	60
Figura 51. Compases 16, 17 y 18.....	61
Figura 52. Compases 28 y 29, los dos últimos compases del movimiento.....	62
Figura 53. Compases 1 a 6: se marca (con color azul) el arpegio que bordea un acorde consonante E7.	63
Figura 54. Compases 7 a 12: se marca el arpegio que bordea un acorde consonante re sostenido menor.	64
Figura 55. Compases 25 a 29: se marca el arpegio que bordea un acorde consonante re sostenido menor.	64
Figura 56. Compases 1 y 2: se destaca (recuadro rojo) el arpegio mantenido del acorde de G7.....	65
Figura 57. Compás 4: se destaca (recuadros azules) el acorde que dibuja Ab/Bb.....	66
Figura 58. Compases 8, 9 y 10 marcado de rojo los acordes verticales consonantes que se forman...	66
Figura 59. Compases 14, 15 y 16: se destaca las estructuras que insinúan una consonancia cordal. ...	67
Figura 60. Compases 7 a 12: se destaca las estructuras que insinúan una consonancia cordal.	68
Figura 61. Compases 26 a 31: se destaca las estructuras que insinúan una consonancia cordal.	70
Figura 62. Compás 15: el arpegio insinúa una consonancia cordal.	71
Figura 63. Compases 1, 2, 3 y 4: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas.	73
Figura 64. Compases 5 y 6: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas.	73
Figura 65. Compases 6, 7 y 8: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas.	73
Figura 66. Compases 9 y 10: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas.	74
Figura 67. Compases 11 y 12: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas.	74
Figura 68. Compases 13 y 15: se destaca (recuadro azul) las estructuras repetidas a forma de eco.....	75
Figura 69. Compases 16, 17 y 18: se destaca (recuadro azul) las estructuras repetidas a forma de eco	76
Figura 70. Compases 19, 20 y 21: se destaca (recuadro azul) las estructuras repetidas a forma de eco	76
Figura 71. Compases 42 a 45.....	77
Figura 72. Compases 46 a 49.....	77

Introducción

Al aproximarse al estudio de la música académica en el Perú, se evidencia la falta de análisis y de producción académica respecto a las vanguardias musicales dentro de los compositores peruanos: ello contrasta con el gran número de investigaciones académicas dedicadas al estudio de las corrientes nacionalistas en los compositores peruanos de la primera mitad del siglo XX.

Para la década de 1940 ya el canon histórico musical había dado a conocer al mundo múltiples estilos y formas de vanguardia en la manera de hacer música en el siglo XX. No obstante, al intentar rastrear estas vanguardias atonales y serialistas (como también músicas que escapan a la notación tradicional, como la música concreta) dentro del contexto peruano, nos topamos con que los estilos usados en la composición académica continuaron fuertemente ligados a un modelo de estilo indigenista y nacionalista, lo que relega las vanguardias anteriormente mencionadas a un plano menor, al menos hasta la aparición de los compositores pertenecientes a la Generación del 50.

A pesar de lo anteriormente expuesto, las vanguardias musicales desarrolladas por los compositores europeos llegaron tarde o temprano a la mayoría de los países latinoamericanos. Por lo tanto, es necesario generar más estudios musicales y académicos sobre las vanguardias no solo en el Perú sino también en Latinoamérica para tener un panorama histórico completo sobre la música vanguardista y cómo esta fue construida y desarrollada por nuestros compositores.

La carencia de producciones intelectuales que existe sobre la música académica en el Perú es uno de los principales motivos para emprender esta investigación, con el objetivo de estudiar la dodecafonía de los compositores peruanos desde el caso de la obra del compositor Celso Garrido Lecca, perteneciente a la Generación del 50, quien compone en 1953 la obra *Orden no.1* para piano, una de las primeras obras dodecafónicas realizadas por un compositor

peruano. El proceso de análisis e identificación serial que se utilizará sobre la obra *Orden no.1* en esta investigación puede ser usado como modelo para futuras investigaciones sobre otras obras dodecafónicas peruanas como *Vivencias* de Enrique Iturriaga o *La Dodedicata* de Rodolfo Holzmann con el objetivo de evidenciar qué tanta flexibilidad o rigidez tenían estos compositores sobre el método dodecafónico de Schönberg, o por el contrario evidenciar qué otras piezas dodecafónicas peruanas responder a la continuidad temporal y el desarrollo natural del dodecafonismo a las técnicas serialistas.

La dodecafonía se insertó de manera tardía en el contexto peruano a causa del carácter nacionalista y tradicional de la música en el Perú, fuertemente anclada a la tonalidad y consonancia. Además, para el año 1953, en que es compuesta la pieza *Orden no.1* para piano de Celso Garrido Lecca, la dodecafónica ya pasó por el proceso de desarrollo revisionista que da origen a los serialismos. Por lo tanto, sugiero que la utilización de la dodecafonía por parte de los compositores peruanos fue una excusa o un punto de partida para un cambio de la manera de componer, lo que se podría mencionar como el gran cambio de la música en el Perú: de los nacionalismos a los vanguardismos, momento histórico en el que la música académica en el Perú tomaría una actualización en los métodos de composición contemporáneos respecto a los cambios que ya habían sucedido en la escuela de composición europea.

Preguntas de investigación

Esta investigación tiene por objetivo responder a las siguientes dos interrogantes, que son el resultado de la búsqueda de ejemplos de obras dodecafónica dentro del universo de los compositores peruanos.

¿En qué contexto fue compuesta la obra *Orden no.1* para piano de Celso Garrido Lecca?

¿Cuáles son las características particulares del lenguaje dodecafónico usado por Garrido Lecca en esta obra?

Objetivo principal

Recopilar los distintos recursos musicales de la obra de Garrido Lecca y determinar cómo la dodecafonía influyó en el contenido creativo de la pieza *Orden no.1* para piano.

Objetivos específicos

1. Identificar las características de la dodecafonía y del atonalismo en la obra de Garrido Lecca como también el lugar y contexto de creación en relación con la utilización serialista dodecafónica de otros países o contextos musicales.
2. Analizar la obra *Orden no.1* para piano y describir qué tan estricta o libre es la utilización de las normas de la técnica dodecafónica de Arnold Schönberg.

Justificación

Uno de los principales motivos para realizar esta investigación es generar un aporte teórico para abrir un poco más la apreciación musical contemporánea ya que por medio de la herramienta del análisis musical, esta investigación y análisis permitirá un mayor acercamiento académico al trabajo de esta obra dodecafónica peruana *Orden no.1*, ya que enriquecerá el enfoque teórico del pianista intérprete que desee trabajar la pieza, como también complementará futuros estudios académico-históricos sobre las vanguardias musicales peruanas de la Generación del 50.

El proceso de análisis está dividido en 3 criterios: análisis serial donde se identificará cada serie y variante utilizada en la pieza y como estas son utilizadas en función al método de composición dodecafónico, análisis de motivos y forma donde se reconocerán los materiales musicales que cumplan una función de reexposición o motivo musical sugiriendo una probable forma musical, y análisis de insinuaciones tonales y consonantes donde se evidenciara las sonoridades musicales desarrolladas en la obra que evidencien una intención

de generar material musical intencionalmente consonante o disonante en función a un discurso musical del propio compositor. Esta división permite detectar en la composición de forma evidente qué tanta rigidez o flexibilidad hay en el tratamiento del método dodecafónico estricto de Schönberg. Este trabajo, por lo tanto, busca fomentar ser utilizado como guía conceptual para la aproximación de otras piezas dodecafónicas peruanas como *Vivencias* de Enrique Iturriaga o *La Dodedicata* de Rodolfo Holzmann y así lograr no solo enriquecer la literatura académica de la historia de la música en el Perú, sino también lograr un seguimiento detallado, obra por obra, de cada ejemplar dodecafónico dentro del repertorio de los compositores peruanos. De esta manera es posible oficializar un discurso histórico y artístico detallado de cómo evolucionaron los serialismos en los compositores peruanos.

Estado del arte

Ya que no hay directamente análisis musicales sobre piezas dodecafónicas peruanas, se puede encontrar evidencia de que ha sido un área del proceso histórico musical poco estudiado. No obstante, en algunos textos podemos encontrar información que habla del tema de manera referencial o como contexto general.

Graciela Paraskevaídis (1985), investigadora, compositora y musicóloga argentina, publicó un artículo titulado “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”: la autora presenta una reseña histórica sobre las vanguardias musicales y explica cómo estas se desarrollan en América Latina. Al tener un mejor desarrollo en Argentina y Brasil generan escuelas de música vanguardista y moderna, y esto propicia la aparición de compositores como el conocido Juan Carlos Paz, padre de la música moderna en Argentina, o Hans Koellreutter, compositor de origen alemán que tuvo un papel importante en la revitalización de la música académica moderna en Brasil.

Paraskevaídis (1985, p. 1) también afirma que como consecuencia de las guerras de independencia que tuvieron lugar en toda América Latina a finales del siglo XIX y guerras

entre los propios países vecinos por disputas limítrofes, se generó una serie de países estado-nación con una fuerte carga nacionalista que inevitablemente afectó en la música académica (definido por ella como “música culta”) que se ha desarrollado “recuperando” las músicas populares folklóricas de la región a la que pertenecen.

Por otro lado, Clara Petrozzi argumenta que la transición y los inicios a la modernidad en la música peruana académica se da entre 1945 y 1960 (2009, pp. 108-136). Esta definición se complementa con lo desarrollado por Paraskevaídis, ya que su investigación describe que el caso peruano, dentro de su capítulo “Dodecafonismo posterior y música serial en América Latina”, evidencia que los primeros dos países en sumarse a la utilización del dodecafonismo fueron Brasil y Argentina alrededor de la década de 1930 (1985, p. 7).

Así mismo, Petrozzi (2009) afirma que uno de los motivos más importantes para que el desarrollo de un repertorio nacional no adquiriese una renovada visión modernista, fue la falta de formación de músicos profesionales en el Perú, hecho que no ocurriría hasta la década de 1950. Por lo tanto, esta falta de instrucción compleja y completa en los compositores de ese entonces es el principal motivo que ralentizó el desarrollo de un lenguaje moderno y que parte de la acogida de estas corrientes modernas dodecafónicas y serialistas. Al tener en cuenta de que el Perú para inicios del siglo XX forjaba un discurso de nación unificada a consecuencia de la guerra del salitre de finales del siglo XIX, coincide con la descripción expuesta por Paraskevaídis: se puede afirmar, por tanto, que nuestro contexto cultural es sumamente tradicionalista y que esto precisamente impidió que la música académica se desligara del discurso nacionalista (indigenista).

Basado en la definición de conceptualizar la modernidad en la música académica peruana, tenemos que tratar conceptos que no encajan necesariamente con los libros de historia de la música occidental tradicional, puesto que este proceso de músicas modernas y

vanguardistas tiene diferentes momentos de desarrollo en América Latina y en cada país adopta una fisonomía particular.

Otra referencia académica es el modelo de Enrique Pinilla (1980, p. 534), el cual clasifica a los compositores en generaciones según su nacimiento: generación anterior a 1900, la primera, entre 1900 y 1920 la segunda, entre 1920 y 1940 la tercera y los posteriores hasta 1980 en la cuarta. A su vez, Alfonso Padilla divide la música clásica peruana del siglo XX en tres etapas estilísticas aproximadas: nacionalista de 1910 a 1955, modernista de 1955 a 1980 y pluralista o neonacionalista a partir de 1980. Los límites de épocas o estilos y de generaciones en realidad se superponen. El sistema de clasificación por generaciones no contempla la obra *Orden no.1* de Garrido Lecca posteriormente analizada en el capítulo 2, ya que fue publicado en 1953, dos años antes de la propuesta de Padilla. Al haber empezado a componer en cierto momento histórico y en ciertas circunstancias sociales influye en los compositores, tanto en su formación (por ejemplo, al estudiar con los mismos profesores de Conservatorio Nacional de Música), en su visión del mundo y en las circunstancias materiales en las que crearon su arte. Cuando comparamos las visiones de Padilla y Petrozzi encontramos que hay una diferencia de 10 años entre la generación modernista: para Petrozzi, el modernismo comienza en 1945. Además, podemos agregar la clasificación de Pinilla que plantea a la generación nacida dentro 1920 a 1940 como la tercera; apuntaríamos a que la llamada Generación del 50 encaja en estos filtros para usarlo como punto importante de análisis en la presente investigación. La propuesta derivada de Petrozzi y Padilla superpone la teorización histórica y cronológica del modernismo musical y sugiere un periodo de inicio entre 1945 y 1955, dato que sí encaja con la obra de Garrido, compuesta en 1945.

A continuación, se desarrollará en el capítulo 1 el contexto y cronología de la dodecafónica y su relación con los compositores peruanos de la Generación del 50, además se profundizará la relación de la dodecafonía con otras expresiones artísticas contemporáneas a

estas y se evidenciará alguna posible relación de influencia mutua o no. Además, en el capítulo 2 se expondrá un análisis musical de la obra *Orden no.1* de Celso Garrido Lecca compuesta en 1953 y es considerada una de las primeras obras dodecafónicas realizada y lograda por un compositor peruano. El capítulo 2, 3 y 4 se enfoca en tres criterios de análisis: el tratamiento usado en las series, los motivos o frases y las sonoridades consonantes y disonantes.



Capítulo 1. Cronología y contexto del Serialismo dodecafónico (de Schönberg a Garrido)

La música atonal se define como la música que abandonaba el sistema tonal o modal consonante regido desde finales del romanticismo del siglo XIX. Este concepto musical utilizado por los compositores de inicios del siglo XX hasta el desarrollo del dodecafonismo es conocido como el Atonalismo Libre.

El dodecafonismo o *twelve tone music* (música de doce tonos) fue desarrollada por el compositor austriaco Arnold Schönberg en 1921 y es una de las vanguardias más notorias del siglo XX en Europa, además de marcar un antes y un después en la música atonal. Schönberg propone su método de composición de doce tonos (método de composición dodecafónico) como una propuesta para ordenar y estandarizar el uso del atonalismo Libre imperante en aquel momento desde finales del romanticismo. El método dodecafónico propone un sistema de reordenamiento de las prioridades sonoras en un sistema: niega las normas dictadas por la armonía tradicional cuyo centro de gravedad se posiciona en un acorde consonante de reposo sea tonal o modal. Esta nueva propuesta de ordenamiento musical que ofreció el dodecafonismo de Schönberg funcionó como una alternativa de sistema de composición estructurado que eliminase la subjetividad del atonalismo libre que hasta aquella época se había popularizado entre los compositores europeos. Además, el dodecafonismo formaría el primer precedente histórico de una sistematización musical conocida posteriormente como "música serial" basada en una serie sea dodecafónica (de los 12 sonidos de la escala temperada) o no. Por último, la importancia en la técnica dodecafónica para la historia de la música académica es que representa un paso más en el desarrollo natural del arte musical, no es una invención arbitraria, es sólo la consecuencia lógica de la constante transformación que ha sufrido el arte musical a través de su historia, y que lleva como fuerza motora la consigna

de renovarse o morir. Y lo que en su momento resulta tan combatido, será aceptado mañana cuando nuevas corrientes causen escozor a futuras generaciones (Cordero, 1959. p. 35).

1.1. Segunda Escuela Vienesa

Arnold Schönberg lideró el colectivo de compositores vieneses conocidos por la historiografía musical como la Segunda Escuela Vienesa cuyo uso del sistema de composición dodecafónico dio luz a un amplio repertorio de piezas vanguardista que explotaron las posibilidades de este nuevo método estructurado de composición contemporánea atonal. La Segunda Escuela Vienesa estuvo integrada principalmente por los alumnos y discípulos directos de Arnold Schönberg tales como Alban Berg y Anton Webern quienes explotaron las posibilidades sonoras del uso del sistema de composición dodecafónico.

César Cecchi describe a Schönberg como:

Adscrito en sus primeros años al post-romanticismo de Mahler, fue un auténtico descendiente de *Tristán* wagneriano. Pero el caos, producido por la liberación tonal, y la vaguedad del cromatismo no le satisfacían. Su espíritu constructivo se estrellaba contra el amorfismo que era consecuencia de tal estado de cosas. Fue su espíritu constructivo el que concibió una nueva modalidad de organización del mundo de los sonidos (1957, pp. 13-14).

También, es de vital importancia —para este estudio no solo de carácter histórico sino también de carácter estilístico—, tomar conciencia del camino que tomó la composición académica en el siglo XX con el movimiento de reorganización de las normas musicales iniciado por Schoenberg y desarrollado por una serie de compositores entre los que se encuentran: Webern, Berg, Wellesz, Pisk, Koffler, Hindemith, Krenek, Osterc, Haba, Paz. Estos compositores no necesariamente desarrollaron la dodecafónica, pero si desarrollaron una intención musical teórica de reorganizar la música por medio de nuevos sistemas de

organización de sonidos (Fugellie, 2018. p. 66). A partir de los dos representantes de esta vanguardia y también alumnos de Schönberg: Alban Berg y Anton Webern. Ambos alumnos y discípulos de Schönberg adoptaron el método dodecafónico para el desarrollo de sus propuestas compositivas: Berg es el desarrollador de un lenguaje dodecafónico que congenia el lenguaje moderno de dicha escuela con la tonalidad tradicional, ya que usa intervalos y series que dibujan o insinúan un lenguaje más tonal que respeta siempre las normas del lenguaje y las posibilidades de la dodecafonía. Respecto al compositor y discípulo de Schönberg, Anton Webern, los críticos musicales lo definen como un continuador del deseo de Schönberg de evitar las insinuaciones tonales y alinearse a las reglas de la dodecafonía de libro.

El procedimiento serial está destinado a proporcionar lo que el oído no puede ejecutar en cada instante. Cuando Webern compuso sus Seis bagatelas para cuarteto de cuerda, op. 9, una de sus obras más importantes, fue apuntando las notas ya aparecidas en esas breves piezas con la finalidad de evitarlas y emplear en su lugar notas aún no utilizadas evitando las repeticiones de sonidos. (González, 2006. p. 166).

Por lo tanto, esta diferencia en el tratamiento que ambos compositores (Berg y Webern) utilizaron sobre la dodecafonía, permitió a Alban Berg una mayor accesibilidad a la audiencia de estas vanguardias debido a su tratamiento con sonoridades más tonal y consonantes (tratamiento que adoptaron distintos compositores latinoamericanos en su incursión a la dodecafonía): su *Concierto para violín* se destaca entre sus obras más conocidas.

Aun siendo Berg considerado un compositor atonal y serial, muchos elementos de la tonalidad nunca desaparecen completamente durante su obra, en este caso el concierto. Pese a que el uso de estos elementos, tales como las tríadas, la

conducción armónica, el contrapunto, la construcción melódica y la manera de resolver intervalos disonantes por medio de movimientos contrarios u oblicuos, no posee las mismas funciones que tendrían en una pieza tonal tradicional, estos aparecen a lo largo de todo el concierto (Hidalgo, 2017. p. 36).

Lastimosamente, con la ascensión del partido Nacional Socialista Alemán, en 1933 Arnold Schönberg perdió su trabajo en la Academia de Artes de Prusia donde cumplía la labor de maestro de composición desde 1925, a causa de sus raíces judías. Tras ser víctima del antisemitismo institucionalizado que sufrió Alemania durante este periodo, retomó su fe judía y emigro a los Estados Unidos, donde obtuvo la nacionalidad y pudo asentarse en un ambiente apto para la continuación de su labor como compositor y creador musical. Este último dato de su biografía respecto al retorno de su fe judía es una fuente vital de motivación e influencia que muy probablemente jugó un papel muy importante durante el proceso creativo de la obra dodecafónica más conocida y popular de esta vanguardia llamada *Un superviviente de Varsovia* para Narrador, Coro masculino y Orquesta, donde se es narrado el testimonio de un sobreviviente del holocausto judío en Polonia. En 1951, a la edad de 76 años, fallecería a causa de un infarto agudo de miocardio, sumándose al lastimoso fallecimiento sus 2 principales discípulos Alban Berg y Anton Webern 16 y 6 años antes respectivamente. Alban Berg falleció en Viena a causa de una septicemia producto de una picadura de abeja en diciembre de 1935 luego de terminar de componer en agosto de ese mismo año una de sus obras dodecafónicas más recordadas su *Concierto para violín*. Anton Webern fue acusado de “bolchevismo cultural” cuando el partido Nazi triunfa en Austria: ello le dificultó trabajar cómodamente y, por consiguiente, dejó Viena en 1945 y se fue a Salzburgo, donde ese mismo año sería asesinado en su casa; Webern falleció a consecuencia de un disparo percutido por un soldado estadounidense mientras detenían a su yerno.

1.2. Contexto y paralelos artísticos de Schönberg

El ambiente artístico del siglo XX permitió la aparición y desarrollo de una variedad de lenguajes y corrientes en los campos de la pintura y la literatura y posteriormente en la música y demás artes. El estudio y análisis de estas corrientes y nuevos lenguajes permite plantear la definición de Vanguardia artística como una clasificación de construcción artística amparado en proceso técnicos y teóricos que obtienen su validez través de manuales métodos o teorías ya sea en las artes escénicas, artes plásticas, literatura y demás campos de la creación humana, Teresa Rovira hace un análisis donde define la vanguardia artística en relación a representantes de estas disciplinas como la música con la dodecafonía y la pintura con el cubismo y purismo.

La deformación a que se someten los objetos en el Cubismo encuentra su correlato en el gusto por lo chocante, por la sorpresa, propio de la música expresionista; la Vanguardia por el contrario no trata de deformar sino de dar forma, de construir, de organizar. [...] En la música dodecafónica de Schönberg la disonancia se ha convertido en material, ha perdido el carácter de deformación para convertirse en elemento constructivo (1986. pp. 356-357)-

Resulta pertinente resaltar la influencia recíproca y mutua que las artes tienen en común al compartir un espacio temporal común. Por lo tanto, es relevante analizar la relación cercana que tenía Arnold Schönberg con el famoso pintor ruso Vasili Kandinsky, representante de la corriente de la Abstracción.

Alicia Díaz, en su tesis doctoral *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, analiza y describe de manera muy detallada una relación paralela entre los periodos estilísticos de Schönberg y Kandinsky:

La etapa tonal de Schönberg es equivalente a la etapa figuralista del pintor ruso. Ambos desarrollarán después un estilo que será denominado

expresionista; tras él seguirá una etapa dodecafónica en la música de Schönberg equivalente a la etapa analítica de Wassily Kandinsky. Así pues, tres etapas estéticas en cada autor entre las que puede establecerse una clara analogía (Díaz, 2005. p. 53).

Por tanto, la novedosa, heterogénea y diversa forma de hacer arte durante la primera mitad del siglo XX es el resultado de los paralelismos e influencias entre una corriente artística con sus contemporáneos, en consecuencia, el dodecafonismo como método compositivo no solo tenía por objetivo ordenar y formalizar el atonalismo libre sino también nutrir a la música con un fundamento teórico y académico influenciado por las corrientes modernistas en el arte visual de aquel entonces.

La corriente expresionista es definida por Ana González como:

[...] el Expresionismo constituye el arte de la liberación por excelencia, en que se trata de que la experiencia interna llegue a ser comunicada sin recurrir a los modos y canales habituales, tradicionales. Esa experiencia, así transmitida, es la obra de arte en su totalidad. [...] Algunos de los compositores expresionistas en muchas de sus obras (como por ejemplo Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, Bartók...) fueron, desde el punto de vista de su estilo, tonales. Realmente, el Expresionismo no-tonal tan firme de Schönberg, constituye un ejemplo único e ineludible de pureza, de depuración estilística. Así, el verdadero elemento o matiz que permite diferenciar al Expresionismo musical de otras corrientes, se encuentra en que sus principales manifestaciones condujeron hacia una música que forzó la tonalidad hasta límites extremos e insospechados (2006. p. 5).

Por lo tanto, ambos tratamientos a la dodecafonía por parte de Berg y Webern responden al desarrollo y renovación natural del expresionismo musical del cual Schönberg es el principal representante dentro de la escuela de Viena.

1.3. Vanguardias artísticas en el Perú

En el contexto latinoamericano la vanguardia dodecafónica y las técnicas seriales se afianzaron no como una opción histórica subversiva, no como una lucha contra las ideas reaccionarias en música, sino como la afirmación del viejo eurocentrismo siempre latente, deseoso de instalar una falsa vanguardia, basada esta vez en la reproducción de modelos seriales, así como anteriormente se había basado en el nacionalismo “exótico” pero a la “Bach” (Paraskevaídis, 1984. p. 8). Además de ese mismo modo las vanguardias pictóricas desarrollan el expresionismo y la abstracción, estilo usado por Schönberg en los cuadros y dibujos de su propia autoría. El expresionismo musical como se expuso en el capítulo anterior es representado por el dodecafonismo de Arnold Schönberg, pero dado el contexto peruano y de los demás países latinoamericanos el dodecafonismo no fue recibido como un sistema de ordenamiento y de renovación del antiguo orden existente sobre una forma de jerarquizar los sonidos, por el contrario podemos asumir que fue percibido como un novedad en la forma de componer, esto permitió que se abriera un espacio para el debate y posterior proliferación de más y nuevas formas renovadas de hacer arte para la década de 1950.

Definir una escuela puramente expresionista musical peruana genera en una problemática para el análisis estilístico de los compositores de la Generación del 50 de la escuela limeña, porque las corrientes nacionalistas e indigenistas en la música académica en el Perú era la norma estilística en la primera mitad del siglo XX. Por lo tanto, vanguardias tan neutras en su sonoridad como lo fue la dodecafonía tuvo un reducido pero refinado uso dentro de las creaciones musicales peruanas, por citar ejemplos tenemos obras como *Vivencias* de Enrique Iturriaga, *Orden no.1* para piano de Celso Garrido Lecca o *La*

Dodedicata de Rodolfo Holzmann. Son estas piezas por su lenguaje dodecafónico neutro sin evidentes insinuaciones musicales tonales nacionalistas, las mejores propuestas para definir un expresionismo musical peruano. Cabe resaltar que el tratamiento de la dodecafonía que por su accesibilidad auditiva se inserta de manera más orgánica a los compositores peruanos por su hegemonía musical nacionalista, fue el dodecafonismo de Alban Berg.

Además, tenemos que contextualizar el momento histórico en el que estas vanguardias toman lugar en el Perú en relación con otros países latinoamericanos, con el objetivo de evidenciar que la Generación del 50 en el Perú tuvo la labor de modernizar y actualizar la manera tradicional en el cual se componía en el repertorio académico. En consecuencia, es importante clasificar al Perú como un país cuyo desarrollo vanguardístico en las artes musicales fue tardío en comparación a ejemplo de Países vecinos como Argentina o Brasil donde la dodecafonía y demás vanguardias tuvieron lugar un par de décadas antes.

Además, la vanguardia que más temprano tuvieron lugar y desarrollo en el campo cultural peruano es de la literatura. A pesar de la diferencia temporal entre el desarrollo de las vanguardias literaria peruana en la década 1920 contra la vanguardia musical peruana en la década de 1950, ambas responden al mismo enfoque de Yazmín López:

Sugiero entender a la vanguardia peruana como un laboratorio discursivo, no como producto o realización final sino como complejo proceso de resemantización de líneas estéticas de la modernidad occidental a través de una encrucijada de discursos plurales, heterogéneos y divergentes que se agruparán fundamentalmente bajo un sustrato común: el del rechazo del discurso colonial, la apropiación transcultural, y la búsqueda de parámetros que asocien “nación” y “modernidad” (2005, p. 144).

Efectivamente, la llamada Generación del 50 incluyó en su producción musical el cuantioso uso sin precedentes de las vanguardias que tenían lugar en la época entre ellos la

dodecafonía de Berg y el desarrollo del serialismo de Webern marcaría el nuevo lenguaje de la composición dentro de los círculos musicales en el Perú y muy evidentemente en la escuela de Lima de esta generación, sin dejar de lado la utilización parcial de sonoridades indigenistas y nacionalistas.

Clara Petrozzi cita el libro *Mordenism* de Leon Botstein para desarrollar el concepto de modernismo musical y describe las 5 grandes tendencias que esta desarrolló a lo largo del siglo XX: la de la Segunda Escuela Vienesa, el eje franco-ruso dominado por Stravinsky, el expresionismo alemán de Ferruccio Busoni y el joven Paul Hindemith, los modernismos nativos de Charles Ives, Bela Bartok, Karol Szymanowsky, Leoš Janaček, Bohuslav Martinů y Carlos Chávez, entre otros, y el experimentalismo, que llevo a la exploración de la microtonalidad como en el caso de Julián Carrillo, del sonido ambiental, de la máquina y a una fascinación por las músicas no-occidentales y la tecnología. Estas cinco tendencias continúan vigentes a lo largo del siglo XX (Petrozzi, 2009. p. 109). En complemento a la aproximación sobre la vanguardia peruana de Yazmín López, evidenciamos que la multiplicidad de propuestas, lenguajes y estilos como plataforma de experimentación para enriquecer y complejizar el lenguaje académico en la música peruana en un periodo en el cual el Perú empezaba a formar a las primeras promociones de músicos de formación profesional.

1.4. La dodecafonía en la Generación del 50 y aproximación a la pieza *Orden no.1*

Es pertinente definir de manera clara y específica el termino dodecafonismo en todas sus interpretaciones validas, por lo tanto, se debe mencionar que, en lo concerniente a esta investigación, es importante definir el termino dodecafonismo como el método propuesto por Schönberg, al cual podemos llamar específicamente “serialismo dodecafónico”, el cual contempla la utilización de una serie 12 sonidos sin repetir ninguna hasta que hayan sonado los otros 11 restantes. Por el contrario, el termino dodecafonismo para esta investigación no se contemplará como otras propuestas de utilización de doce sonidos como el caso del

compositor Lutoslawski, el cual emplea en alguna de sus obras acordes de 12 notas superponiéndose acordes de séptima disminuida o alguna variante.

El dodecafonismo en el Perú (al igual otras corrientes vanguardistas de la misma época) fue utilizado por algunos compositores de la generación del 50 o previos a esta en su búsqueda de un nuevo lenguaje compositivo. Al ser la escuela limeña la principal productora de obras dodecafónicas es necesario hacer un rastreo de los compositores que utilizaron del serialismo dodecafónico como lo fue Celso Garrido Lecca con la obra *Orden no.1* para piano (1953), Enrique Iturriaga con su obra *Vicencias* para orquesta sinfónica (1965), Rodolfo Holzmann con su obra *La Dodedicata* para orquesta sinfónica (1966) y Ernesto López Mindreau con su *Octeto dodecafónico* (sin registro oficial de composición).

Celso Garrido Lecca nació en Piura en 1926 y estudió en Lima con los maestros Andrés Sas y Rodolfo Holzmann. Ya formado como compositor, Garrido Lecca fue uno de los primeros exponentes peruanos de la dodecafonía: tenemos registro de su obra *Orden no.1* para piano compuesta en 1953. Continuó sus estudios musicales en Chile desde 1950 con el profesor y compositor holandés Fré Fock. En Chile afianzó su carrera como músico y compositor: tras incorporar a sus actividades la enseñanza y la labor docente, Garrido Lecca impulsó diversos proyectos como la producción de música para teatro. Lamentablemente sus iniciativas en Chile se interrumpen con el golpe de estado que el militar Augusto Pinochet diera en Santiago en 1973 para derrocar el gobierno del electo presidente de tendencia marxista Salvador Allende: obligado por las circunstancias, Garrido Lecca vuelve al Perú.

La pieza *Orden no.1* de Garrido Lecca le corresponde a su periodo de estudiante en Chile donde estudio la técnica dodecafónica con el compositor holandés Fré Focke quien fue alumno directo de Anton Webern, importante representante de la Segunda Escuela Vienesa. La pieza *Orden no.1* fue compuesta en 1953, la obra utiliza el método dodecafónico planteado por Schönberg también más específicamente llamado “serialismo dodecafónico”.

El acceso a la difusión de música de vanguardia es clave para que estos nuevos artistas musicales difundan su propuesta musical, si bien, esto es ya actualmente una realidad en el Perú, durante el 1950 y 1970 no lo eran aún. Por lo tanto, en la época en que estas primeras obras dodecafónicas son desarrolladas, acceder a poder grabar la obra era complicado, el mismo Garrido afirma la suerte y recursos musicales que pudo aprovechar en su periodo en Chile:

Yo he tenido la suerte, por estar fuera de Perú, de que toda mi obra esté grabada. Esto es un hecho paradójico. La difusión de las obras peruanas se hace cada vez más difícil por el deterioro de las instituciones musicales (Pinilla, 1988. p. 175)

El compositor Enrique Iturriaga nació en Lima en 1918 y estudio composición con Andre Sas y Rodolfo Holzmann, luego continuo sus estudios musicales en Paris becado por el gobierno en 1950. Posteriormente en 1965 compone la obra orquestal *Vivencias* y utiliza el serialismo dodecafónico. Clara Petrozzi (2009: 178) lo describe como es uno de los pocos ejemplos peruanos de dodecafonía clásica en el medio orquestal. La influencia de la Segunda Escuela Vienesa, sobre todo de Webern, se percibe en los gestos breves y la expresión concentrada, la orquestación translúcida, los grandes saltos en los intervalos, el ámbito extenso y en la variación minuciosa de dinámica y articulación.

Rodolfo Holzmann nacido en Breslau, Alemania en 1910, estudio con Vladimir Vogel. Con 28 años viaja a Lima en 1938 para escapar del caos político de Europa. Luego es contratado como violinista en la Orquesta Sinfónica Nacional y posteriormente como profesor de composición. Una vez establecido en Perú y en paralelo a una muy fructífera carrera como folklorista e investigador musical, Holzmann compone, en 1966, *La Dedicata*, obra para orquesta sinfónica, que es otro de los escasos ejemplos de dodecafonismo clásico (serialismo dodecafónico) en la música orquestal peruana.

Finalmente, el compositor Ernesto López Mindreau, nacido en Chiclayo en 1882, también se educó en Europa en la Hochschule für Musik de Berlín. Este compositor escribió su composición *Octeto*, estudio sinfónico en el que utiliza la técnica del serialismo dodecafónico. Dicha obra está registrada en distintos libros y estudios histórico-musicales como el de Clara Petrozzi, y a pesar de ello la fecha de composición no se especifica en ningún de estas investigaciones, muy probablemente a causa de algún mal manejo o pérdida del registro de dichas creaciones musicales. Puesto que el compositor vivió entre 1882 y 1972, hay cierta probabilidad de que el *Octeto* de técnica dodecafónica del compositor López Mindreau haya sido compuesta antes de 1953, año oficial de la creación de la pieza dodecafónica *Orden no.1* de Celso Garrido Lecca. No obstante, debido a la falta de información oficial sobre la obra *Octeto* estudio sinfónico dodecafónico y por lo tanto el desconocimiento de una fecha oficial de composición. En consecuencia, para esta investigación hemos tomado la obra de Garrido Lecca como una de las primeras obras dodecafónicas y muy probablemente la primera obra dodecafónica oficial por parte de un compositor peruano.

Además, al aproximarnos a la obra de Garrido *Orden no.1* (que será analizada musicalmente en los capítulos 2, 3 y 4) nos encontramos con sonoridades bastante consonantes, donde resulta pertinente definir el concepto de la calidad de acorde o armonía. La calidad de acorde se define como el resultado de la relación entre las 3 notas del acorde, de lo que resulta un acorde mayor, menor, aumentado y disminuido. El concepto de calidad de armonía o también llamado función armónica se define como la relación que tiene un acorde con otro y que genera 3 posibles funciones armónicas: tónica (estabilidad y reposo), subdominante (semi inestabilidad) y dominante (inestabilidad o tensión con deseo de volver a la tónica). Ya que nos aproximamos al estudio de una obra dodecafónica, describir los bloques de notas en vertical de esta obra en la terminología de función armónica no es

relevante o significativo ya que el dodecafonismo no contempla estas relaciones entre acordes como un material a ser desarrollado(ya que es la marca emblemática de la música del periodo pre-atonal); no obstante, al referirnos a términos como una séptima de dominante (séptima menor en acorde mayor) describimos la construcción matemática de esos intervalos sin contemplarlos como un material musical guiado por las funciones armónicas.

La partitura de *Orden no.1* de Celso Garrido Lecca es de acceso público en la biblioteca de la Universidad Nacional de Música (UNM, ex Conservatorio Nacional de Música). No obstante, las obras de los compositores peruanos se conservan y cuidan con especial proteccionismo, ya que exigen una justificación de preferencia académica musical para acceder a estas obras. Fue así como yo personalmente pude obtener, en el año 2018, la partitura de la obra *Orden no.1* de Garrido Lecca y también la partitura de la obra *Vivencias* del compositor Iturriaga, ambas piezas dodecafónicas peruanas según distintos trabajos de musicología peruana sobre la Generación del 50. Poco después tras un proceso de mudanza perdí la partitura de *Orden no.1* obtenida del conservatorio lo cual me llevo a intentar obtenerla en internet debido al cierre de la biblioteca de la UNM por la emergencia sanitaria. Fue así como encontré la partitura en venta en una página web llamada filarmonika.com cuya razón social es difundir y servir de portal de venta del trabajo de los compositores peruanos y latinoamericanos. Previo a la compra de la partitura se puede observar las primeras hojas como demostración del producto, del cual la última de estas es la hoja número 1 de la partitura de la obra *Orden no.1*, tras esto pude comprobar que la hoja puesta como referencia y página de demostración previo a la compra, es la misma que se puede obtener al solicitarla en el conservatorio nacional de música actual UNM. No obstante, tras la compra de este material musical, se me entregó por digital una reedición transcrita de la partitura original con todas sus indicaciones musicales.

Por otro lado, es absolutamente indispensable la utilización de un registro sonoro o grabación de la obra *Orden no.1* de Garrido Lecca para poder aproximarse al posterior análisis de manera eficiente y clara, no obstante, el acceso a interpretaciones de esta pieza es casi nula salvo por la grabación de la pianista Cecilia Ramírez publicado en el portal de YouTube por el canal Clasicosperuanos. Esta es la única interpretación profesional a la cual pude acceder para poder hacer esta investigación posible desde un análisis auditivo y no solamente teórico y visual de la obra.

A continuación, con estos 2 materiales (la partitura y la grabación) obtenidos se puede comenzar con el proceso de análisis de la obra *Orden no.1* de Celso Garrido Lecca. Para ello se utiliza 3 criterios específicos, a saber: a) el reconocimiento de todas las series y cómo son utilizadas, b) la delimitación de sus partes y la descripción de su forma musical y finalmente c) el reconocimiento del tratamiento sonoro vertical de la obra ya sea consonante o disonante. Estos 3 criterios de análisis serán empleados sobre la partitura de la obra *Orden no.1* y se desarrollarán en los 3 capítulos siguientes, en los que se expondrá el análisis musical de la pieza en 3 criterios de enfoque: 1) tratamiento serial, 2) desarrollo motivico y forma y 3) insinuaciones tonales y consonancias.

La pieza *Orden no.1* para piano compuesta en 1953 consta de 4 movimientos: “I. Vivo”, “II. Molto espressivo”, “III. Poco mosso” y “IV. Moderato”.

Tras una escucha general podemos percibir que la obra en su construcción sonora es bastante accesible a una escucha tonal a pesar de la capacidad de disonancia que el dodecafonismo permite. Aunque en un inicio las disonancias estilizadas de la obra son frecuentes, este material se complejiza progresivamente a medida los movimientos avanzan. Por lo tanto, podemos percibir que el primer movimiento y segundo movimiento ofrecen una apertura mucho más consonante. En claro contraste el tercer y cuarto movimiento de la obra, estos movimientos poseen un tratamiento y desarrollo mucho más disonante de la serie y sus

variantes, sobre la que se construye una propuesta disonante bastante más agresiva a la escucha tradicional previa al atonalismo: culmina en sobrecarga de material disonante en el último movimiento “IV. Moderato” con una sección final de acordes verticales bastante consonantes, tipo coral, con una textura muy parecida a la utilizada por el compositor Sergei Rachmaninoff en la introducción de su preludio *Op. 3 No. 2*.

Finalmente se expondrá el análisis musical de la obra de Garrido Lecca: será dividido en 3 capítulos donde se desarrollará los siguientes criterios de análisis: 1) tratamiento serial, 2) desarrollo motivico y forma y 3) insinuaciones tonales y consonancias. Cada capítulo desarrollará los 4 movimientos por separado y cronológicamente: cada movimiento se analiza en un subcapítulo con sus respectivos ejemplos extraídos de la partitura de la obra *Orden no.1* editada por www.filarmonika.com.



Capítulo 2. Análisis musical de *Orden no.1*: Tratamiento Serial

Al aproximarse al estudio de la partitura podemos recoger las siguientes series de los primeros compases de cada movimiento dándonos los siguientes resultados:



Figura 1. Primera serie utilizada en el primer movimiento “I. Vivo”



Figura 2. Primera serie utilizada en el segundo movimiento “II. Molto espressivo”



Figura 3. Primera serie utilizada en el tercer movimiento “III. Poco mosso”



Figura 4. Primera serie utilizada en el cuarto movimiento “IV. Moderato”

Podemos observar que los 2 primeros movimientos utilizan al comienzo la misma serie dodecafónica: además esta se reutiliza en el inicio del cuarto movimiento, por lo tanto, se puede sugerir que esta primera serie es la base de la obra ya que sabemos de antemano que esta pieza utiliza la técnica serialista dodecafónica. Por lo tanto, procedemos de encontrar la matriz de la serie sobre este material al cual llamaremos serie P0, del cual se desprenderá el resto de los materiales seriales sobre la Retrogradación (R0), la Inversión (I0) y la

Retrogradación invertida (Ri0) en cada una de las 12 transposiciones respectivas de los tonos de la escala temperada.



Figura 5. Serie Base P0



Figura 6. Serie Invertida I0



Figura 7. Serie Retrograda R0



Figura 8. Serie Invertida y Retrograda Ri0

A partir de estas 4 variantes de la serie seguiría transportar cada una a los 12 tonos de la escala temperada, y así obtener la matriz de la serie dodecafónica, sobre el cual podemos encontrar todos los posibles materiales utilizados en esta obra.

Por último se obtiene el cuadro de la matriz sobre la primera serie (P0), lo que genera el siguiente resultado:

posible propuesta compositiva dentro de las normas dodecafónicas de Schönberg, así como también posibles licencias del compositor sobre las normas del método dodecafónico.

2.1. Tratamiento serial del primer movimiento “I. Vivo”

Tras un análisis de la serie y sus variantes, en este primer movimiento se puede encontrar un patrón matemático de 4 entre cada variante de la serie (salvo en la última frase), lo que arroja la siguiente formula:

P0: compás 1-3, P8: compás 3-4, P4: compás 5-6, P0: compás 6-8, P8: compás 9-11, P4: compás 11-12, R0: compás 12-13, R8: compás 13-15, R4: compás 15-18, R0: compás 18-19, R8: compás 19-21, R4: compás 21-22, P0: compás 23-24, P8: compás 25-27, P2: compás 28-29

Se puede observar desde una mirada general que el primer movimiento de la pieza *Orden no.1* responde a una lógica matemática de 4 semitonos o 2 tonos de diferencia entre serie y serie, esto es representada en el sistema temperado como una relación interválica de tercera mayor descendente o sexta menor ascendente. Por lo tanto, la primera agrupación serial compuesto por las series P0, P8 y P4 parten de las notas si bemol, fa sostenido y re. Este material musical es utilizado en 2 ciclos pequeños del compás 1 hasta el compás 12. Después se expone otros 2 ciclos del material serial, pero ahora con las retrogradaciones de la misma fórmula serial: se utiliza las series R0, R8 y R4, cuyas notas de inicio son la, fa y do sostenido. Al finalizar, la obra utiliza un último ciclo del material serial de inicio de la obra (P0, P8 y P4).

En este primer movimiento podemos encontrar algunas pequeñas superposiciones de su material entre el final de una serie y el inicio de la siguiente como en los siguientes ejemplos:

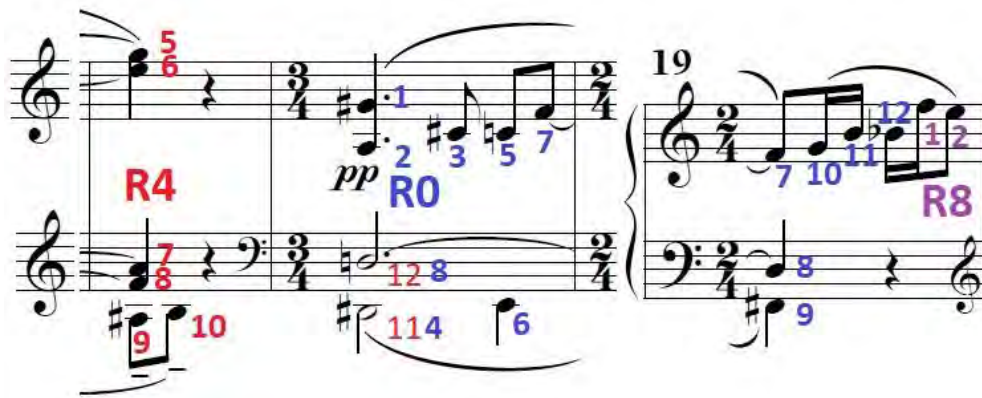


Figura 12. Compases 17, 18 y 19 notas en común entre las 2 series utilizadas R4 y R0

En la figura 12 podemos ver que las notas marcadas de rojo en el compás 18 son las dos últimas notas de la serie R4 utilizada en el compás 17 al mismo tiempo que también cumple su función como las notas número 4 y 8 de la serie R0 iniciado en el compás 18.

Esta superposición de series permite al compositor desarrollar nuevas sonoridades en forma de acordes verticales, como es el caso marcado en la figura 2: una de las sonoridades verticales más disonantes de este primer movimiento debido a su construcción de 2 segundas menores expandidas en una octava sobre las notas re sostenido – re – la – sol sostenido.

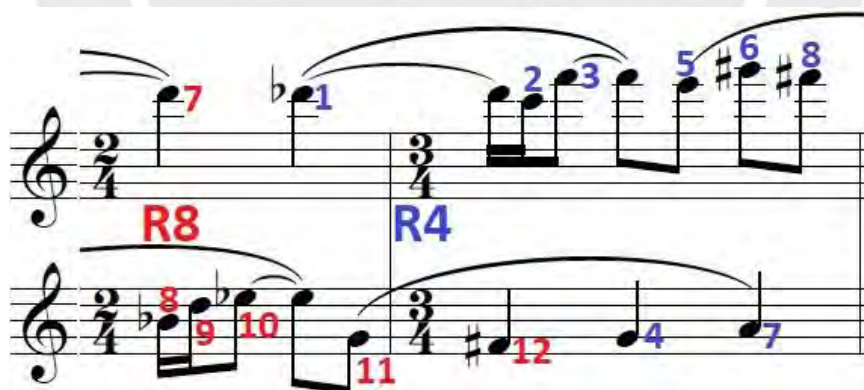


Figura 13. Compases 21 y 22, superposición entre las 2 series utilizadas R8 y R4

En la figura 13 tenemos marcado de rojo las últimas notas de la serie R8, y marcado de azul el inicio de la serie R4. Ambos materiales musicales están en clara superposiciones como una estrategia compositiva en búsqueda de cierta variedad sonora.

El resto de la obra posee un tratamiento de la serie bastante ordenado y puntual en sus inicios y finales de forma vertical, pero evita otras superposiciones de series como en los 2 ejemplos citados anteriormente.

Finalmente, en vista de los resultados arrojados al identificar todas las series de este primer movimiento podemos encontrar un orden bastante organizado con la utilización del serial en agrupaciones consecutivas de 3 series diferencias por 4 semitonos de transposición P0, P8 y P4 o R0, R8 y R4.

2.2. Tratamiento serial del segundo movimiento “II. Lento espressivo”

Tras un análisis de la serie y sus variantes, en este segundo movimiento podemos encontrar un patrón matemático de 0 y 7 entre cada variante de la serie, lo que arroja la siguiente formula:

P0: compás 1-2, P7: compás 3, P7: compás 4-5, P0: compás 5, P7: compás 5-6,
P0: compás 6-7, P0: compás 7, P7: compás 7-8, P0: compás 8, P0: compás 8-9,
P7: compás 9-10, P7: compás 11-12, P0: compás 13-14, P7: compás 14-15, P7:
compás 15-16, P0: compás 16-17, P0: compás 17-18.

Tras la identificación de la serie y sus variantes en este movimiento, encontramos la relación de 7 semitonos que responde a un intervalo de quinta justa. Estas únicas 2 series usadas en todo el segundo movimiento tienen un intervalo totalmente consonante (quinta justa): sugieren una estrategia compositiva por parte de Garrido Lecca para suavizar la densidad sonora del movimiento. Se puede apreciar en la figura 14 la serie base original (P0) como el material musical con el que abre el segundo movimiento “II. Lento espressivo”, lo que evoca una sonoridad de continuidad del primer movimiento “I. Vivo”, ya que ambos compases utilizan exactamente las mismas 3 primeras notas de manera rítmica y verticalmente semejantes, donde la primera nota de la serie original (si bemol) suena sola continuada por el intervalo vertical de las 2 notas siguiente de la serie (sol y si).

Figura 14. Compases 1 y 2 del primer y segundo movimientos marcan sus 3 primeras notas

A continuación, se expondrá una serie de ejemplos donde alguna nota rompe la regla dedocafónica, por medio de la utilización de alguna alteración para evitar cumplir la serie completa de los 12 sonidos. Schönberg se toma esta misma licencia en su segundo movimiento de su *Suite* para piano op.25 (*Gavotte*) en 1924 bajo la estrategia de colocar una alteración accidental, lo que aparenta una falta a la regla dodecafónica.

Este fragmento de la figura 15 del segundo movimiento de la suite op25 de Schönberg, se utiliza la serie al tritono P6 y resultan las siguientes notas:

sib – si – reb – sol – do – la – re – lab – fa – fa# - mib – mi

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12

En la figura 15 marcada de azul podemos identificar como Schönberg utiliza de manera bastante flexible las 3 primeras notas de la serie P6 (si bemol – si – re bemol) como voz superior de las 3 estructuras verticales u acordes de 3 notas, luego se posterga la utilización de la nota sol, utiliza las notas 5, 6 y 7 (do – la – re) como voz inferior en los bloques de acordes de tres notas y finalmente utiliza las notas 9, 10 y 11 (fa – fa sostenido – mi bemol) como voz intermedia. Finalmente utiliza el resto de material que le quedó pendiente usar; las notas son: la bemol – sol y mi. Marcado de rojo en la partitura de la obra de Schönberg, se muestra un sol bemol y no un sol becuadro (natural), nota que rompe con la regla dodecafónica, licencia utilizada con fines sonoros y compositivos.

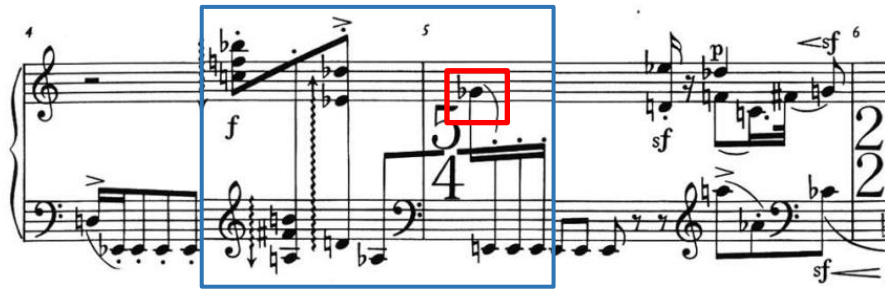


Figura 15. Compases 4 y 5 del *Gavotte* op.25 de Arnold Schönberg, con marca en la nota alterada de la serie.

Esta misma licencia es utilizada por Garrido Lecca en los compases 2 y 3 mencionados y resaltados en los siguientes fragmentos de la partitura de la obra de Garrido en las figuras 16 y 17.

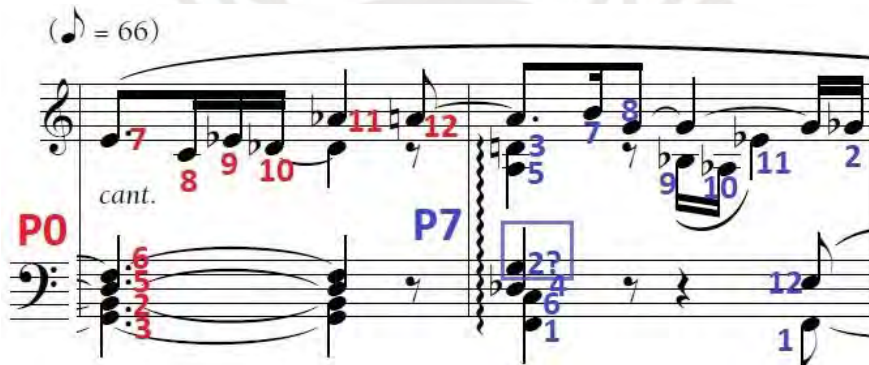


Figura 16. Compases 2 y 3 del segundo movimiento de *Orden no.1*, con marca en la nota alterada de la serie

El compás 3 en la figura 16 se emplea la serie P7 del cual las primeras 6 notas (fa – sol bemol – re – do sostenido – la – do) son utilizadas de forma horizontal como un acorde. No obstante, la nota marcada de rojo corresponde dentro de la serie P7 como un sol bemol y no sol natural como nos muestra el ejemplo de la figura 16. Esta nota es una excepción justificada a la estricta norma dodecafonico con fines de discurso musical, se sustenta en el mismo tratamiento utilizado por Schönberg en algunas de sus obras como el ejemplo anteriormente citado de su *Gavotte* del Op.25 en la figura 15.

Figura 17. Compases 5 y 6: se marca primero la nota natural de la serie y luego la nota alterada de la serie

2.3. Tratamiento serial del tercer movimiento “III. Poco mosso”

Tras la identificación de todas las series utilizadas en este movimiento, se puede encontrar de nuevo un patrón matemático bastante organizado de 0, 3 y 7, pero esta vez sobre la serie invertida; se obtiene el siguiente resultado:

I0: compás 1-2, I3: compás 3-5, I7: compás 5-6, I3: compás 7, I7: compás 7-9, I7: compás 10-12, I3: compás 13-15, I0: compás 15-16, I0: compás 16-17, I3: compás 18-19, I7: compás 19-21, I3: compás 22-23, I7: compás 23-24, I7: compás 24-25, I7: compás 25-26, I0: compás 26-28, I0: compás 28-31, I0: compás 31-33, I3: compás 33-36.

Al igual que en los 2 movimientos anteriores la utilización de la serie evidencia una organización matemática de los materiales seriales en este movimiento. La novedad del tercer movimiento es la utilización de la serie invertida (I0, I3 y I7)

En este movimiento no se evidencia la utilización de cruce de series de manera sustancial en el mismo compás como si se hace evidente en partes del movimiento 1 y 2 (Vivo y Lento Expresivo). No obstante, aparece un caso sin precedentes de omisión de una nota de la serie entre el compás 10 y 12, resultado en una aparente ruptura de la norma dodecafónica.

En el siguiente fragmento de la figura 18 se encuentra marcado los compases 10, 11 y 12 donde se desarrolla la serie I7 que esta compuestas por las siguientes notas:

fa – mi – sol#/lab – la – do#/reb – la#/sib – si – re#/mib – do – re – sol – fa#/solb

Figura 18. Compases 10, 11 y 12 (véase la serie I7)

En el cuadro marcado de rojo de la figura 18 se desarrolla la serie I7 con la que la nota sol debería estar en el compás 12 entre el re y el fa sostenido o justificarse con la aparición de dicha nota en algún otro momento de la región donde esta serie se desarrolla, pero esto no sucede, la nota sol simplemente no aparece. A diferencia de los ejemplos anteriores, donde dicha nota faltante aparecía, pero con una alteración accidental (u omisión de esta) que altera la sonoridad perfectamente serialista dodecafónica, en este ejemplo de la figura 19 se puede confirmar que la nota sol en la serie simplemente no está, es decir fue omitida.

Este ejemplo omisión a una nota de la serie, sin justificarla ni compensarla es el primer y único en estos 3 primeros movimientos y por lo tanto resulta interesante sugerir la posibilidad que en el proceso creativo de la pieza, Garrido Lecca dejara pasar por alto esta nota inconcientemente lo cual podría ser interpretado como un error dentro de las reglas serialistas dodecafónicas de Schönberg.

2.4. Tratamiento serial del tercer movimiento *IV. Moderato*

Tras la identificación de todas las series utilizadas en este movimiento, se logra reconocer una muy rica diversidad de variantes utilizadas de la serie; convierten a la pieza en una suerte de libre fantasía creativa sobre la serie y sus variantes desde todos los parámetros de variación dodecafónica serial (inversión, retrogradaciones e inversiones retrogradadas).

Ri11: compás 1-2, Ri11: compás 2-4, P1: compás 4-5, I3: compás 5-7, R3: compás 7-8, R9: compás 8-9, R2: compás 9-10, Ri7: compás 10-11, P12: compás 11, I12: compás 11-12, R4: compás 12-15, Ri1: compás 16-18, P6: compás 18-20, R4: compás 20-22, Ri11: compás 23-25, P0: compás 25-26, R3: compás 27-28, P9: compás 28-30, Ri10: compás 30-31, P1: compás 31-33, I3: compás 33-35, R3: compás 35-36, R9: compás 36-37, R2: compás 37-38, Ri7: compás 38-39, P0: compás 39, I0: compás 39-40, R4: compás 40-41 y “Epílogo”:P2: compás 42-49

Este último movimiento desarrolla mucha más variedad serial que los anteriores ya que encontramos poco más de 12 variaciones de la serie dodecafónica, lo cual representa al menos la cuarta parte de todas las posibilidades planteadas por la matriz de las series expuesta anteriormente en la figura 9. Por lo tanto esta variedad en la utilización de las series genera una propuesta bastante más sobrecargada en su contenido compositivo.

Por otro lado, la utilización de notas repetidas como eco para justificar la repetición de una o más notas de la serie, resulta ser uno de los recursos utilizados por el compositor Garrido Lecca en este último movimiento, ya que podemos encontrar repetición de frases musicales como eco sobre acordes de 3 notas.

Por último en la sección final donde cambia de tempo *Largo* corchea igual a 63 llamada “Epílogo” hay una textura musical en la disposición de las voces del piano muy parecida a la utilizada por el compositor Rachmaninoff en su *Preludio Op 3 no.2*. Además, en

esta sección final de la obra rompe de manera parcial las reglas dodecafónicas al utilizar notas sin un ordenamiento serial dodecafónico estricto con acordes bastante consonantes a 6 voces, lo que logra hacer sonar los 12 sonidos por momentos. La principal justificación para esta parcial ruptura del sistema estricto serial dodecafónico durante estos últimos 8 compases es la utilización de la serie P2 de manera totalmente lineal en el bajo: hacen melodías de respuesta contra los acordes de 6 voces superiores.

A continuación, veremos ejemplos donde la utilización de la serie tiene algún recurso para omitir la estricta serie según dicta el método serialista dodecafónico de Schönberg.

Moderato (♩ = 72)
Ri11
f marc.
 4 5 6? 7 8 11
 1 2 3 9 10
 6

Figura 19. Compases 1 y 2: se destaca la nota alterada de la serie

Podemos observar en la figura 19 que la nota marcada de rojo debería ser un mi bemol ya que corresponde a la sexta nota de la serie Ri11. No obstante, aparece un mi natural que evidencia la utilización del recurso de alterar una nota de la serie como ya se ha ejemplificado varias veces más arriba en la exposición de otros movimientos. Inmediatamente después de finalizar esta serie se abre otra sección construida sobre la misma serie Ri11, pero con una utilización totalmente estricta, sin alterar la sexta nota de la serie asignada, es decir con el mi bemol marcado de azul en el ejemplo de la figura 19.

The image shows a musical score for measures 16, 17, 18, and 19. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The treble clef staff contains a melodic line with various intervals and a blue box highlighting notes in measure 17. The bass clef staff contains a bass line with notes numbered 1 through 12. Labels 'Ri11' and 'P6' are placed below the bass line. Dynamics include 'ff' and '(secco)'. A watermark 'LUX IN TENEBRIS' is visible in the background.

Figura 20. Compases 16, 17, 18 y 19: se destaca (con color rojo) las notas que cumplen para ambas regiones de las series usadas

En el fragmento de la figura 20 se puede ver que las notas marcadas de rojo en el compás 17 son las notas número 8, 9 y 10 de la serie Ri11 utilizada en el compás 17 al mismo tiempo que también cumple su función como las notas número 2, 3 y 4 de la serie P6 iniciado en el compás 17 hasta el compás 19 marcado por el cuadro de color azul.

Lo particular de este ejemplo es que el compositor utiliza las notas en común de 2 regionales seriales adyacentes como un enlace entre las series P6 y Ri11 por medio de las notas mantenidas. Por lo tanto, la nota mi que aparece en el cuadro azul es la nota número 1 de la serie P6 y al sumársele las notas 2, 3 y 4 correspondientes a re bemol, fa y fo cuyo ataque viene del desarrollo de la serie Ri11.

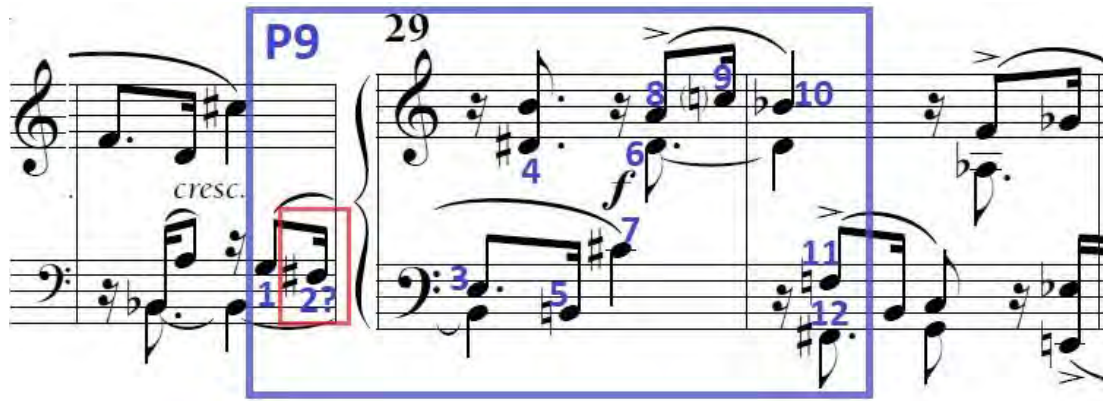


Figura 21. Compases 28, 29 y 30: se destaca (con color azul) la región de la serie P9 y (con color rojo) la nota alterada de dicha serie

En el siguiente ejemplo de la figura 21 se desarrolla la serie P9 en toda la sección marcada de azul. La nota marcada de rojo es un fa sostenido donde debería estar la segunda nota de la serie P9 es decir la bemol o sol sostenido hecho que a primera vista no tiene sentido teórico dodecafónico y podría entenderse como una licencia o omisión a la regla dodecafónica. No obstante podemos interpretar este fa sostenido como un sol bemol, por lo tanto esto se justificaría al igual que los ejemplos anteriores como una simple alteración de una nota de la serie. La segunda nota de la serie P9, sol sostenido o la bemol, aparece reducida un tono y pasa, de ser sol sostenido, a ser sol bemol.

A continuación se encuentra un caso más de alteración de la serie con fines compositivos. No obstante, en este ejemplo se cita 2 fragmentos de la obra en las figuras 22 y 23: se interpreta la figura 23 como una repetición literal de la frase musical expuesta en la inicio de la obra en la figura 22, que funciona como una reexposición del tema musical de la primera sección del movimiento.

El ejemplo de la figura 23 desarrolla la serie R2 en los compases 37 y 38, que es una repetición literal de los compases 9 y 10 en la figura 22, pero hace uso de la estrategia de nota alterada de la serie con fines compositivos. Podemos observar que la nota marcada de rojo entre (en los compases 37 y 38) es fa natural cuando debería ser fa sostenido ya que esta nota

representa la sexta nota de la serie R2. Esta misma frase es expuesta entre los compases 9 y 10 y cumple la norma dodecafónica totalmente estricta sin ninguna alteración de las notas de la serie utilizada, como podemos apreciar en la nota marcada de azul en el ejemplo citado a continuación en la figura 22.

Figura 22. Compases 9 y 10: se marca (con color azul) la sexta de la serie R2

Figura 23. Compases 9 y 10: se marca (con color rojo) la sexta alterada de la serie R2

Finalmente, llegamos a la parte final de la obra, donde el compositor Celso expone una sección final separada con el título de “Epílogo” en el compás 42 en la figura 24. En esta

sección final el compositor utiliza la serie P2 y dibuja el bajo que se desarrolla en toda la sección desde el compás 42 hasta el final de la obra en el compás 49, donde cierra la obra con la primera nota de la serie P2. Mientras la serie se desarrolla en el bajo durante todos estos compases finales, las voces superiores ejecutadas por ambas manos dibujan una serie de acordes de 6 notas en bloques que utilizan todos los sonidos de la escala temperada de 12 tonos como una libre fantasía sonora dodecafónica no serialista que cubre todos los sonidos, pues utiliza una textura similar al preludio *Op.3No.2.* de Rachmaninoff. El proceso de la serie en la sección de las voces superiores tocada por ambas manos mano derecha resulta imposible de analizar bajo las estrictas normas dodecafónicas schönbergianas ya que estos acordes utilizados no siguen una serie específica, pero sí siguen una intención musical de evitar repetir sonidos y forman una sensación dodecafónica libre, mientras que el bajo de la mano izquierda justifica esta libertad compositiva al respetar de manera estricta y lineal la serie P2.

EPÍLOGO
Largo (♩ = 63)

p molto espr.

P2

pp

44

6 7 8 9

(8^{va})

2. Ed. al fin

Figura 24. Compases 42 a 45 primer fragmento del “Epílogo”

Figura 25. Compases 46 a 49 segundo fragmento del “Epílogo”

Podemos concluir que el cuarto movimiento de la pieza *Orden no.1* utiliza una riqueza serial muy variado y elaborado, distribuido en toda la obra, ya que se encuentran mucho más de 12 series en este último movimiento. La aparente ruptura de la norma serialista dodecafónica en el “Epílogo” de la obra está muy bien justificada con el bajo, que dibuja estrictamente la serie final R2 y equilibra el final de la pieza: entre libertad, con las voces superiores, y norma, con el bajo que dibuja la serie de manera estricta y lineal.

Tras el análisis del uso serial de cada movimiento podemos recoger los siguientes resultados.

La obra *Orden no.1* para piano de Celso Garrido Lecca tiene una muy estricta y refinada utilización del serialismo dodecafónico, a pesar de que esta pieza fue compuesta en 1953: para este momento el serialismo dodecafónico de Schönberg era objeto de alteraciones y experimentaciones en el ambiente académico musical que dan pie al nacimiento de los serialismos no-dodecafónicos.

Los 3 primeros movimientos poseen un orden muy bien definido utilizado las series en patrones matemáticos que expresan una relación de intervalos consonantes entre terceras y/o quintas.

El último movimiento de la obra puede ser interpretada como una libre fantasía sobre los materiales compositivos que utilizan la mayor variedad de series posibles. Además, utiliza de manera mucho más pronunciada que en otros movimientos, el recurso de la utilización de notas como eco o repeticiones. Sabemos esto por el hecho que, al momento de analizar las series de la obra, es necesario interpretar algunas notas o acordes como un eco exacto, porque si no la obra no encajaría por momentos con la técnica serialista dodecafónica estricta.

Solo podemos encontrar un solo ejemplo de una aparente falta a la norma serialista dodecafónica ubicada entre los compases 10, 11 y 12 del tercer movimiento “III. Poco mosso”. En este ejemplo particular la serie I7 se desarrolla de manera incompleta, faltándole su penúltima nota (sol). Este caso particular aparenta ser un error a la norma serialista dodecafónica de Schönberg ya que no solo omitió una nota de la serie, sino que también es un caso aislado y único que no se vuelve a repetir en toda la obra, no obstante, también puede interpretarse como una libertad que se toma el compositor. Esta última interpretación es bastante abierta al análisis musicológico y está abierto a debate futuro.

Capítulo 3. Análisis musical de *Orden no.1*: desarrollo motivico y forma

En este capítulo se analizarán las frases melódicas que desarrollen una reexposición o desarrollo motivico con el objetivo de generar evidencia de las intenciones musicales respecto al desarrollo del material compositivo y delimitar las secciones dentro de cada movimiento.

Al aproximarse al análisis estructural de la obra *Orden no.1* nos encontramos que es una pieza que evita la repetición de sus materiales musicales con el objetivo de no desligarse de la norma dodecafónica serialista de Arnold Schönberg. Esto logra generar al oído de la escucha (además del tratamiento serial que evita la repetición de las notas hasta que los 12 sonidos hayan sido ejecutados) la ruptura de un centro de gravedad con el objetivo de desarrollar el concepto schönbergiano del abandono de la tonalidad como forma de organización musical imperante. Por tanto, este capítulo del análisis musical de la pieza se centrará en resaltar y mencionar cada caso de reexposición de algún motivo o frase musical. Todo esto bajo la premisa de que la repetición de un pasaje musical tiene por efecto generar un protagonismo y énfasis sobre una idea musical: la idea es que el recurso genera una suerte de sonido de anclaje (como si se tratase de una sonoridad que quiere tomar un papel protagónico y de relevancia equivalente a un centro de gravedad).

3.1. Desarrollo motivico y forma del primer movimiento “I. Vivo”

En este primer movimiento encontramos una constante en el uso de la nota repetida de la voz superior de la estructura vertical que se forma al terminar siempre en un compás de $\frac{3}{4}$ con las figuras musicales de corchea ligada a la corchea del siguiente compás (como una anticipación) seguido de una negra con puntillo y una negra, todo en un *decrescendo* y en un alargamiento.

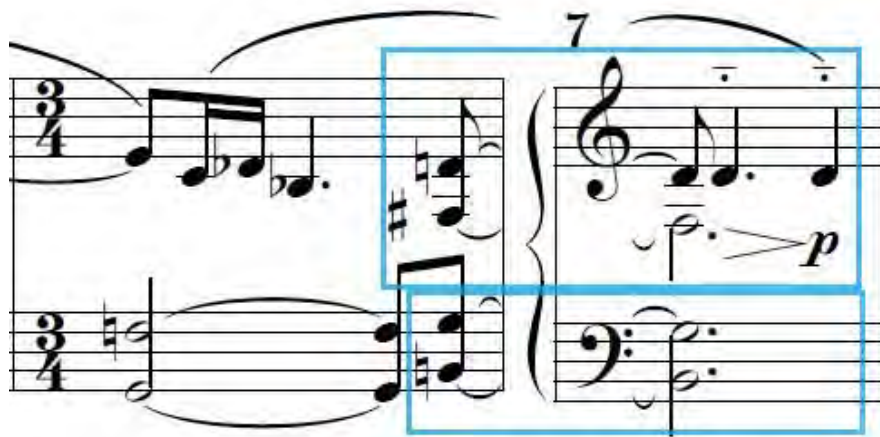


Figura 26. Compases 6 y 7 donde el eco aparece en la voz superior del compás 7



Figura 27. Compases 13 y 14 donde el eco aparece en la voz superior del compás 14



Figura 28. Compases 24 y 25 donde el eco aparece en la voz superior del compás 25

Esta frase rítmica de la voz superior mostrado en la figura 26, 27 y 28 sirven como un motivo resolutivo a una sección musical con una intención bastante cromática y rítmica. Por lo tanto, podemos interpretar tanto por la audición de la obra como también por la propia lectura de la partitura musical, que esta pieza posee 3 secciones musicales con su respectivo motivo resolutivo entre los compases 6 a 7 en la figura 26, compases 13 a 14 en la figura 27 y compases 25 a 26 en la figura 28.

Por otro lado encontramos en este movimiento una sección de acordes en bloque tipo coral cuya intención musical es de un intermedio o resolución final del material musical. Estas 2 secciones están marcadas por la indicación de “Meno mosso” en los compases 15 y 16 en la figura 29, y por la indicación Poco Pesante en los compases 25 y 26 en la figura 30.

Meno mosso

p sub. (dolce)

Figura 29. Compases 15, 16 y 17 con una textura tipo coral



Figura 30. Compases 25 y 26 con una textura tipo coral

Finalmente, con estos datos recopilados en este movimiento podemos evidenciar claramente que la intención musical del compositor es generar una forma de exposición motívica a la que llamaremos A y sus variantes a las que llamaremos A' o A'', mientras que por otro lado tendremos una sección resolutive en el intermedio y el final de la obra con un desarrollo rítmico mucho más cuadrado en forma de acordes tipo verticales tipo coral al cual podremos llamar B y B'. Por lo tanto, concluyo que el compositor en este primer movimiento tiene una clara intención de desarrollo motívico en una forma tipo A – A' – B – A'' – B'

3.2. Desarrollo motívico y forma del segundo movimiento “II. Lento espressivo”

En este movimiento nos encontramos con algunas secciones difícilmente catalogables en un esquema binario o ternario (entre otros esquemas estrictamente ordenado con partes delimitadas claramente), ya que este movimiento posee una construcción musical más cercana a una especie de libre fantasía sonora sobre las únicas 2 series utilizadas en este movimiento (P0 y P7).

El movimiento comienza con una introducción de 4 compases cuyos motivos y frases son materiales musicales únicos en el movimiento, ya que no se desarrollan o reexponen nunca en el resto de la obra. No obstante, hay una clara relación de semejanza entre la utilización del primer motivo del primer compás de este movimiento “II. Lento espressivo” con el primer motivo del primer compás del primer movimiento “I. Vivo”. El ejemplo de la

figura 31 es el exactamente el mismo que el de la figura 14 expuesta en el capítulo 2. Este caso del segundo movimiento es reanalizado porque funciona como un motivo de continuidad reexpuesto: movimiento, por lo tanto, que se puede apreciar en la serie base original (P0) como el material musical con el que abre el movimiento: evoca continuidad con el primer movimiento “I. Vivo” de la pieza y utiliza exactamente las mismas 3 primeras notas de manera rítmica y verticalmente semejantes.

A continuación, en la figura 31 podemos apreciar la semejanza de las primeras notas de cada movimiento donde la primera nota de la serie original (si bemol) suena sola continuada por el intervalo vertical de las 2 notas siguiente de la serie (sol y si bemol).

Figura 31. Compases 1 y 2 del primer y segundo movimientos: usan el mismo motivo¹

En el fragmento de la figura 32 aparece un claro motivo en forma de arpeggio ascendente de quintillo de fusa con las 2 primeras notas mantenidas en el bajo seguido de 2 a de corchea con las notas re y fa becuadro.

Este motivo musical se reexpone casi completamente igual en el fragmento de la figura 32 donde el segundo pulso de negra con punto en el compás 6 genera un anclaje melódico en forma de arpeggio.

¹ Esta figura también está expuesta en el capítulo 2 como figura 14.



Figura 32. Compases 5 y 6 del segundo movimiento: reexponen el mismo motivo marcado de rojo

El segundo particular ejemplo de uso de motivos repetidos sin variación sucede entre los compases 15 y 16 de la figura 33, donde la melodía abre con un eco de la nota la continuado en la mano izquierda por una segunda menor duplicada a la octava seguido por un arpeggio ascendente en la mano derecha de sol, si bemol y mi bemol.

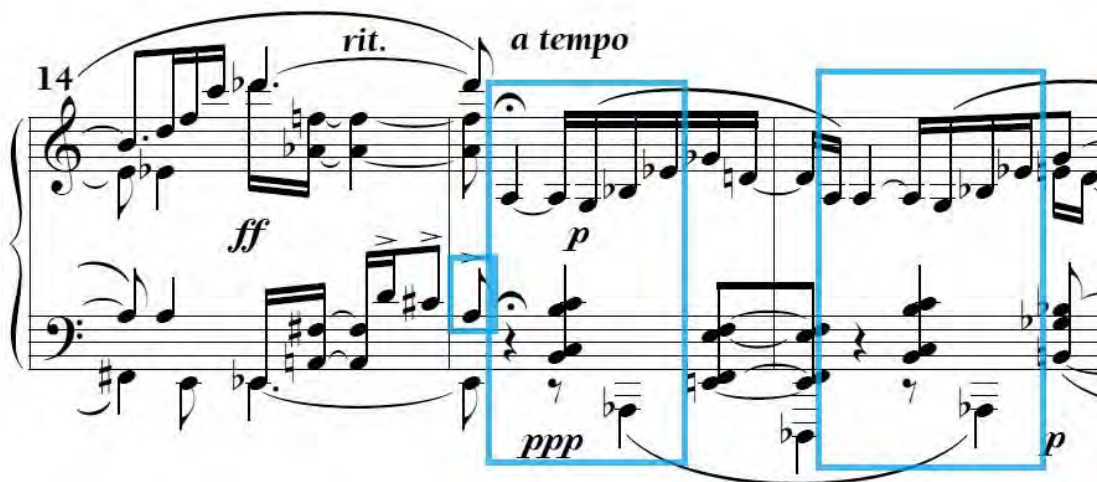


Figura 33. Compases 15 y 16 del segundo movimiento: reexponen el mismo motivo marcado de rojo

En lo respecto al resto de la obra, no se puede encontrar evidencia una clara intención de reexponer o desarrollar algún motivo o frase musical. Esto responde a una suerte de libre desarrollo musical sobre las únicas 2 series utilizadas en la obra (P0 y P7): imita una suerte de paralelismo a la corriente expresionista tanto musical como pictórico. Por tanto, podemos concluir que este segundo movimiento de la pieza *Orden no.1* para piano utiliza un desarrollo

de las ideas y motivos musicales de este segundo movimiento de manera bastante libre, de modo que sirven como una suerte de contraste a la muy clara y delimitada forma musical del primer movimiento.

3.3. Desarrollo motivico y forma del tercer movimiento “III. Poco mosso”

Este movimiento al igual que el segundo presenta en su gran mayoría un desarrollo motivico polifónico contrapuntístico sobre toda la obra. También se puede encontrar partes de este movimiento donde el desarrollo de la serie y de los motivos musicales son bastante abstractos y carentes de un motivo generador en común (del mismo modo que en el segundo movimiento).

No obstante, a continuación, se expondrá el único caso de este movimiento con una intención clara de un desarrollo y reexposición motivica en 3 puntos clave del movimiento: el inicio, el intermedio y el final. Esto tiene una aparente intención por parte del compositor de permitir a la estructura musical del movimiento sugerir una forma cuyo inicio, intermedio y cierre desarrollen materiales musicales en común, lo que sirve a una suerte de estribillo en el discurso de la obra musical.

A continuación, se desarrollarán 3 ejemplos que comparten la misma exposición motivica compuesta por donde se utiliza en la mano derecha 2 semicorcheas como anacrusa seguida en el primer compás de una figura de negra y una corchea mientras que en la otra mano ejecuta una semicorchea seguido de un silencio de semicorchea y 2 semicorcheas. Una característica rápida para resaltar es la utilización de la repetición de notas de la serie a manera de eco entre las 2 semicorcheas separadas por un silencio de semicorchea marcado de color azul en los fragmentos las figuras 34, 35 y 36.

Poco mosso (♩. = 50-54)
sempre una corda

p (*molto flessibile*)

pp

Figura 34. Compases 1, 2 y 3: exponen un motivo marcado de rojo que será reiterado

En el motivo musical señalado en la figura 34 iniciado por una anacrusa de 2 semicorchea se puede encontrar reexpuesto más adelante en el intermedio y el final de la pieza.

p

pp

Figura 35. Compases 19 a 22 marcado de rojo el motivo reexpuesto de la figura anterior

En este ejemplo de la figura 35 se puede observar el mismo motivo musical que en el ejemplo anterior, pero transportado una quinta ascendente.

ppp

pp

p

Figura 36. Compases 31 a 36 marcado de rojo el motivo reexpuesto de manera parcial

En este ejemplo de la figura 36 perteneciente a los últimos compases, se reutiliza el motivo musical sin transposición en su tono original como en el inicio de este movimiento expuesto en el ejemplo anterior con la figura 34, no obstante, no es una repetición exacta, sino una suerte de reexposición del motivo a manera de frase conclusiva para cerrar la pieza en los últimos compases de la obra.

Este motivo protagonista sugiere una intención musical por parte del compositor de lograr una forma binaria donde el ejemplo de figura 34 inicia la parte A con un tema musical, el ejemplo de la figura 35 inicia la parte B con este mismo tema musical transportado a su quinta y el ejemplo de la figura 36 finaliza la obra con una pequeña reafirmación del tema musical de la parte A, que funciona como de frase resolutive.

Al aproximarse al análisis de este movimiento, se puede encontrar durante 2 compases seguidos, una repetición literal del material musical entre los compases 25 y 26 en la figura 37. Este ejemplo es importante mencionar en este análisis porque es un caso interesante de una repetición exacta de un material musical expuesto, ya que según la norma dodecafónica es permitido la repetición de notas a manera de eco u *ostinato*. No obstante, este ejemplo sin necesidad de verlo como un *ostinato* o nota eco de las series, cumple con la norma serial dodecafónica estricta, es decir cumple con la utilización de todas las notas de la serie.

The image shows a musical score for two measures, 25 and 26. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/8. A blue box highlights the melodic line in the treble clef for both measures. The word 'tornando' is written above measure 25 and 'al' above measure 26. The bass clef line shows a long note in measure 25 and a shorter note in measure 26.

Figura 37. Compases 25 y 26 marcado de rojo el material reexpuesto

En conclusión, el tercer movimiento “III. Poco mosso” de la obra *Orden no.1* posee una intención de forma binaria basada en el hallazgo específico de una reexposición motivica transpuesta una quinta ascendente o 3 tonos y medio con desarrollo variado en la zona intermedia y el final con una reexposición del tema original en forma de frase resolutive.

3.4. Desarrollo motivico y forma del primer movimiento “IV. Moderato”

Al analizar el cuarto y último movimiento de esta obra dodecafónica *Orden no.1* encontramos secciones claramente delimitadas por una reexposición motivica con evidentes intenciones por parte del compositor de anclar una sonoridad como motivo principal con el objetivo de crear una suerte de centro de gravedad en la obra. La obra desarrolla 2 repeticiones de material motivico que sugieren una forma bien delimitada.

Este movimiento desarrolla al final de la obra una sección llamada “Epílogo” que puede ser interpretada de como una coda o frase final resolutive. Anteriormente se expuso en las figuras 24 y 25 el desarrollo serial de este “Epílogo” de la obra: se puso en evidencia que, a lo largo de toda esta sección final de los últimos 8 compases, el compositor utiliza una sola serie (P2) en la mano izquierda. Por lo tanto, en esta sección del análisis le daremos énfasis a la mano izquierda que utiliza un motivo sencillo de silencio de negra y negras ligadas hasta finalizar la obra.

Otro punto pertinente para resaltar es la utilización constante de pares de acordes de 3 notas: se usa el recurso de la norma dodecafónica de la repetición de notas por eco u *ostinato*. Este recurso usado en el intermedio del movimiento genera constantes repeticiones de acordes, lo que crea una sonoridad bastante estable y predecible verticalmente, a pesar de esto cumple con todas las normas del serialismo dodecafónico de Schönberg.

En los siguientes ejemplos se expondrán 2 pares frases musicales que tienen una repetición exacta en la obra a manera de reexposición de un material musical con fines de

delimitar una sección musical y así poder dibujar una forma musical clara y ordenada que responde a la tradición de preservar las formas clásicas por parte de Schönberg.

En la figura 38 y 39 aparece la sección A, cuyo material musical comprende entre los compases 5 y 12. Este mismo material musical se reexpone casi completamente igual en las figuras 40 y 41 entre los compases 33 y 40. La excepción en la repetición de este material musical A ya fue expuesta anteriormente al analizar el desarrollo serial del cuarto movimiento, donde concluimos que la nota fa sostenido del compás 9 es alterado en su repetición en el compás 37. A pesar de esta nota alterada como intención obvia del compositor de generar variedad, se puede reconocer el tema A en las figuras 38 y 39, además también se encuentra la reexposición de A en las figuras 40 y 41.



Figura 38. Compases 5 a 8 marcado de rojo parte de la sección A



Figura 39. Compases 9 a 13 marcado de rojo parte de la sección A

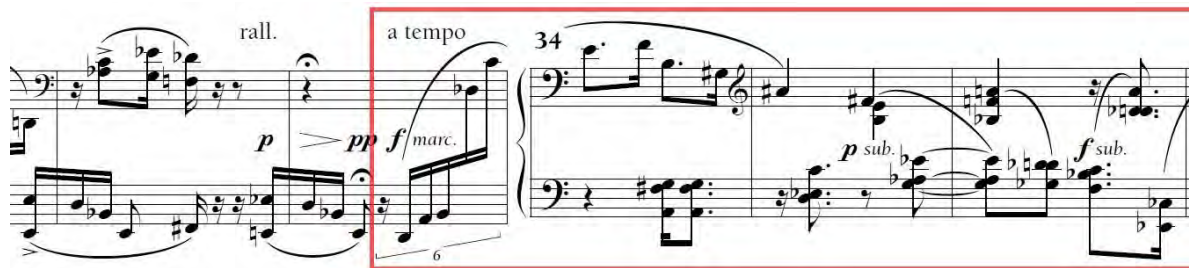


Figura 40. Compases 32 a 36 marcados de rojo, parte de la reexposición sección A



Figura 41. Compases 37 a 41 marcado de rojo parte de la reexposición sección A

El segundo grupo temático bien delimitado de la obra el cual se entenderá como parte B sucede entre los compases 13 y 17 en la figura 42 con su respectiva reexposición entre los compases 20 y 24 en la figura 43. La composición sonora es prácticamente la misma en ambas secciones (la exposición y la reexposición de B), no obstante, la reexposición del grupo motivico B desarrolla una redistribución de las notas que debe tocar cada mano. Por lo tanto, se observa que en el primer ejemplo de B en la figura 42, la melodía es ejecutada por la mano derecha mientras la mano izquierda toca grupos de 2 bloques de acordes con 3 notas: se usa el recurso de la norma dodecafónica de la repetición de notas por eco u *ostinato*. Además, la reexposición de B en la figura 43 muestra esta distribución de melodía en mano derecha y acordes en mano izquierda, resultado del intercambio de materiales musicales utilizadas en cada mano trasladándose a la otra mano. Este recurso pianístico es una fórmula de composición académica cuyo objetivo es evidenciar la destreza del pianista como también

permitir la disposición de las manos para desarrollar otros registros o melodías de forma cómoda.

Figure 42 shows a musical score for measures 12 to 18. The score is in 3/4 time and features a piano (pp) and piano espr. (p espr.) section. A blue box highlights measures 12-18. A forte (ff) section with an 8vb-1 marking is shown below the main score.

Figura 42. Compases 12 a 18 marcado de azul parte de la sección B

Figure 43 shows a musical score for measures 20 to 25. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and piano espr. (p espr.) section. A blue box highlights measures 20-25. A piano (pp) section is shown below the main score.

Figura 43. Compases 20 a 25 marcado de azul parte de la reexposición sección B

Un ejemplo pertinente de utilización de repetición de notas a manera de eco u *ostinato* aparece entre los compases 30 y 33 en la figura 44, donde se dibuja 4 repeticiones seguidas del arpeggio de octava de mi y mib en vertical, re y si bemol.

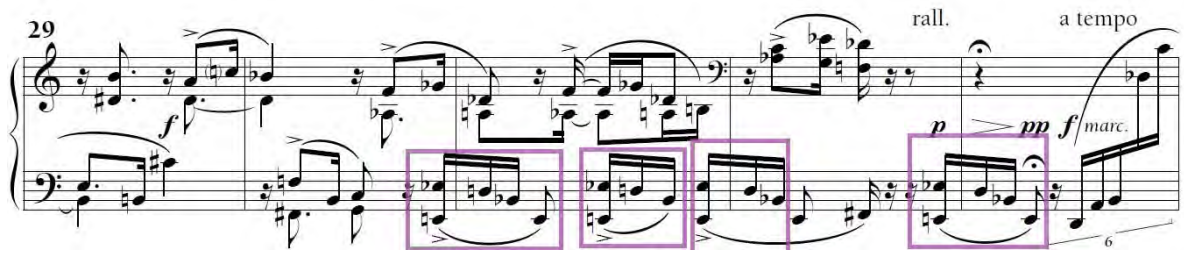


Figura 44. Compases 29 a 33 marcado de rojo las repeticiones de notas a manera de *ostinato*

Finalmente, en el “Epílogo” de la obra aparece un motivo repetitivo sobre el cual se dibuja la serie P2 y cuya formula rítmica está compuesta por un silencio de negra seguido de 2 negras ligadas. Este motivo tiene una función vital en la construcción composicional de este final porque justifica el uso efectivo del sistema dodecafónico serial de Schönberg. En el capítulo anterior se analizó el desarrollo serial de este movimiento y al aproximarse a este “Epílogo” se evidenció que las voces superiores ejecutadas por las dos manos en bloques de acordes de 3 notas no respetan la norma del serialismo dodecafónico, sino que en su lugar se utiliza las 12 notas de la escala temperada para generar una atmosfera de acordes bastante consonantes y así evitar las repeticiones de sonidos, no de manera estricta sino de forma libre y aleatoria.

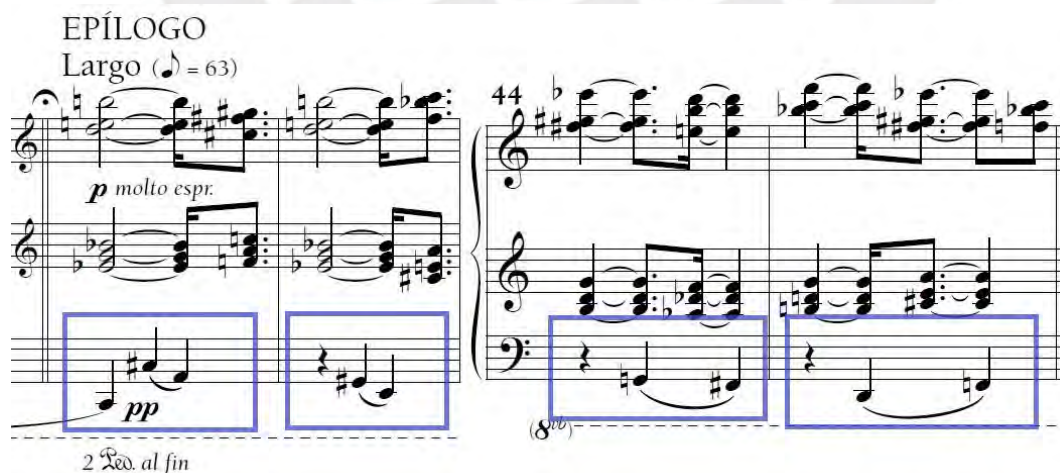


Figura 45. Compases 42 a 45 marcado de azul serie dodecafónica pertinente a la serie utilizada P2

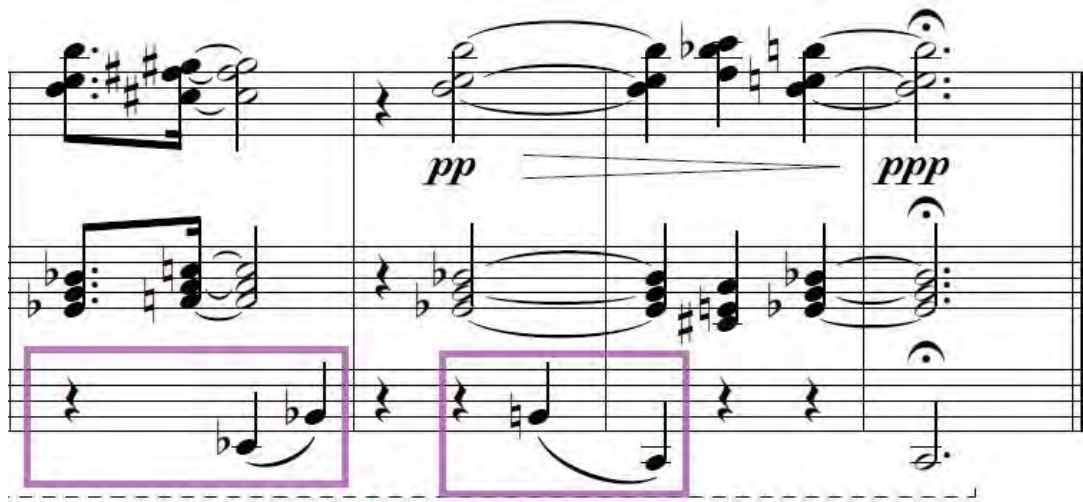


Figura 46. Compases 46 a 49 marcado de azul serie dodecafónica pertinente a la serie utilizada P2

Podemos concluir que este cuarto movimiento IV Moderato sugiere una forma compuesta por una introducción seguido de una sección A y 2 secciones B se conectan con una frase conclusiva que sirve de puente seguido de una reexposición de A y finaliza con una sección llamada “Epílogo”, que cumple la función como una coda de la obra. Por tanto, se puede sugerir que este movimiento fue compuesto sobre una forma ABBA: con introducción, intermedio (previo a la reexposición de A) y coda (“Epílogo”).

Tras el análisis de la utilización de los motivos y frases de cada movimiento podemos recoger los siguientes resultados.

La obra *Orden no.1* para piano de Garrido Lecca se desarrolla sobre una utilización de los motivos bastante bien organizados que aluden a una clara intención por parte del compositor de preservar las formas clásicas del mismo modo que Schönberg lo evidencia en la gran mayoría de sus composiciones dodecafónicas.

El primer movimiento posee una forma tipo A – A’ – B – A’’ – B’

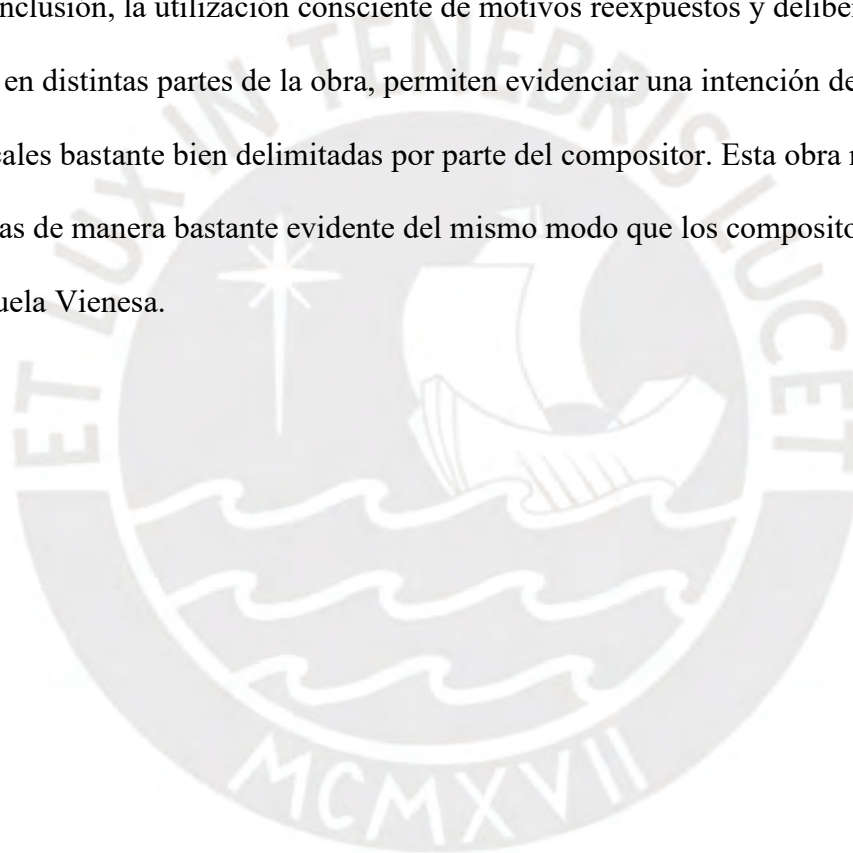
El segundo movimiento es el único movimiento de la obra que no desarrolla una forma clara ya que la obra se construye sobre constante material motivico nuevo salvo los 2 ejemplos expuestos anteriormente donde hay una repetición literal del material musical

utilizado en el compás citado. Por lo tanto, podemos afirmar que el segundo movimiento es una forma musical libre como una Fantasía.

El tercer movimiento posee una aproximación a la forma binaria, ya que la obra se compone sobre una forma musical A-B y finaliza con una frase conclusiva que reexpone el motivo inicial de la sección A.

El cuarto movimiento puede sugerir una aproximación a una forma ABBA con introducción, intermedio (previo a la reexposición de A) y Coda (“Epílogo”).

En conclusión, la utilización consciente de motivos reexpuestos y deliberadamente posicionados en distintas partes de la obra, permiten evidenciar una intención de utilizar formas musicales bastante bien delimitadas por parte del compositor. Esta obra respeta las formas clásicas de manera bastante evidente del mismo modo que los compositores de la Segunda Escuela Vienesa.



Capítulo 4 Análisis musical de *Orden no.1*: Insinuaciones tonales y consonancias

En esta sección se procederá a analizar el desarrollo de las sonoridades consonantes y disonantes utilizadas en la obra. Este análisis se desarrollará bajo un criterio de enfoque en los casos particulares de cada movimiento donde suceden intenciones evidentes por parte del compositor de generar sonoridades casi tonales como acordes verticales consonantes o bastante disonantes como si se tratase de un clúster aleatorio.

Al aproximarse al análisis auditivo de las consonancias y disonancias de la obra *Orden no.1* se percibe claramente la intención por parte del compositor de generar marcados contrastantes entre consonancias y disonancias. Este contraste permite al compositor generar una narrativa entre estabilidad e inestabilidad como recurso discursivo de la pieza. A continuación, se expondrá los casos particulares de tratamiento sonoro consonante y disonante de la obra cronológicamente movimiento por movimiento.

4.1. Insinuaciones tonales y consonancias del primer movimiento “I. Vivo”

El primer movimiento desarrolla bloques de acordes verticales en puntos claves de la pieza cuyo efecto auditivo permite al oyente percibir la clara intención de generar secciones musicales contrastante, este hecho que permite delimitar partes bien definidas de este primer movimiento como ya se expuso anteriormente en el capítulo 3 en la sección del análisis del tratamiento motivico de este movimiento.

Es importante a resaltar la calidad de los acordes verticales que utiliza Celso Garrido en su obra, ya que bajo ciertas estrategias como el retardo en la utilización de una nota de la serie, la utilización de un eco (nota repetida en decrescendo) en la nota que desea enfatizar en la resolución de sus frases y la utilización vertical de 2 o más notas que formen segundas menores, logra desarrollar una pieza donde se aprecia un orden bien definido de frases con reposo en un acorde de construcción totalmente consonante o por el contrario en frases cuyo

reposo sea una estructura musical vertical completamente disonante e incatalogable bajo un análisis de enfoque académico funcional de su armonía.

Por lo tanto, en los siguientes ejemplos citados de la partitura en las figuras 47 y 48 se puede reconocer pasajes musicales cuya sonoridad sugieren tensión disonante o reposo consonante

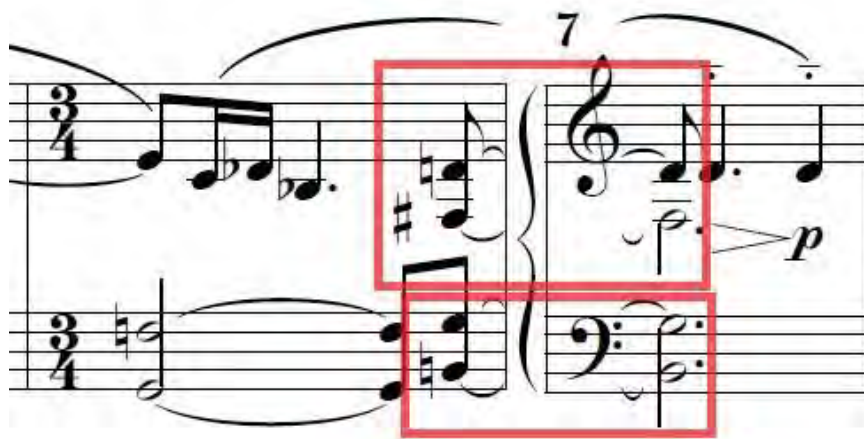


Figura 47. Compases 6, 7 y 8: se marca el mismo material expuesto en la figura 26

En los compases 6 a 7 marcados en la figura 47 se ejecuta de manera vertical una inversión del acorde de sol mayor con séptima mayor (Gmaj7/B). Si bien este es un acorde completamente tonal y consonante generado por medio de la utilización consiente y refinada de la serie, Garrido Lecca utiliza la disposición del acorde (segunda inversión) donde la nota de la tónica choca por distancia de segunda menor a la séptima del acorde (sol y fa#) y genera una fuerte disonancia que inestabiliza la intención completamente tonal.

The image shows a musical score for piano, measures 13, 14, and 15. Measure 13 is marked *ff* and measure 14 is marked *allarg.*. Measures 13 and 14 are highlighted with red boxes. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with arpeggiated chords. The right hand plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The notes in measures 13 and 14 are highlighted with red boxes. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with arpeggiated chords. The right hand plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The notes in measures 13 and 14 are highlighted with red boxes.

Figura 48. Compases 13, 14 y 15: se marca (con color rojo) el mismo material expuesto en la figura 27

En los compases 13 a 14 marcados en la figura 48 se ejecuta a manera de arpeggios en las notas si y la en la mano izquierda y las notas mi, la bemol o sol sostenido y do en la mano derecha: esta combinación de notas construye un acorde de si dominante que omite la tercera y la quinta y añade todas sus tensiones al dibujo. Por lo tanto, las notas que componen el acorde en este ejemplo pueden cifrarse como un acorde de Am(maj7)/B. Esta estructura armónica construye un acorde totalmente consonante, aunque tensionado: por consiguiente, podemos interpretar a esta estructura armónica como un acorde de dominante debido a las voces de la mano izquierda, que ejecuta y mantiene un intervalo de séptima con las notas si en el bajo y la en el tenor. Es relevante mencionar que gracias a la disposición de voces abiertas, la utilización de octavas separadas y el ataque de la estructura vertical en forma de arpeggio, el acorde pierde mucho de su potencial disonancia dentro las posibilidades sonoras de este método compositivo serialista dodecafónico permite lograr, ya que 2 notas de esta estructura están separados por medio tono y forman una segunda menor que si se ejecutaran en la misma octava. De esta manera el compositor logra suavizar el acorde formado en este ejemplo.



Figura 49. Compases 15, 16 y 17

En el compás 15 marcado en la figura 49 se ejecuta un acorde cuyas notas son re, fa sostenido, si bemol, mi bemol, sol y re bemol. Se puede interpretar, lo tanto, como un acorde de re mayor tensionado o perfectamente como un poliacorde que conjuga perfectamente el acorde mi bemol mayor con séptima de dominante (séptima menor) y el acorde de Re mayor, que omite su quinta.



Figura 50. Compases 24, 25, 26 y 27: se marca el mismo material expuesto en la figura 28

En los compases 26 a 27 marcados en la figura 50 se ejecuta un acorde con un retardo en la voz soprano y se forma la estructura de si, fa y la, que puede ser interpretada como un acorde de si disminuido con séptima menor con omisión de su tercera.

En todos los casos anteriores se puede apreciar una utilización vertical de la serie con fines de encontrar una sonoridad consonante y estable. Dadas las posibilidades sonoras del

método de composición dodecafónico, no es coincidencia que estos ejemplos señalados tengan una consonancia armónica bastante bien lograda, ya que esto evidencia la intención y el uso consciente y detallado del método de composición serialista dodecafónico en búsqueda de lograr esta sonoridad.

En contraste a los siguientes ejemplos de los compases 18, 28 y 29 en las figuras 51 y 52 donde, en efecto, sí se puede apreciar una utilización vertical de la serie dodecafónica con una búsqueda sonora disonante.

A continuación, se desarrolla los ejemplos mencionados en el párrafo anterior: las estructuras verticales son fuertemente disonantes y evitan cualquier insinuación armónica tradicional.

SO



Figura 51. Compases 16, 17 y 18

En el primer pulso compás 18 se ejecuta un acorde cuyas notas son re sostenido, re, la y sol sostenido: se evita evidenciar algún aparente acorde o construcción armónica consonante. Por lo tanto, se puede interpretar este bloque armónico como el resultado de la ejecución de 2 pares de notas cuya relación interválica es de séptima mayor entre las 2 voces superiores e inferiores paralelamente: de esa forma se logra una sonoridad de clúster.

Poco pesante

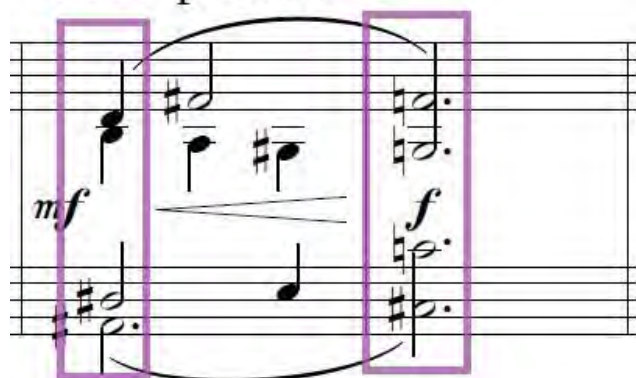


Figura 52. Compases 28 y 29, los dos últimos compases del movimiento

En los compases 28 y 29 (los dos últimos) marcados en la figura 52 se puede apreciar el mismo proceso de construcción de acordes: se utiliza notas cuya disonancia armónica sea pronunciada y evidente. En el caso del compás 28 se forma el clúster compuesto por las notas la sostenido, re sostenido, si y re donde se puede reconocer relaciones interválicas igual de disonantes que en el caso del compás 18 marcado en la figura 51, ya que se vuelve a utilizar notas cuyos intervalos sean de segunda menor entre las 2 voces del bajo con la alto (cuarta y segunda voz) y las otras 2 voces del tenor con la voz de la soprano.

Finalmente, en el compás 29 se construye una sonoridad tipo clúster con la que cierra la obra y donde se puede reconocer de nuevo la relación interválica de medio tono entre las voces del bajo y el tenor de nuevo, pero además también se puede encontrar otra relación interválica de 1 tono entre las voces de la alto y soprano.

En todos estos acordes tipo clúster se puede apreciar el intervalo de segunda menor entre, al menos, 2 de sus voces: los que mayor carga disonante generan son los casos de los compases 18 y 29, donde la relación interválica de medio tono se evidencia en las 2 voces graves (dicha disonancia se acrecienta debido al registro y a la mayor cantidad de armónicos del sonido que podemos escuchar en las voces más graves).

Por otro lado, podemos encontrar la utilización de arpeggios tonales y consonantes como estrategia de composición dentro del sistema serialista dodecafónico. Esta forma de desarrollar intervalos consonantes y tonales dentro de la serie es característico de un estilo de composición un poco más similar a Alban Berg, ya que trata de suavizar la serie y su proceso disonante con intervalos triádicos que generan insinuaciones tonales. Estas notas dibujan una insinuación triádica en el piano en forma de arpeggio. Por lo tanto, en la figura 53, en el compás 5 tenemos un arpeggio descendente de 4 notas que forman una acorde completamente consonante con las notas mi, sol sostenido, si y re (mi mayor con séptima menor o E7).



Figura 53. Compases 1 a 6: se marca (con color azul) el arpeggio que bordea un acorde consonante E7

Estas insinuaciones tonales a manera de arpeggio descendente no es un caso aislado ya que se encontró un tratamiento similar en los compases 9 y 25 dentro de las figuras 54 y 55, donde emplea un arpeggio descendente en ritmo de 2 corcheas y una negra: se dibuja las notas fa sostenido, re sostenido y la sostenido y un acorde totalmente consonante (segunda inversión re sostenido menor o D#).



Figura 54. Compases 7 a 12: se marca el arpeggio que bordea un acorde consonante re sostenido menor



Figura 55. Compases 25 a 29: se marca el arpeggio que bordea un acorde consonante re sostenido menor

En conclusión, podemos evidenciar dos sensaciones armónicas totalmente opuestas en este primer movimiento. La primera de estas sonoridades tiene características consonantes en contraste a la segunda totalmente disonante e inestable. En vista de que los acordes consonantes son la mayoría de los casos de resolución de frase mientras que los acordes disonantes tipo clústeres con intervalos de medio tono entre sus notas son utilizados en el inicio de la reexposición motivica (intermedio de la pieza en el compás 18 en la figura 51) y en la resolución final de la obra en sus últimos 2 compases en la figura 52. Podemos afirmar que Garrido Lecca en este primer movimiento de su obra dodecafónica *Orden no.1* utiliza de manera sistemática la consonancia vertical en sus acordes y arpeggios para el desarrollo y la disonancia vertical con clústeres en el intermedio y final de la pieza a manera material

musical de resolución por medio de distintas estrategias y procedimientos en la serie con el objetivo de aislar los sonidos: se busca o bien conciliar la consonancia en arpeggios y acordes o bien, por el contrario, generar el material musical más disonante posible de manera vertical con la serie.

4.2. Insinuaciones tonales y consonancias del segundo movimiento “II. Lento espressivo”

Al igual que en el movimiento “I. Vivo”, se utilizan acordes verticales completamente consonantes a través de la utilización consciente de la serie bajo estrategias como la utilización en vertical de notas de la serie que conformen acordes triádicos en la mano derecha, con su complemento de las notas sobrantes en la mano izquierda.



Figura 56. Compases 1 y 2: se destaca (recuadro rojo) el arpeggio mantenido del acorde de G7

En la figura 56, los compases 1 y 2 inician la obra: se sostiene por 2 compases en la mano izquierda un claro acorde de sol mayor con séptima menor (G7), el cual posee una sonoridad perfectamente consonante y tonal. No obstante, recordemos que estos acordes son insinuaciones tonales y consonantes en la obra y están lejos de tener una función armónica real, de la misma manera que sucede en el primer movimiento “I. Vivo” de la obra de Garrido Lecca.

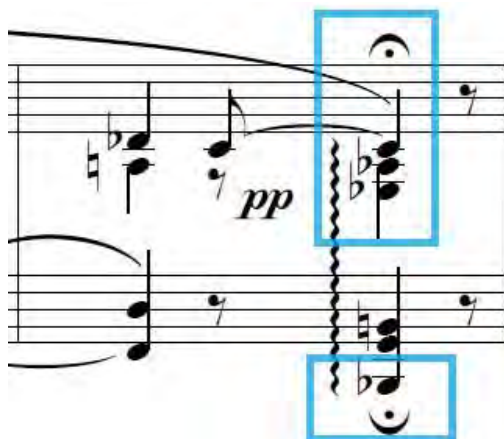


Figura 57. Compás 4: se destaca (recuadros azules) el acorde que dibuja Ab/Bb

En la figura 57 en el compás 4 se dibuja en la mano derecha un claro acorde triada de la bemol mayor en segunda inversión (Ab) complementado con el resto de las notas pertenecientes a la serie en la mano izquierda. También podemos sentir esta sonoridad como el resultado de la extensión de la nota del bajo, que dibuja un acorde tensionado con su séptima y novena y oncenava y construye el acorde de la bemol mayor con bajo en re bemol (Ab/Bb) o el acorde de si bemol con séptima menor novena y oncenava.

Figura 58. Compases 8, 9 y 10 marcado de rojo los acordes verticales consonantes que se forman.

Entre los compases 8 y 9 en la figura 58 aparecen 3 estructuras verticales de notas de la serie que construye 3 armónicas no funcionales y se forma los siguientes acordes:

1. En el compás 8 (es una obra en 6/8) en el pulso de la cuarta corchea se dibuja en vertical el acorde triádico de la bemol mayor en la mano derecha con la nota de Re bemol mayor: resulta el acorde de la bemol mayor con bajo en re bemol (Ab/Db) o el acorde de re bemol mayor con séptima mayor y novena mayor.
2. En el compás 8 en el pulso de la sexta corchea aparece en vertical el acorde de sol mayor con séptima mayor (Gmaj7). Cabe mencionar que esta sonoridad también aparece en el primer movimiento en los compases 6 y 7, solo que, en primera inversión, es decir con la nota si en el bajo.
3. En el pulso de la primera negra con punto del compás 9 se dibuja de manera vertical exactamente el mismo acorde triádico que en el primer ejemplo anteriormente citado de esta sección, el acorde de la bemol mayor con bajo en re bemol (Ab/Db) o el acorde de re bemol mayor con séptima mayor y novena mayor.

Figura 59. Compases 14, 15 y 16: se destaca las estructuras que insinúan una consonancia cordal

Esta agrupación de notas marcado en la figura 59 de la serie permite sugerir una sección de relativa estabilidad consonante debido a que el grupo 1 y 2 (marcada de roja y azul respectivamente) agrupan notas cuyas relaciones interválicas verticales sugieren una escala o modo definido por un breve momento. En el grupo de las notas marcadas de rojo (la, do, si y sol) la nota la es ejecutado como una voz a capella continuado de la ejecución vertical de las

notas do y si agregándole la nota sol a contra tiempo. Por lo tanto, esta construcción musical sugiere una sonoridad de do mayor con séptima mayor (Cmaj7). Enseguida, en el grupo de notas marcadas de azul (Ab, Sib y Eb) el bajo mantiene la nota la bemol, mientras que en la mano derecha suenan si bemol y mi bemol: se forma una sonoridad bastante consonante que sugiere la armonía de la bemol mayor con novena mayor (Ab9).

En conclusión, los ejemplos mostrados en esta sección son clara evidencia de una intención por parte del compositor de generar insinuaciones tonales y consonantes con el objetivo de suavizar la densidad de la obra recurso bastante parecido al tratamiento utilizado por desarrolladores del serialismo dodecafónico posterior como Alban Berg.

4.3. Insinuaciones tonales y consonancias del tercer movimiento “III. Poco mosso”

El tercer movimiento de *Orden no.1* desarrolla una textura polifónica contrapuntística adaptándola al discurso musical vanguardista del serialismo dodecafónico y sus posibilidades sonoras. Debido a esta textura polifónica, la obra desarrolla muy pocos momentos de acordes en vertical y genera una estructura armónica consonante o disonante. Por lo tanto, a continuación se muestra los pocos ejemplos de insinuaciones consonantes o disonantes en las estructuras verticales de la obra.

The image shows a musical score for piano, measures 7 to 12. The score is in 4/8 time and features a complex texture with multiple voices. Measures 8 and 11 are highlighted with blue boxes, and measures 9, 10, and 11 are highlighted with purple boxes. The score includes markings for 'poco string.', 'allarg.', and 'a ter'. A dynamic marking 'p' is present in measure 11.

Figura 60. Compases 7 a 12: se destaca las estructuras que insinúan una consonancia cordal.

En la figura 60, entre el compás 8 y 11 aparecen 5 estructuras verticales de notas de la serie que construye 3 armonías no funcionales y forman los siguientes acordes:

1. En el compás 8 (es una obra en 3/8) en el primer pulso de corchea se dibuja una negra con puntillo y se forma el acorde en vertical de la mayor con séptima mayor (cifrable como Abmaj7) compuesto por 2 quintas complementarias entra la mano izquierda que toca la tercera y séptima del acorde (do sostenido y sol sostenido) sumado a la mano derecha que toca la tónica y la quinta del acorde (la y mi).
2. En el compás 9 en el primer pulso de corchea aparece en vertical las notas do, mi bemol, sol y re: puede ser interpretado como el acorde de do menor con novena mayor que omite su séptima (Cm9).
3. En el compás 10 en el primer pulso de corchea aparece una negra con punto en la mano izquierda, que toca las notas fa y mi y forma una séptima mayor, mientras que la mano derecha ejecuta las nota la y sol sostenido en octavas adyacentes. Al poner en orden las notas de esta estructura armónica encontramos las notas fa, la, mi y sol sostenido: ello se puede interpretar como un acorde de fa mayor con séptima mayor y novena sostenido con omisión de la quinta (acorde cifrable como F9#).
4. En el tercer pulso de corchea del compás 10 encontramos la ejecución en vertical de 3 notas, donde la mano izquierda toca si y la mano derecha toca la sostenido y re sostenido sugiere un acorde de si mayor con séptima mayor con omisión de su quinta (cifrable como Bmaj7).
5. Finalmente, en el segundo pulso de corchea del compás 11 aparece una pequeña estructura vertical de 2 notas: se toca re con la mano izquierda y la con la mano derecha para formar un intervalo de quinta justa.

Otra insinuación tonal y consonante de manera vertical aparece entre los compases 26 y 31 marcados en la figura 61, donde la mano izquierda dibuja una relación de 2 acordes totalmente consonantes. Es necesario tener en cuenta que en el caso analizado a continuación tenemos que enfocar solo en la mano izquierda, ya que el material sonoro de la mano derecha

cumple la función de inestabilizar la insinuación tonal de la mano izquierda con el objetivo de mantener la sonoridad atonal de la obra.

Tempo primo

28

pp

ppp

p

Figura 61. Compases 26 a 31: se destaca las estructuras que insinúan una consonancia cordal

En este fragmento podemos ver marcado en la parte de la mano izquierda agrupaciones de 2 acordes que comparten la nota superior mantenida por medio de una ligadura de prolongación. Entre los compases 26 y 27 aparece un acorde compuesto por las notas sol, do y re continuado por un segundo acorde compuesto por la nota la, do sostenido y la nota re de la voz aguda del acorde mantenido a través de una ligadura de prolongación desde el acorde anterior. Esta relación de acordes puede ser interpretada y percibida auditivamente como un acorde sol mayor con la tercera suspendida como una cuarta (cifrable como Gsus4) seguido de las notas la y do sostenido en las 2 voces inferiores para crear una sonoridad sugerente al acorde de la mayor con la quinta alterada (disminuida 1 tono), sin resolver por medio de una ligadura desde la nota re del acorde anterior. Exactamente el mismo procedimiento sucede entre los compases 28 y 29, pero transportado una cuarta arriba.

Finalmente, entre los compases 30 y 31 el compositor genera un acorde vertical compuesto por las notas fa, si, do, sol sostenido y sol. Esta composición de notas forman una insinuación consonante que sugiere un acorde de sol mayor con séptima de dominante y novena bemol (visto como la bemol y no sol sostenido) pero con la quinta reemplazada por una cuarta.

Podemos entender que estas insinuaciones fuertemente tonales o consonantes son inestabilizadas con las notas de la mano derecha ya que Garrido Lecca evita fragmentos musicales con una construcción completamente tonal o consonante (a pesar de existir precedente de compositores como Alban Berg, que utilizó la dodecafonía para desarrollar secciones auditivamente consonantes y tonales en fragmentos de su obra serialista dodecafónica). Debemos resalta el uso permanente del intervalo de novena menor en 2 voces adyacentes en los acordes citados en todos los ejemplos anteriores de este movimiento.

En el siguiente ejemplo del compás 15, en la figura 62, se puede encontrar una pequeña insinuación tonal y consonante en la mano izquierda con un arpeggio rápido de 4 figuras de fusas que dibujan la segunda inversión del acorde de re mayor con séptima mayor (cifrable como Dmaj7).



Figura 62. Compás 15: el arpeggio insinúa una consonancia cordal

Podemos concluir que en este tercer movimiento de la obra *Orden no.1* se identifica un refinada técnica dodecafónica en complemento a un elaborado proceso composicional contrapuntístico polifónico. Dicha textura polifónica diluye la sonoridad atonal dodecafónica de manera progresiva en el flujo de las notas, ya que evita utilizar grupos de notas mayores a 2 notas en un solo ataque, salvo en los ejemplos anteriormente mencionados en esta sección del análisis. Otra conclusión interesante es el evidente recurso que el compositor usa

constantemente para inestabilizar la sonoridad consonante de los acordes, la utilización de un intervalo de novena menor presente en todos los ejemplos citados.

4.4. Insinuaciones tonales y consonancias del cuarto movimiento “IV. Moderatto”

El cuarto movimiento de esta obra posee una sonoridad bastante diversa y contrastante entre sus distintas secciones. Además, posee una frecuencia de uso sin precedentes en la obra de Garrido Lecca de acordes triádicos verticales de forma continua y constante. No obstante no se puede detectar de manera evidente u obvia alguna intención clara de discurso consonante tonal en el proceso de creación de la mayoría de estas triadas como si sucede en los movimientos anteriores. Estos acordes poseen en su gran mayoría una sonoridad tipo clúster totalmente atonal sin insinuación consonante alguna. A continuación citaremos los ejemplos de los acordes que insinúan alguna sonoridad tonal o consonante con el objetivo de evidenciar posibles recursos utilizados en el proceso creativo de la obra sobre el método serialista dodecafónico.

Una constante en el tratamiento de los acordes verticales para desestabilizar la sonoridad consonante, es el uso repetitivo de intervalos armónicos de segundas menores o séptima mayores dentro de las notas que componen los acordes. En los siguientes fragmentos de la obra dentro de las figuras 63, 64, 65, 66 y 67 se señala de rojo todos los intervalos de segundas o novenas menores que inestabilizan cualquier intención consonante en los acordes al que pertenecen.

Además, es relevante recordar el capítulo 2, donde se indentificó que la nota mi (que aparece en las figuras 63 y 65) está alterada respecto a la norma dodecafónica, ya que la nota debería ser mi bemol. Por lo tanto, es importante concientizar que toda esta primera sección del movimiento posee distintos tratamientos y recursos musicales, además del ya mencionado intervalo de novena menor o séptima mayor.

Moderato (♩ = 72)

f marc.

6

Figura 63. Compases 1, 2, 3 y 4: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas

sempre f

6

Figura 64. Compases 5 y 6: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas

6

p sub.

f sub.

Figura 65. Compases 6, 7 y 8: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas

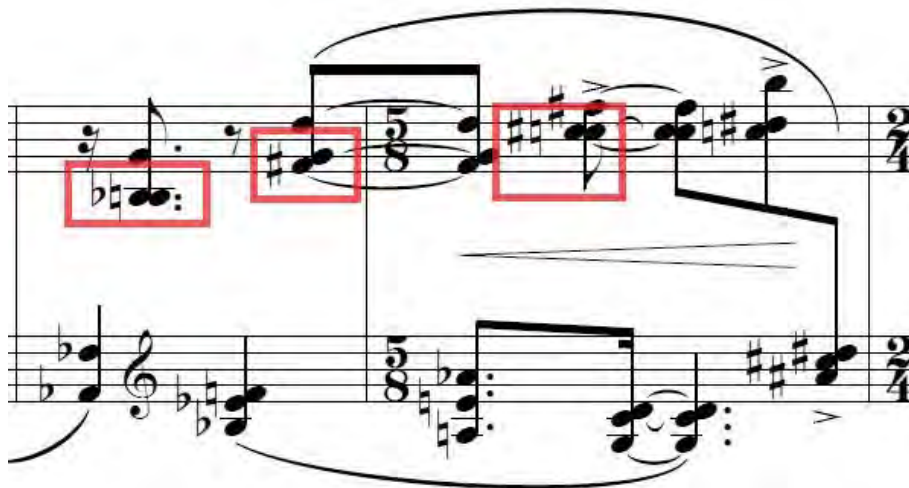


Figura 66. Compases 9 y 10: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas

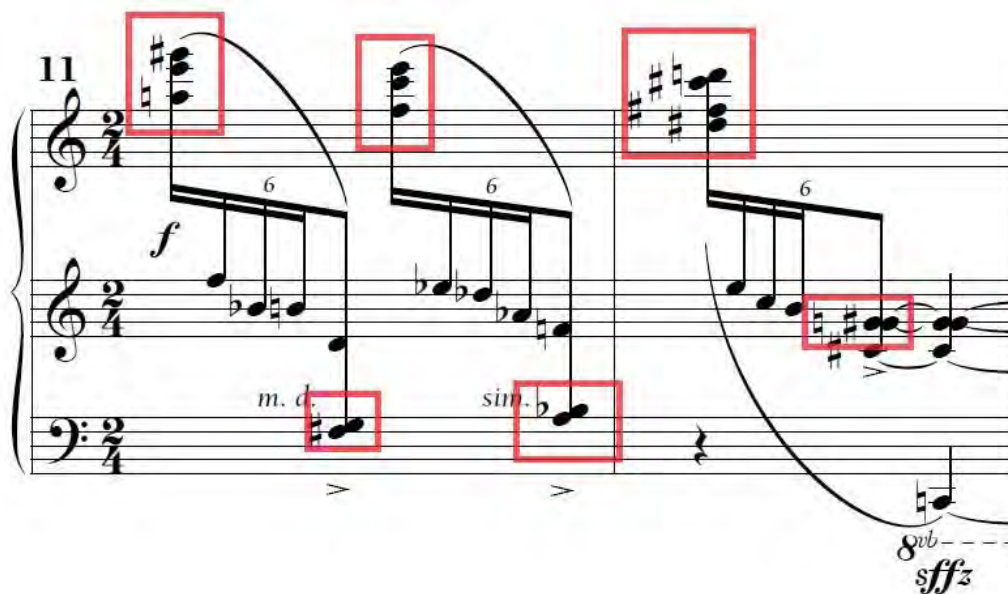


Figura 67. Compases 11 y 12: se destaca (recuadros rojos) las segundas o novenas

Entre los compases 6 y 12, marcado en las figuras 65, 66 y 67, también se logra indentificar la misma constante de 2 sonidos en vertical separados por medio tono: se forma el intervalo de novena menor o séptima mayor. Es relevante mencionar que en este pasaje se utiliza un constante ataque sucesivo de acordes inestabilizado por las notas separadas por medio tono explicado en el párrafo anterior. Esta construcción de acorde tras acorde posee una increíble similitud al tratamiento usado en un pasaje del final del tercer movimiento, pero

en esta caso del cuarto movimiento dichos acordes constantes y consecutivos carecen de cualquier insinuación tonal debido al tratamiento disonante que el compositor eligió darle.

Además en el resto de la obra encontramos sonoridades verticales que no evidencian una intención triádica tonal, pero sí una sonoridad vertical casi consonante formado por 2 acordes de 3 notas con una relación simétrica de 1 tono. Ya que el compositor utiliza constantemente el recurso de repetición de notas como eco dentro de las reglas dodecafónicas tradicionales de Schönberg en esta sección llamada B, nos encontramos con una sonoridad musical repetitiva cuyo efecto es anclar el oído a una estructura armónica consonante y estable.

The image shows a musical score for three staves. The first staff has a blue box highlighting a melodic structure in measures 13 and 15. The structure consists of a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The notes are G4, A4, B4, and C5. The dynamics are *p* and *pp*. The second staff has a dynamic marking of *p espr.* and a tempo marking of *p espr.*. The third staff has a dynamic marking of *ff(secco)*. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and then to 5/8.

Figura 68. Compases 13 y 15: se destaca (recuadro azul) las estructuras repetidas a forma de eco

Figura 69. Compases 16, 17 y 18: se destaca (recuadro azul) las estructuras repetidas a forma de eco

Figura 70. Compases 19, 20 y 21: se destaca (recuadro azul) las estructuras repetidas a forma de eco

En los fragmentos musicales marcados en las figuras 68, 69 y 70 de la obra se puede reconocer el acorde compuesto por fa, sol y mi, que resuelve a otro acorde compuesto por la, fa sostenido y sol sostenido. Este tratamiento con el par de acordes simétricos repitiéndose a manera de eco constantemente, genera para el oyente una sonoridad de atmosfera que sugiere un centro de gravedad auditivo. Por lo tanto, toda la sección B esta construida por una repetición de constante de 2 acorde cuya diferencia de altura de notas es de 1 tono.

Finalmente, en el “Epílogo” de la obra, el compositor desarrolla una serie de poliacordes y utiliza todas las notas disponibles de la escala temperada sin ningún tratamiento serialista dodecafónico estricto, ya que la utilización de la serie dodecafónica se justifica con el bajo que dibuja en su melodía nota por nota de la serie P2.

EPÍLOGO
Largo (♩ = 63)

pp

2 ∞ . al fin

44

(8^{va})

Figura 71. Compases 42 a 45

pp

mp

Figura 72. Compases 46 a 49

En esta sección final encontramos una insinuación tonal bastante evidente en el pentagrama del medio donde los acordes que se ejecutan son completamente catalogables bajo una lógica académica tonal.

En el compás 42 la mano izquierda dibuja el acorde de mi bemol mayor (Eb) continuado por el acorde de fa mayor (F).

En el compás 43 marcado en la figura 72 la mano izquierda dibuja el acorde de mi bemol mayor (Eb) continuado por el acorde de la mayor (A).

En el compás 44 la mano izquierda en la figura 72 dibuja el acorde de sol mayor (G) continuado por el acorde de re bemol mayor (Db).

En el compás 45 la mano izquierda en la figura 72 dibuja el acorde de sol mayor (G) continuado por el acorde de la mayor (A).

A partir del compás 46 solamente se reexpone los acordes utilizado en el compás 42 hasta finalizar la obra.

Se puede concluir que el cuarto movimiento de la pieza *Orden no.1* para piano posee contrastantes sonoridades pudiendose interpretar como una suerte de libre fantasía sonora sobre la cual muchos de los acordes utilizados producen sonoridades tipo clúster o estructuras armónicas consonantes.

Finalmente, tras el análisis de insinuaciones tonales y consonantes de todos los movimientos de la obra *Orden no.1* para piano de Garrido Lecca tiene una muy elaborada utilización de las consonancias y disonancias en sus acordes y estructuras verticales. A pesar de que una de las principales premisas de Schönberg es que el serialismo dodecafónico tiene por concepto romper con la tonalidad y evadir las consonancias en los acordes para que el oído no sea engañado o arrastrado a un centro de gravedad musical o tónica. No obstante, la obra, por medio de distintas estrategias compositivas, evidencia prolífica utilización de acordes totalmente consonante y cifrables armónicamente sin romper las normas clásicas del serialismo dodecafónico de Schönberg, aunque obvia parcialmente el principio de abandono de las consonancias e insinuaciones tonales propuesto por la segunda escuela vienesa.

4.5. Resultados del análisis musical

La obra *Orden no.1* para piano compuesta por Celso Garrido Lecca posee un utilización tradicional y clásica del dodecafonismo. Se puede afirmar que la intención del compositor era diseñar una pieza que utilizara el serialismo dodecafónico de Schönberg de manera tradicional sin ningún tipo de licencia revisionista al método dodecafónico clásico (como lo podría haber hecho Alban Berg u otros serialistas), con excepción la parte final o coda del cuarto movimiento de la obra nombrada como “Epílogo” donde Celso Garrido Lecca desarrolla el concepto dodecafónico de manera lineal y no vertical, con una utilización libre de acordes consonantes verticales. Por lo tanto, esta pieza utiliza de manera permanente las reglas del serialismo dodecafónico de Arnold Schönberg, salvo el particular caso del tercer movimiento “III. Poco mosso” expuesto en el capítulo 2 en la figura 18, donde el compositor simplemente omite una nota de la serie sin compensarla de alguna manera y el “Epílogo” de la obra donde se utiliza el dodecafonismo de manera horizontal con la melodía del bajo.

Además, encontramos en cada movimiento formas musicales bastante tradicionales del mismo modo que Schönberg organiza la forma de sus piezas, esto evidencia con más fuerza el deseo por parte de Garrido Lecca de exponer una propuesta de serialismo dodecafónico clásico en sus obras siguiendo críticamente y con originalidad el modelo de las formas clásicas utilizadas por la Segunda Escuela Vienesa. Por lo tanto, se evidencia la utilización de: una forma A-A'-B-A"-B en el primer movimiento I.Vivo, una forma libre tipo fantasía en el segundo movimiento “II. Lento espressivo”, una forma A-A"-A'" en el tercer movimiento “III. Poco mosso” y finalmente en el cuarto movimiento se reconoce una forma compuesto por Introduccion-A-B-B-A-frase conclusiva-“Epílogo” (coda).

Por otro lado, la obra presenta distintas estrategias compositivas para suavizar la carga atonal de la obra y sugerir o utilizar sonoridades mas consonantes con el objetivo de generar

distintas texturas musicales dentro de la discursividad musical de la pieza. Si bien estas insinuaciones tonales y consonantes por medio de acordes verticales u arpeggios podrían sugerir al oyente que esta pieza analizada no es una obra estrictamente serialista dodecafónica, pero esta afirmación pierde validez ya que tras este análisis podemos evidenciar que todas estas insinuaciones u acordes consonantes cumplen con un ordenado y meticuloso uso de la series expuestas en la matriz dodecafónica de la obra, por lo tanto esta obra es una ejemplar estrictamente dodecafónico dentro de las creaciones vanguardistas musicales de los compositores peruanos.

En conclusión, bajo la evidencia recogida en el análisis de cada movimiento se puede afirmar que la obra *Orden no.1* para piano de Garrido Lecca posee una construcción serialista dodecafónica clásica, al estilo de Schönberg, y evita aún propuestas más revisionistas de la dodecafonía o serialismo, pero toma algunos tratamientos sobre la utilización de la serie para generar consonancias auditivas, de manera que logra desarrollar un lenguaje dodecafónico parcialmente influenciado por la obra de Alban Berg, quien utiliza insinuaciones consonantes y tonales en su obra.

Conclusiones

La pieza *Orden no.1* para piano de Celso Garrido Lecca analizada en esta investigación presenta suficiente evidencia para afirmar que está construida sobre el estricto y clásico sistema serialista dodecafónico de Arnold Schönberg. Por tal motivo la obra desarrolla el dodecafonismo valiéndose de los recursos que Schönberg utilizó en sus propias obras para variar la serie y no estar encadenado a la utilización matemática de los 12 sonidos sin repetición antes de terminar la serie. Entre estos recursos está la ya mencionada alteración de una nota de la serie o la repetición de notas a manera de eco.

Además, es necesario tomar en cuenta que esta pieza fue compuesta en 1953, ya que cronológicamente para ese año los compositores académicos de la escuela europea ya estaban abandonado el serialismo dodecafónico y daban paso a la experimentación de los serialismos musicales con Alban Berg y los compositores posteriores a él. No obstante, este espíritu revisionista plasmado en una pieza musical serialista dodecafónica no aparece en *Orden no.1* ya que la obra presenta recursos musicales dodecafónicos bastante clásicos y tradicionales, que si bien imitan el estilo compositivo de Schönberg, también utilizan excesivos acordes tonales y consonantes, además de recurrir frecuentemente a la repetición de notas de la serie como eco u *ostinato*, con el objetivo de evadir y diluir la sonoridad atonal que el método dodecafónico desarrolla sobre la obra: Garrido Lecca consigue así contrariar una de las principales premisas de Schönberg, esto es: el abandono de toda sonoridad que recuerde al método de composición tonal o modal herencia del siglo XIX.

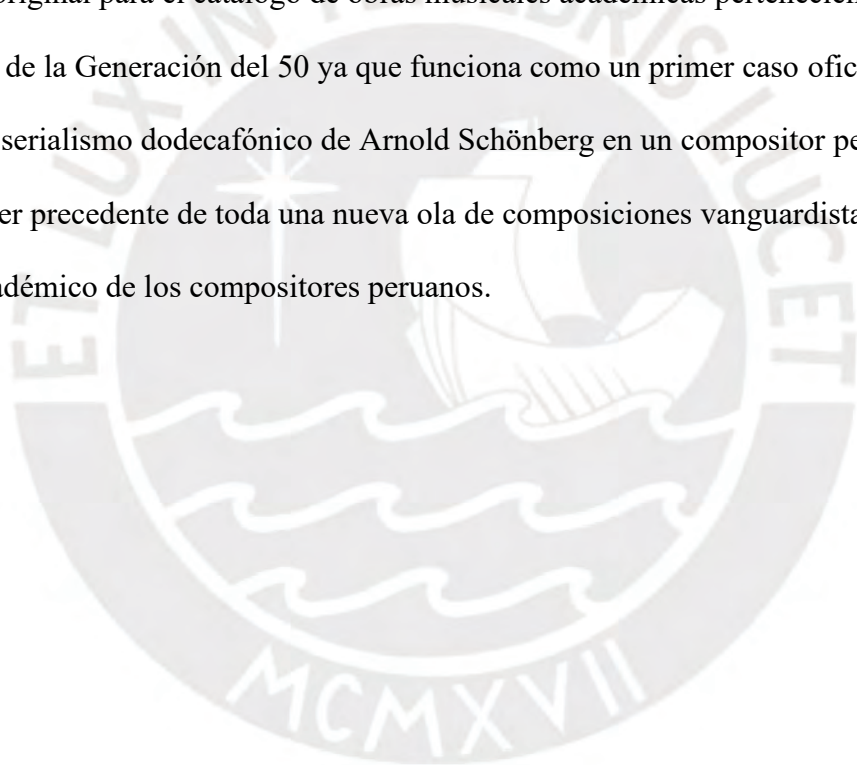
También se evidencia que la obra *Orden no.1* de Celso fue compuesta durante su periodo de estadía en Chile con motivos de emprendimiento académico musical, donde estudió con el compositor holandés Fré Focke, quien era alumno directo de la Segunda Escuela Vienesa, al llevar formación musical con el compositor Anton Webern. Por lo tanto, se puede afirmar que Celso Garrido Lecca escribió esta pieza influenciada fuertemente por su

entorno, rico en propuestas e incursiones musicales vanguardistas académicas en Chile y por su maestro Fré Focke, alumno directo de Anton Webern. Además, se puede evidenciar la intención musical por parte del compositor Celso Garrido Lecca de desarrollar la técnica dodecafónica clásica, a pesar de que, para el año de 1953, está ya atravesando un periodo de revisión y cambio que abre paso a los serialismos. Si se toma en cuenta que Celso Garrido Lecca junto a otros compositores de la Generación del 50 forman la primera promoción de músicos con formación académica oficial en el Perú, la aproximación de Garrido Lecca al ambiente vanguardista musical que tuvo en Chile motivó muy probablemente su deseo de utilizar y desarrollar estilos y formas de componer novedosas para su contexto, estilos y formas, por cierto, que estaban más cerca de las vanguardias musicales en Europa. Como resultado de esto Garrido Lecca compone *Orden no.1* para piano muy probablemente en un proceso de exploración musical y no como un simple ejercicio compositivo, ya que la obra analizada presenta una rigurosa utilización de todas las normas del método compositivo dodecafónico de Arnold Schönberg, además de desarrollar una propuesta exigente en técnica e interpretación para el pianista ejecutante que es catalogada como obra para repertorio de concertista. No obstante, el caso encontrado en el tercer movimiento y desarrollado en el capítulo 2 (figura 18), evidencia que tuvo un error en el cumplimiento cien por ciento estricto de la norma dodecafónica, ya que en este ejemplo mencionado se obvia una nota de la serie. Dicha omisión injustificada de una nota de la serie sucede una única y exclusiva vez en toda la obra, lo cual puede sugerir que esto fue un error no consciente por parte del propio compositor y no hecho deliberadamente. No obstante, al situar la pieza en su año de composición se puede contemplar la posibilidad de esperar de la obra alguna modificación serialista dodecafónica no estricta, ya que el desarrollo de los serialismos modificados en Europa ya se habían generado múltiples propuestas compositivas. Es evidente que todo este desarrollo musical fue estudiado por los músicos de formación académica, más aún en países

como Chile o Argentina donde las vanguardias llegaron a ser utilizadas casi 2 décadas antes que en Perú.

Se puede definir el dodecafonismo como el ideal representante del expresionismo musical, por lo tanto, la obra de *Orden no.1* de Garrido Lecca puede ser catalogada como uno de los primeros representantes de una escuela expresionista musical peruana, podemos afirmar esto como resultado de las propuestas académicas sobre el análisis del expresionismo en la pintura y la música expuestas en el capítulo 1.

En conclusión, la obra *Orden no.1* de Celso Garrido Lecca es una propuesta compositiva original para el catálogo de obras musicales académicas perteneciente a los compositores de la Generación del 50 ya que funciona como un primer caso oficial de la incursión del serialismo dodecafónico de Arnold Schönberg en un compositor peruano sirve como el primer precedente de toda una nueva ola de composiciones vanguardistas dentro del repertorio académico de los compositores peruanos.



Referencias bibliográficas

- Bolaños, C., Quezada, J., Iturriaga, E. y E. Pinilla, E. (1988). *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Cecchi, C. (1957). “¿Qué es la dodecafonía?”. En *Revista Musical Chilena* 11 (52), 8-15.
Recuperado de
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/745/639>
- Cordero, R. (1959). “¿Nacionalismo versus dodecafonismo?”. En *Revista Musical Chilena* 13(67), p. 28-38. Recuperado de
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12939/13224>
- De Pablo, L. (2009). *Una historia de la música contemporánea*. Madrid: Fundación BBVA.
Recuperado de http://www.fbbva.es/TLFU/dat/DE_2009_una_historia_musica.pdf
- Díaz, A. (2005). *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. (Tesis doctoral, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política Facultad de Filosofía Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid. España) Recuperado de
https://www2.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf
- Fugellie, D. (2018). “¿El «embajador de Schoenberg» en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)”. En *Latin American Music Review* 39, 1: 53-88.
- González, A. (2006). *Expresionismo musical y teoría crítica como elementos de ruptura ante el orden existente*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hidalgo, R. (2017). *Dodecafonía y Tonalidad – Su integración en el concierto para violín y orquesta de Alban Berg*
- Holzmann, R. (1987). *Introducción a la etnomusicología, teoría y práctica*. Lima: Concytec.

- López, Y. (2005). “Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales”.
En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 31, (62), 143-161. Recuperado de
<https://as.tufts.edu/romancestudies/rcell/pdfs/62/11-LOPEZ.pdf>
- Paraskevaídis, G. (1985). *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*.
Recuperado en: <http://latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html>
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*.
(Tesis doctoral. Instituto de investigación de las artes y Musicología, Universidad de
Helsinki, Helsinki, Finlandia)
Recuperado de <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19395/lamusica.pdf>
- Pinilla, Enrique 1980. Informe sobre la música en el Perú. En: *Historia del Perú*. Vol. IX. Lima:
Editorial Juan Mejía Baca, 363–676.
- Pinilla, E. (1995). “Sobre la música y el ruido”. En *Contratexto* 9: 88-92. Recuperado de:
<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/2514/2435>
- Rovira, T. (1986). *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier
y Schoenberg*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
Tesis doctoral.
- Valcárcel, E. (1999). *Enrique Pinilla: hombre y artista*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial
de la Universidad de Lima.