



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO



Facultad de Música

**Tesis**

**Propuesta técnico-interpretativa de piezas  
contemporáneas de guitarra  
Estudio de caso de la obra Ciénega**

PARA OPTAR EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – GUITARRA

QUE PRESENTA:

**JORGE VALLEJO MARÍN**

**Asesores:**

**Berenice Guadalupe**

**Juan Carlos**

**Caro Cocotle**

**Laguna Millán**

**Teórico**

**Práctico**

**CIUDAD DE MÉXICO 2020**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

A mi familia, mi madre, padre y hermana, que me apoyaron de cerca y de lejos, y nunca me hicieron dudar de mi carrera.

A mi abuelo, que me ofreció un hogar.

A Erika Alvarado, que me motivó, y me ayudó a crecer como músico y persona.

Al Cuarteto Kuikani, que impulsamos nuestras carreras a base de amistad y trabajo.

A todos mis compañeros que me mostraron diversas formas de comprender la música.

## Contenido

|  |    |
|--|----|
| Introducción.....  | 1  |
| Capítulo 1: Diferencias semióticas en la notación musical contemporánea .....    | 5  |
| 1.1 Evolución de la notación musical tradicional.....                            | 6  |
| 1.2 Limitantes de la notación tradicional en el lenguaje contemporáneo .....     | 19 |
| • Primera mitad del siglo XX .....   | 20 |
| • Segunda mitad del siglo XX .....   | 25 |
| 1.3 Algunos aspectos de la semiótica en la notación musical contemporánea .....  | 31 |
| Capítulo 2: El intérprete como co-creador .....                                  | 37 |
| 2.1 La inflexión decolonial y la semiótica en la construcción del discurso ..... | 38 |
| 2.2 La diferencia en el rol del intérprete como co-creador.....                  | 43 |
| • Generadores de diferencia:.....  | 45 |
| • Comprensores de la diferencia:.....  | 48 |
| 2.3.....   | 51 |
| Capítulo 3: Ciénega para guitarra sola.....                                      | 55 |
| 3.1 Biografía del compositor .....   | 56 |
| 3.2 Sobre la obra .....  | 57 |
| 3.3 Análisis .....   | 59 |
| • Análisis Estructural:.....   | 60 |
| • Técnicas aumentadas y semiótica: .....   | 69 |
| • Análisis Interpretativo:.....  | 79 |
| Conclusiones.....  | 85 |
| Bibliografía .....   | 89 |

## Introducción

A lo largo de mi carrera como instrumentista en la Facultad de Música de la UNAM, he estado expuesto a diversas ideas tanto de profesores y alumnos instrumentistas, como de compositores, y en cada interacción, el contraste entre un alumno de composición con un alumno de cualquier instrumento es muy grande. Los intérpretes solemos estudiar mucho tiempo la técnica, la resolución de problemas de ejecución, la lectura, pero todo ello, de música escrita en un canon occidental que nos separa de las ideas que los propios alumnos de composición utilizan.

Esto va cambiando paulatinamente, maestros y compositores han creado espacios para el estudio de la interpretación de la música contemporánea de compositores reconocidos como de alumnos de la carrera. La *Academia de Música Contemporánea* es un ejemplo de dicha labor, así como la materia de *Interdisciplinary Ensemble*, que irán alentando al estudio y creación de repertorio nuevo. Esta misma situación es por la cual he tenido el gusto de conocer la pieza de *Ciénega*, del joven compositor Aquiles Lázaro, y con quien tuve el placer de trabajar en la construcción de una interpretación propia.

La diferencia de puntos de vista entre él y yo creó la duda de cómo es que, utilizando los mismos signos, el significado podía cambiar simplemente con una indicación en el papel, lo que me era inconcebible luego de haber pasado varios años estudiando repertorio con una notación canónica occidental, y porqué los compositores utilizaban esta forma de notación para expresarse en la actualidad. Con el tiempo, la interacción con más compositores jóvenes fue aportando a un nuevo entendimiento de las posibilidades de la música, pues era evidente que mi repertorio anterior solo utilizaba obras del siglo XVI hasta principios del siglo XX.

Además, noté que sus obras tendían a ser interpretadas varias veces por un mismo instrumentista, y no había gran variedad de versiones pues las colaboraciones entre intérpretes y compositores no eran abundantes. El poco interés, al menos en mi concepción, se puede entender por la falta de materias que hablen de la música que se crea en la actualidad, pues aprendemos sobre la historia de la música occidental, pero no hay un verdadero estudio de piezas que no

contengan el sistema tonal o funcional de la música. Es por ello que surgió el interés de entender de una manera notacional, el cambio que ha surgido en la escritura musical, y cuestionar el papel del instrumentista en la interpretación musical. Sin embargo, había varios temas que eran importante abordar antes de comprender el cambio notacional, y el primero de ellos es, cómo definimos a la música.

La música, en la cotidianeidad, suele ser vista como un lenguaje universal, no comparable con el habla, no obstante, similar, pero la visión totalizadora de una universalidad en la música también genera el rechazo a distintas expresiones musicales que salen de la normalidad de la tradición occidental. Los tiempos modernos han apremiado el uso de la palabra universal para idealizar una utopía general aplicada al sistema-mundo, que abarca a todos y cada uno de los habitantes que existen en él. Esta tendencia jerarquiza el uso de las formas e ideas que representen esa universalidad, pero contrasta con una realidad plural. A principios del siglo XX, el desarrollo de una globalización ha creado zonas de multiculturalidad, adoptando nuevas formas de pensamiento. El impacto ocurre también en el campo musical, diversificando los métodos compositivos, así como la interacción de los agentes musicales (compositor-intérprete-audiencia) con el objeto musical. Una de las vertientes que más ha impactado en este sentido es la indeterminación. Para comprenderla, habrá que remitirse a lo que consideramos música.

Ninguna definición puede ser tomada como absoluta, ya que el cambio en el tiempo tiende a modificar los conceptos, así mismo, el lugar afecta el entendimiento de estos. La geografía de una cultura trae consigo un desarrollo social histórico particular, no replicable en cualquier otro sitio, lo que genera una comprensión de la realidad única. Así pues, tales conceptos como el de la música tienden a ser elusivos, tan cotidiano, que pocas veces se reflexiona sobre el mismo. En occidente se suele asociar el concepto con sus elementos, como la melodía, la armonía, el ritmo, la altura, entre otros, sin definir su significado. Autores como Andrew Kania han propuesto definiciones sobre ella que no contienen la totalidad de sus elementos (2010):

“(...) cualquier evento intencionadamente producido u organizado para ser escuchado, y/o bien poseer algún rasgo musical básico como altura o ritmo o bien ser escuchado en virtud de esos rasgos.” (Kania, pág. 348).

Sin embargo, estas definiciones continúan siendo vagas sobre lo que se puede o no llamar música, probablemente porque se ha sido expuesto a música de otras culturas que no comparten elementos igualables a los occidentales. Dentro del presente trabajo no se pretenderá dar una definición universal sobre este concepto, se parte de la premisa de una pluriversalidad que acepta los diferentes acercamientos, elementos y posibilidades que la música puede ofrecer alerno del pensamiento heredado del occidente. La música no es un concepto cerrado. Por ello, argumentaciones como la inflexión decolonial darán sustento a la idea de lo no-universal, comprendiendo que dicha universalidad parte de un sistema colonial eurocéntrico y no es posible dotar del adjetivo global debido a las diferencias culturales generadas por la geopolítica.

Es muy común escuchar la comparación de la música con el lenguaje, sin embargo, la notación musical tiene un acercamiento más próximo a la escritura, lo cual hace posible su análisis semiótico, refiriéndonos a la construcción de signos-significados-significantes, llevándolo a la música: neumas-nombre del sonido-el sonido en sí. Otros autores dan luz a una visión comparativa de la música con el lenguaje sin llegar a denotarla como tal, así como Adorno menciona (2003):

“La música sufre por su semejanza con el lenguaje y no puede escapar de ella. (...) comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende, y sin embargo, no se entiende.” (Adorno, 2003, págs. 35, 36).

Para comprenderlo mejor, este trabajo se ha creado con tres capítulos, el primero se basa en la comprensión del desarrollo de la escritura musical en occidente, la adición de elementos, la modificación de signos, así como los avances tecnológicos que impactaron en la estandarización de la escritura. Así mismo, se hablará del surgimiento de la música indeterminada, ya que posteriormente, se analizará la obra *Ciénega*, la cual contiene elementos de indeterminación, y debido a dicha corriente, es posible analizar los cambios notacionales. Gracias a la

comprensión de dicho desarrollo, podremos crear un puente con la semiótica, no enteramente utilizando la llamada semiótica musical, sino, solo algunos aspectos que guardan relación con ella. Dichos aspectos mostrarán la transformación de la escritura, de manera temporal, geográfica e individual.

El segundo capítulo resalta la importancia de la relación compositor-intérprete, pues en el indeterminismo, el papel del instrumentista juega un papel más relevante en el resultado final del objeto sonoro, y esto cambia el modo de intervención de un intérprete. También habrá que resaltar la importancia de las versiones de la música indeterminada, pues cambian en función del intérprete y su imaginario sonoro al utilizar sonidos que no entran dentro del sistema dodecafónico. Es aquí cuando la construcción histórico-social del intérprete cobra importancia, y es por ello que se propondrá ver al intérprete como un co-creador de la obra indeterminada, además de cambiar la relación jerárquica de los agentes musicales de occidente (compositor-intérprete-audiencia).

El tercer capítulo utilizará algunos de los conocimientos teóricos que hereda la enseñanza musical tradicional, se trata del análisis estructural, semiótico, técnico e interpretativo de la obra *Ciénega*. Este análisis es de vital importancia, pues es una manera de conseguir una aproximación analítica a una obra indeterminada, de una forma integral que pueda enriquecerse con la creatividad del intérprete, generada desde su cotidianeidad. Varias interpretaciones de esta obra se han hecho y grabado informalmente por lo cual también nos remitiremos a ellas para evaluar la eficacia de la técnica empleada y su resultado sonoro en distintas situaciones. Esta pieza presenta varios elementos que son aprovechables en salas de concierto pequeñas pero resonantes, y puede cambiar la estrategia interpretativa en escenarios grandes con amplificación.

La técnica tradicional de los instrumentos crea una idea de dominio, que, más que acertada, puede ser una ilusión por los cambios de pensamiento que se van transformando de generación en generación. La interpretación es una forma de expresión que va evolucionando junto con los ideales compositivos de cada época. En esta premisa recae la importancia de conocer qué es lo que los agentes musicales hacen en la contemporaneidad, y lo que este trabajo plantea.



# **Capítulo 1: Diferencias semióticas en la notación musical contemporánea**

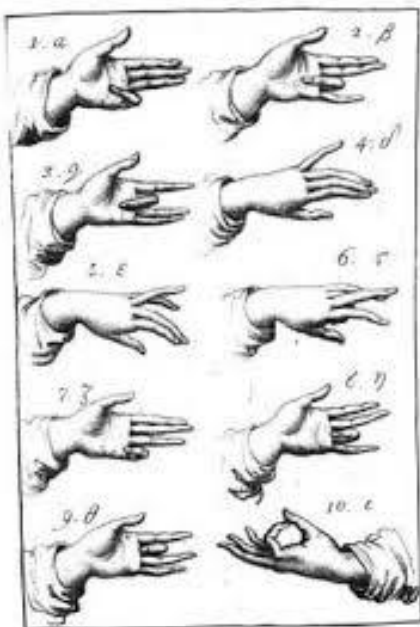
## 1.1 Evolución de la notación musical tradicional

El habla en la cultura egipcia, guardaba una relación fundamental con la memoria, la reproducción de la voz interior que exteriorizaba en sonido los conceptos abstraídos. La escritura era, de alguna forma, una amenaza de esa memoria, y así lo muestra Platón en el mito de Teut: “Ella no producirá sino el olvido (...) haciéndoles despreciar la memoria (...) tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias.” (Platón, pág. 295) . La superación del olvido ha sido uno de los motores en la cultura occidental que detonó el uso de la escritura y que ha tomado gran importancia en la contemporaneidad del mundo. Dentro de ella se encuentran relaciones semióticas que hacen visible al signo para convertirse en significado.<sup>1</sup> Si se sigue esta lógica en relación con la escritura musical de occidente, se podrá analizar aquellos momentos de formación y las herramientas que han ayudado a modificar esta misma (Suárez C. E., 2011).

La escritura musical occidental es, hoy en día, una forma de archivar lo más fielmente posible una grafía visual traducible en sonido, siempre y cuando obedezca a las reglas establecidas y formadas a lo largo de los siglos. En milenios anteriores hubo dos grandes culturas que desarrollaron una notación musical que ha sido posible estudiar, la egipcia y la babilona. No obstante, en Egipto fue concebida para la enseñanza y dirección coral, el sistema quironímico, que, según Marinkovic, algunas escenas y figuras en bajo relieve representarían gráficos melódicos ya en el año 3000 a.C, este mismo utiliza el término de pictograma para definir este tipo de representación (2016, pág. 10). Este sistema basado en la dirección coral por la corporalidad de una figura similar a la de un director tendría gran importancia en el desarrollo de una escritura integral en el mundo occidental y de la polifonía, ya que las gestualidades representaban alturas (ej.1), lo que alentaba la posibilidad de crear dos melodías distintas al mismo tiempo (Vizcaíno, 2015).

---

<sup>1</sup> Para Suárez, al hablar: “(...) lo que dice la voz interior, se separa el significante del significado y se desvirtúa así el sentido primigenio que las cosas poseen en la memoria, donde las palabras son iguales a las cosas.” Suárez C. E., 2011, pág. 103.



**Ejemplo 1:** Uso de la gestualidad manual en el sistema quironómico (Abajo, 2012).

La segunda cultura fue la babilona, donde se desarrollaron sistemas ya no pensados en la gestualidad corporal, si no, en instrucciones visuales para los intérpretes, principalmente de lira (Ferreira, 2000). Sin embargo, la profundización en esta escritura no ha sido posible debido a que solo se cuenta con la piedra de Nippur, hallada en el ahora Irak,<sup>2</sup> Kilmer y Tinney la equiparan con una tablatura.<sup>3</sup>

Sin embargo, la notación musical occidental, aunque fuertemente relacionada con el pensamiento de estas dos civilizaciones, se le considera que tiene un origen mucho más reconocible dentro de la cultura griega y a su posterior expansión de pensamiento en el mundo occidental. La problemática que existe sobre la cultura griega es la falta de una prueba concisa de su música. Los textos que hablan sobre la misma, tienden a ser más filosóficos y poco técnicos, además de que existe poca documentación sobre su notación musical. Las evidencias que se tienen, además de los textos, vienen de esculturas y jarrones que muestran la

---

<sup>2</sup> Ver Kilmer & Tinney, 1996, pág. 54.

<sup>3</sup> La tablatura es un sistema de notación en el cual se describen los movimientos dentro de algún instrumento, muy común en aficionados de la música que, al no poseer conocimientos de escritura musical, recurren a estos recursos de información práctica.

práctica musical instrumental principalmente. Aunque aparentemente carente, muchas de las conceptualizaciones que se usan actualmente en la música occidental encuentran un origen en las prácticas griegas, por ejemplo, el ritmo, que dentro de la práctica vocal jugaba un papel muy importante en relación con las sílabas, pues el ritmo de una sílaba debía mantenerse constante durante una pieza. Esta abstracción del ritmo acompaña a la conceptualización de las duraciones de las neumas que se conocen en la actualidad. Otro de los ejes fundamentales de la práctica musical griega que ha tenido un impacto muy fuerte es el surgimiento del tiempo fuerte y el tiempo débil, llamado *thesis* y *arsis* respectivamente. La utilización de una escala dividida en siete sonidos es, igualmente, uno de los grandes atributos que se adoptan de esta cultura (Ochoa, 2003).

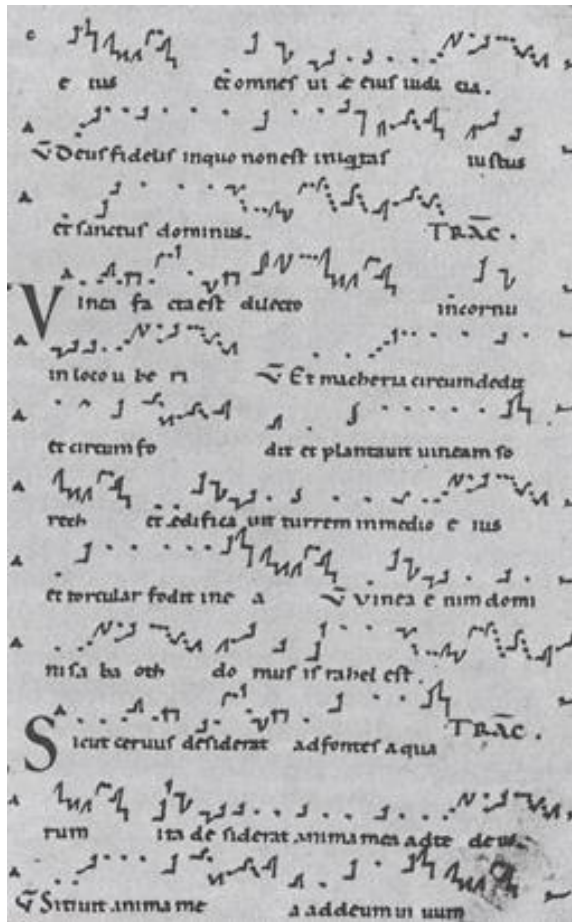
La escritura musical tuvo varias etapas de evolución en la Edad Media, este periodo estuvo caracterizado por el ascenso de la religión cristiana en la vida política y social de Europa occidental debido a la tolerancia a la misma por el edicto de Milán, gracias a Constantino I en el siglo IV (Blázquez, 1974). La liturgia comprendió uno de los sucesos donde la música estaba muy presente, los cantos llanos o gregorianos se utilizaban dentro de las prácticas eclesiológicas comunes, sin embargo, estos cantos tenían que ser aprendidos de una tradición oral por la carencia de una escritura musical (Gütierrez, 1796). Los cantos religiosos tuvieron una gran influencia de la cultura griega y romana debido al tratado *De institutione musica* de Boecio, donde compila fuentes sobre aquella cultura. Como con los griegos, los cantantes veteranos en la Europa de la Edad Media transmitían su conocimiento a los nuevos intérpretes de manera oral. La problemática de esta transmisión de las melodías, era que no existía una manera exacta de reproducir fielmente lo transmitido a través del tiempo, lo que las hacía propensas al cambio. Debido a esta situación, existió una gran variedad de liturgias que adoptaban lenguas vernáculas y se diversificaban, así surgieron las liturgias galicanas, romanas, beneventanas, mozárabes y uso de Sarum (Grout & Palisca, 2001).

Entre el siglo VI y el VII, el Papa San Gregorio I trató de recopilar en el antifonario las canciones litúrgicas del canto llano, con el fin de unificar las versiones por el Imperio Romano e imponer el latín como su lengua oficial, aunque no quedan

vestigios del antifonario, y existe la duda si fue realmente San Gregorio I o sus predecesores (McKinnon, 2001). Así mismo, existe la suposición que el mismo Gregorio reordenó la Schola Cantorum como una institución de formación dedicada a los músicos de la liturgia, de este modo, existía un estudio de los cantos religiosos tal vez en un intento de preservar lo mejor posible su forma. Este antifonario fue el parteaguas para las reformas llevadas a cabo por Carlomagno para unificar los servicios religiosos por todo el Sacro Imperio Romano a partir del siglo IX. La dificultad de interpretar de memoria estos cantos generó los primeros esbozos de la escritura, debido a la gran cantidad de piezas por aprender y su dificultad, por lo que surgió primeramente el sistema adiaستمático o neumático alrededor del siglo X (ej.2), basado en la forma de escritura griega donde el texto era determinante para comprender el ritmo, y los signos, escritos por encima del texto, representaban a las alturas, pensada principalmente para ayudar con la memoria a los cantantes. El desarrollo del sistema neumático fue favorecido por la utilización de neumas a distintas alturas para indicar de mejor manera la melodía por parte de los copistas, además de distintas adiciones pensadas en facilitar la mnemotecnia de la escritura (Grout & Palisca, pág. 92). Grout y Palisca mencionan: "(...) casi todo el corpus del canto llano que conocemos, procede de fuentes francas que probablemente se basaran en versiones romanas, con añadidos y cambios hechos por músicos y copistas locales." (2001, pág. 41). Es posible que este sistema haya aparecido con otro propósito distinto, el de aprender cantos recién compuestos, y que sólo después de esto, se aplicó al repertorio litúrgico. Dicho sistema aportó la idea de la neuma, el cual representa el sonido, no obstante, existían diversos problemas con esta notación, pues no fue creada para la conservación de la música, sino como asistente mnemotécnico de ella. Su expansión por el Sacro Imperio Romano aún queda en duda, pues no se tiene registro del antifonario arquetípico de la Misa usado en todas las iglesias europeas del siglo X (Ferreira, 2000). Entre la evolución de la notación adiaستمática y diastemática hubo varios intentos propuestos por distintos teóricos que aportaron especificidad a la notación neumática, este es el caso de la escritura dasiana, que ya ordenaba las notas por tetracordes con relación de tono-semi-tono, o la propuesta por Hucbaldo, que enumera alfabéticamente doce notas en un

intento de dar especificidad a lo escrito. Además, la intervención de los copistas fue fundamental para el cambio entre notaciones, pues como mencionan Grout y Palisca:

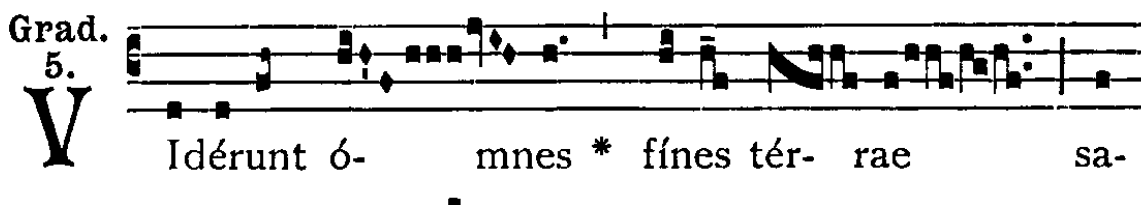
“Un progreso fundamental tuvo lugar cuando un copista trazó una línea roja horizontal para representar la altura fa y agrupó los neumas alrededor de esta línea; con el tiempo se añadió una segunda línea, habitualmente amarilla para señalar el do.” (Grout & Palisca, 2001, pág. 93).



**Ejemplo 2:** Notación adiestemática del gradual del siglo XI. (Peraza, 2019).

La práctica musical en la vida religiosa requería de al menos diez años de estudio, y aún con este tiempo, solo los más destacados eran quienes la interpretaban. Según García, Guido D’Arezzo mencionaba en 1025 que la práctica musical representaba una distracción de la vida religiosa (2017, pág. 35). Para 1026, D’Arezzo publica su obra *Micrologus* donde expone las bases del tetragrama, un

reordenamiento de la notación musical donde es posible representar de manera visual y precisa la altura de las notas, este sistema se nombra diastemático (ej. 3) (Elum, 1996). De igual manera se exponen los nombres de estas notas derivadas del poema *Ut queant laxis*. La creación de un modelo visual y una semiótica acústica basada en líneas horizontales probablemente no fueron pensadas como una manera artística de composición musical, sino como una ayuda a las actividades musicales eclesiásticas para evitar la distracción de la devoción religiosa y la unificación de la melodía o congregación. Con esta invención, la educación musical podría pasar de diez años a dos, que consistirían en aprender el funcionamiento de la escritura musical y su aplicación a la *Misa* (García, 2017). Así como menciona Miura: “La música, como la totalidad de la cultura, era monopolio del estamento eclesiástico” (2018, pág. 60).



**Ejemplo 3:** Notación Diastemática con tetragrama. (Mairena, 2014).

Durante el siglo XI, después de la creación del tetragrama y su aplicación a la enseñanza de clérigos y monjes, los cantos gregorianos quedaron plasmados en papel, no obstante, las dificultades que aún presentaba la escritura musical acerca del ritmo, dieron la posibilidad de alterar la duración de ellos en la práctica, sin modificar las alturas de los cantos (García, 2017). La improvisación, igualmente sujeta a la regla de la altura, dio paso a una práctica polifónica que, si se escribía, podía ser reinterpretada, y esta misma posibilidad, dotaba de más coherencia las improvisaciones. Muy probablemente, la práctica polifónica no era una novedad en el siglo XI, existe ya en el siglo IX un documento donde aparece una forma de cantar las liturgias a dos voces, u *organum*, titulado *Musica Enchiriadis* y *Scholica Enchiriadis* de autor anónimo, aunque usado en la música sacra, seguramente fue traído de la música secular a las litúrgicas. La práctica de la polifonía durante los

siglos siguientes no representaba la totalidad compositiva, la monodia seguía siendo la práctica musical más recurrente, sin embargo, la existencia de la escritura alentó a la modificación del canto gregoriano bajo las reglas de los ocho modos y el respeto a las alturas (Grout & Palisca, 2001). Estas modificaciones se irían complejizando gracias al añadido de los modos rítmicos y al relajamiento de las reglas en los siglos XIII y XIV, lo que generaría una holgura para aquellos que modificasen los cantos, y añadieran voces, así como Marinkovic menciona:

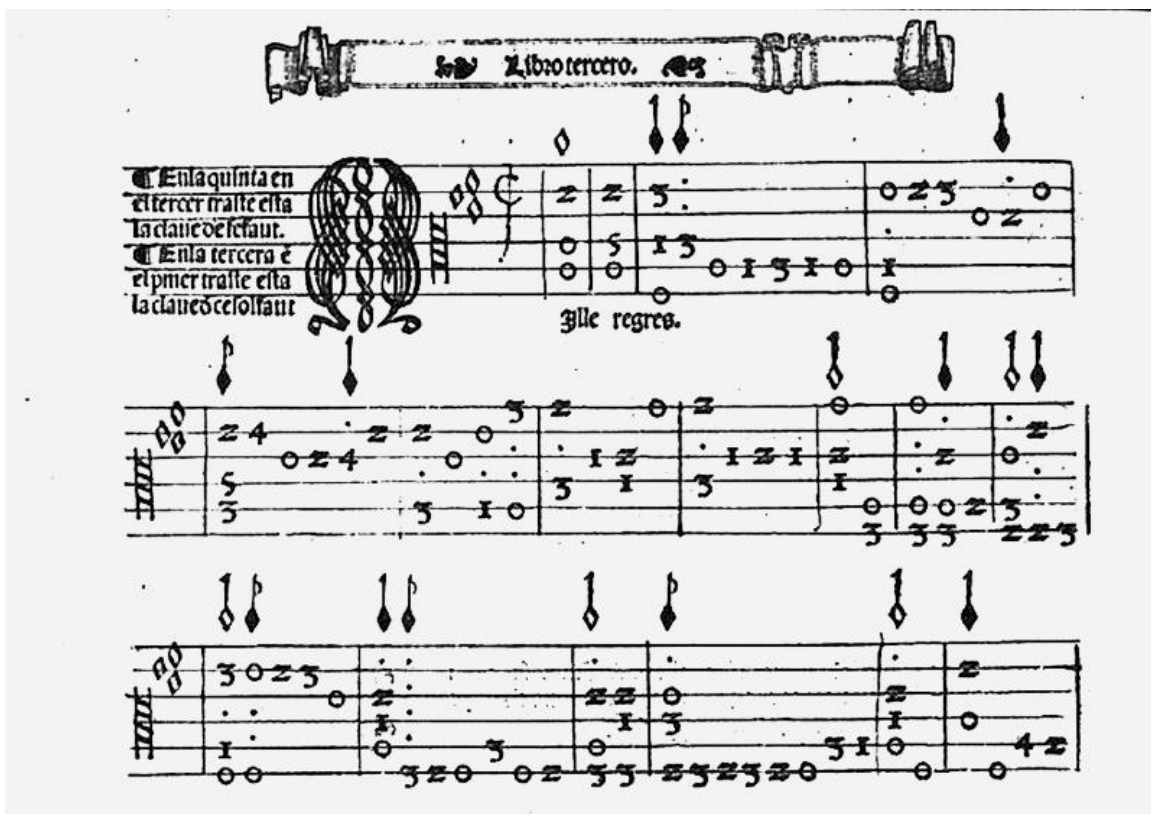
“(…) la transición entre la notación neumática, capaz de representar el estilo monódico del canto; y la escritura mensural, con la cuál fue posible representar visualmente el canto polifónico, a partir del cual aparece la creación musical como fenómeno independiente de la improvisación y surge la figura del compositor separada de la del intérprete (…)” (Hacia una Interpretación de la Notación Musical Contemporánea, 2016, pág. 4).

El cambio político y social fue clave para el desarrollo de la escritura musical. El paso de un orden religioso al feudalismo y el pensamiento humanista que trajo consigo el estudio de los clásicos griegos comenzó a cambiar la idea del hombre en la sociedad. Durante el siglo XIII, la diversificación de los textos musicalizados llegó a aquellos que empleaban la prosa, por lo que los modos rítmicos resultaban difíciles de utilizar debido a la carencia de melismas, por lo que se necesitaba un sistema mensural aplicable en los mismos. La división de los modos rítmicos por parte de Franco de Colonia en su libro titulado *Ars Cantus Mensurabilis* solucionó este problema en el año de 1280 y fue utilizado hasta el siglo XIV (Grout & Palisca, 2001). La evolución de la forma de la neuma a la forma cuadrada surge del norte de Francia como una medida de perfeccionar la escritura rítmica de la partitura en el siglo XIII (Marinkovic, 2016). Para finales del siglo XIV, la notación cuadrada, como se muestra en el ejemplo 3, los compositores y copistas dejaron de rellenar las notas para solo dibujar su contorno, modificando sus cabezas para referirse a la unidad de tiempo que representan. Existe una discusión que no corresponde con el presente trabajo sobre el surgimiento del pentagrama tal como se conoce hoy en día, pues se ha puesto en duda la validez del tratado de Ugolino di Orvieto y su *Declaratio Musicae Disciplinae* a principios del siglo XV anteriormente reconocido



por tal contribución (Fallows & Blackburn, 2001). El avance de la escritura musical durante la Edad Media es una de las bases para poder comprender sus limitantes, de las cuales se hablará en capítulos posteriores.

El renacimiento tiende a ser evasivo en la situacionalidad geográfica, ya que diversos autores identifican el surgimiento de este periodo desde el siglo XIII, pero su expansión a veces no es visible hasta el siglo XV, pero todos coinciden que su término fue en el siglo XVI. La traducción al latín de los textos clásicos y su redescubrimiento impactaron en gran manera el pensamiento social de aquella época. Así como el pensamiento, la tecnología contribuyó al avance de la notación musical, la imprenta abarató la producción física de partituras en mayor cantidad y más fidelidad que el hecho por copistas. En 1450 Johann Gutenberg perfeccionó el método de impresión conocido en China y en 1473 se aplicó a libros litúrgicos con canto llano. Ottaviano Petrucci introduce la tipografía móvil en 1501, poniendo así, al alcance, la música a sectores de la población que no se encontraban dentro de las cúpulas clericales o de poder, generalmente en arreglos instrumentales de vihuela y clave de música vocal (ej.4) (Griffiths J. , 1996). La polifonía fue una de las formas más comunes de composición durante el renacimiento, sin embargo, luego de su creación era muy común corregir la partitura para generar una mayor claridad visual, y afortunadamente, las barras divisorias del compás ayudaron a esta situación. El teórico Lampadius propone en 1537 un ejemplo del empleo de estas líneas divisorias, lo que ayudaría al acomodo de las voces y al ordenamiento de las partituras visualmente, aplicable también a tablaturas como se muestra en el ejemplo 4 (Grout & Palisca, 2001).



**Ejemplo 4:** Fragmento de “La canción del emperador”, arreglo de Luys de Narváez sobre la pieza vocal “Mille Regretz” de Josquin des Prez (Narvaez, 1538).

A lo largo de este proceso histórico, las interacciones melódicas de la polifonía se volvieron más complejas y con ellas el pensamiento mismo de las composiciones. Adrian Willaert fue un compositor flamenco que ponía especial cuidado en el trato ente texto y música, cuidando la acentuación y la no interrupción de frases, ideas o palabras por medio del silencio. La práctica improvisatoria de la música instrumental y vocal se basaba en la ornamentación no escrita de las partituras, la cual tomo importancia a finales del siglo XVI y que continuarían su recorrido en el barroco (Grout & Palisca, 2001).

El periodo barroco (c. XVII-XVIII) aportó avances al lenguaje musical, uno de ellos por ejemplo fue el establecimiento de reglas armónicas por Rameau en 1722. El acompañamiento de las voces con instrumentos se popularizó durante este periodo, lo que contribuyó a la escritura instrumental y al desarrollo de nuevas formas de escribir dichos acompañamientos. El bajo continuo surgió para simplificar

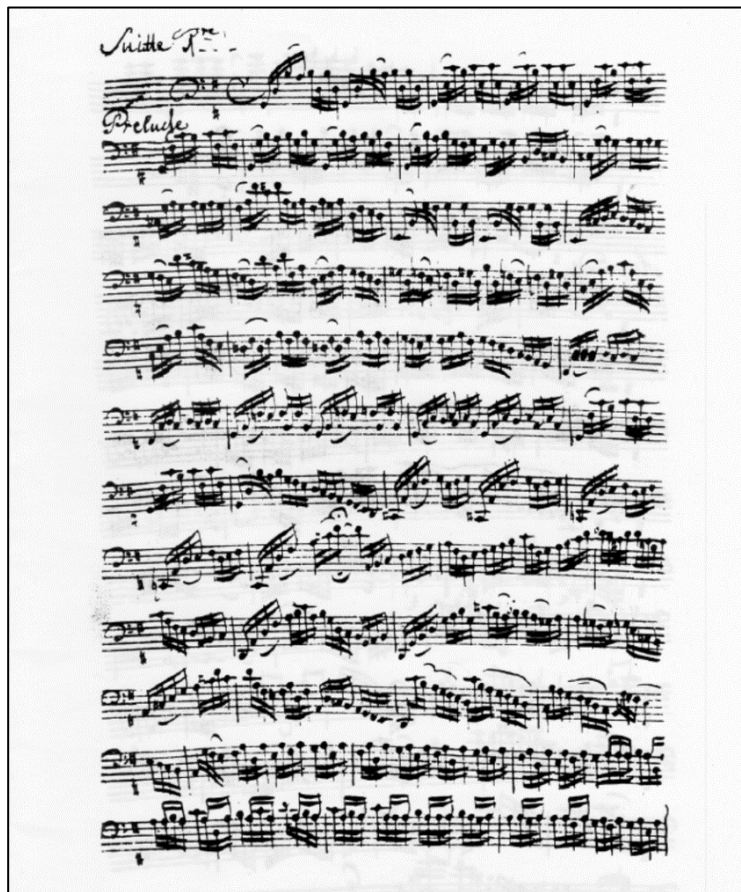
la manera en que los instrumentos podían acompañar las voces melódicas,<sup>4</sup> que, como se revisó en párrafos anteriores, la música vocal representaba la mayor parte de la producción impresa, aún a finales del Renacimiento (Palisca, 2001). Como se explicó en párrafos anteriores, la música vocal, a raíz de la imprenta, era arreglada a instrumentos por medio de tablaturas, principalmente dirigidas a aquellas personas que tuvieran conocimientos del instrumento en cuestión, como lo era el laúd, vihuela o clavecín. Esta práctica cobraría gran importancia durante el barroco, cambiando la tablatura por partitura, pero conservando el carácter idiomático de las adaptaciones a instrumentos. Además, la utilización de la separación por barras de compás se volvería más común a partir de 1650, ya con la idea más instaurada de los tiempos fuertes y débiles (Grout & Palisca, 2001).

La práctica polifónica no quedó en el olvido por el desarrollo del bajo continuo, de hecho, su utilización fue evolucionando a un contrapunto diseñado para producir armonías, subordinado a la sucesión de acordes. Ya en 1530 comenzaba la decadencia del uso modal, y algunos teóricos como Vincenzo Galilei aportaron las primeras ideas sobre la tonalidad, como es el caso del libro "*Il primo della prattica del contrapunto intorno all'uso delle conzonanze*" en 1589 (Palisca, 2001). Esta relación vertical queda plenamente explicada gracias a Jean-Phillipe Rameau con su "*Traité de l'harmonie réduite á ses principes naturels*" en 1722 (Tratado de armonía reducida a sus principios naturales) mostrando las posibilidades del sistema tonal, sin embargo, para lograr esto, se tenía que pensar en un sistema de afinación que permitiera el recorrido del círculo de quintas de una manera óptima, y para ello se ideó el temperamento igual, el cual tenía el antecedente de uso en los instrumentos de cuerda pulsada como el laúd, donde se dividía la escala en doce semitonos iguales. Una de las colecciones de preludios y fugas que podrían mostrar este desarrollo es la de Johann Sebastian Bach con "*Das Wohltemperierte Clavier*" (El clave bien temperado) donde se exploran las veinticuatro tonalidades del sistema descrito por Rameau y el probable uso del temperamento igual. (ej. 5). La práctica improvisatoria influyó dentro de la música barroca, la ornamentación no escrita en las partituras era un modo de mostrar espontaneidad y creatividad propia del

---

<sup>4</sup> Ver Rottmann, 1960, pág. 46.

intérprete, lo cual era esperado, lo que evidencia la posición de la partitura en el acto de interpretación musical. Uno de los ejes fundamentales en el pensamiento barroco fue la expresividad emotiva, que permeó la práctica musical, donde existían dos tipos de prácticas identificadas por Monteverdi, la práctica antigua, donde la música dominaba al texto, y la práctica moderna, donde el texto dominaba a la música. La música, a diferencia de otras artes, no tenía la necesidad de representar a la naturaleza, y podía explorar con libertad, las emociones (Grout & Palisca, 2001).



**Ejemplo 5:** Primera página de la *Suite N. 1* de Johann Sebastian Bach, manuscrito por Anna Magdalena Bach. (Bach, 1723).

El periodo barroco comienza su decadencia en 1720, la práctica musical irá cambiando paulatinamente conjunto a las nuevas formas de pensamiento que la ilustración traería a la sociedad europea hasta mediados del siglo XIX. La

preponderancia del raciocinio significó un ordenamiento minucioso de la música, muchas veces, simplificándola, a lo que los teóricos denominarían como periodo clásico hasta alrededor de 1820. El desarrollo de la organología en instrumentos de viento, cuerda pulsada, frotada y percutida evidencian la popularización de la música instrumental, además de la creación de la escena musical fuera del mecenazgo con la organización de conciertos públicos, lo que significó un panorama distinto para los músicos independientes (Reinhard, 1974). La estructuración de las obras escritas muestra la claridad de las ideas compositivas que los autores quisieron expresar, lo cual es una aplicación de la racionalidad del pensamiento a la composición (Michels, 1992). Las adiciones a la notación vinieron principalmente para guiar a los músicos durante la interpretación con la adición de signos de articulación y agógica (ej.6).

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a variation from Mozart's Sonata in A major. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 5, marked with a '5' above the treble clef. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are used to indicate changes in volume. Articulation marks, such as vertical lines above notes, are present to guide phrasing. The second system starts at measure 7, marked with a '7' above the treble clef. It continues the intricate melodic and harmonic development, with further dynamic and articulation markings. A first ending bracket is visible at the end of the system. Below the score, a small caption reads: '\*) Var.IV: Zur Notation der 2. Hälfte von T.16 (linke Hand) vgl. Krit. Bericht.'

**Ejemplo 6:** *Sonata en La* de Wolfgang Mozart mostrando indicaciones de f (forte) y p (piano) además de signos de articulación en una versión Urtex de 2006. (Mozart, 2006).

A principios del siglo XIX la búsqueda de una expresión más profunda, un tanto alejada del raciocinio, alentó a los compositores a transformar las formas clásicas para impregnarlas de una subjetividad emocional exaltada. Beethoven fue uno de los compositores que representó esa transición de ambas formas de pensamiento, y una de las figuras más importantes del desarrollo del ideal del artista. La música instrumental comenzó a gozar de gran popularidad e importancia en el área de la música culta, que si bien, esto fue un desarrollo de varios siglos, es

en el siglo XIX donde se consolida su importancia y carácter en la sociedad eurocéntrica (Reinhard, 1974).

El periodo romántico representó en términos de forma, la continuación de las estructuras clásicas con una subjetividad emotiva de mayor énfasis por prácticamente todo el siglo XIX. Las prácticas musicales se vieron afectadas por los distintos acontecimientos políticos que impactaron a Europa central, como la Revolución Francesa. Los cambios sociales y la visualización de los grandes compositores clásicos aunado con el individualismo romántico dieron paso a la figura más consolidada del virtuoso. La importancia reside en el pensamiento de crear música que solo ellos (los virtuosos) pueden componer e interpretar, una forma de competencia con el pasado y los contemporáneos. La relación del virtuoso con el público era ya estrecha, tanto la devoción de la audiencia como la composición musical para saciar dicha devoción generarían una escena musical donde el público es parte fundamental de la actividad artística, ambas partes se complementaban. Los compositores explotaban, según sus posibilidades, sus instrumentos, así como sucede con Niccolò Paganini, Franz Liszt, Chopin, etc., mientras que otro grupo de compositores rechazaría la idea del virtuosismo artificioso (González Z. G., 2016).

La utilización del sistema tonal dentro de la composición fue cambiando a un uso cromático y enarmónico de la armonía, que llegarían al límite de la atonalidad (Michels, 1992). Otra de las características del periodo es la relación que había entre la literatura y la música, evidenciada principalmente con la música programática y una diferenciación entre aquella que solo existía por ser música, la música absoluta. La notación no cambia estructuralmente, sin embargo, en la búsqueda del individualismo y la expresión emotiva, los recursos de dinámicas escritos dentro de la partitura adquirieron mayor contraste, los *ppp* (*Pianississimo*) y *fff* (*Fortississimo*) fueron agregados más un conjunto de adjetivos emotivos para guiar la interpretación expresiva (González Z. G., 2016).

Cada época fue aportando diferentes elementos a la grafía musical, mientras en el barroco la mayor parte de las partituras funcionaban como una guía para el intérprete en el clásico se buscó una exactitud mucho más precisa de las

indicaciones, y una interpretación “correcta”, así como en el romanticismo se ponderaba una expresividad en el discurso sonoro. Sobre esto, José Marinkovic menciona:

“(…) podemos decir que al igual que toda escritura, la notación musical es reflejo de la cultura del pueblo que la posee y está sometida a las mismas fluctuaciones y vicisitudes que el idioma y el lenguaje musical, razón por la cual sufrió tantas modificaciones antes de llegar a ser lo que conocemos como sistema de notación musical occidental(…)” (Marinkovic, 2016, págs. 2-3).

Los cambios siguientes corresponden a un periodo muy cercano a la actualidad, y corresponderán a un análisis desde una perspectiva semiológica distinta a la de la formación de la notación. El progreso ha ido cambiando conforme a las necesidades de los creadores, es por esto que muchos compositores del siglo pasado comenzaron a teorizar diferentes ideas de hacia donde podría ir la música. Y lo lograron.

## **1.2 Limitantes de la notación tradicional en el lenguaje contemporáneo**

Al acercarse a fechas más actuales, es un tanto complicado establecer puntos de partida y finales a periodos de pensamiento que probablemente necesiten una visión más lejana y objetiva que la que se puede ofrecer. Para tratar de comprender de una forma más ordenada los acontecimientos que marcaron el siglo XX, este punto se dividirá en dos periodos muy concretos, la primera y segunda mitad, no pensando en la diferenciación de estilos musicales y cambios de pensamiento, sino en acontecimientos que marcarían muy notablemente a la sociedad europea y americana, la primera y segunda Guerra Mundial (Morgan, 1994).

- **Primera mitad del siglo XX**

A comienzos del siglo XX el ámbito artístico se enriquecía gracias a que varias corrientes de pensamiento coexistieron en Europa y América para dar paso a nuevas formas de estructurar la música. Antes de la primera Guerra Mundial, el ánimo de la sociedad europea estaba empapado por los avances tecnológicos y las nuevas formas de vida que se habían logrado después de la Revolución Industrial en el siglo pasado y el aprovechamiento del colonialismo que efectuaban muchos países europeos en África y Asia, así como el nacionalismo. Los nuevos ideales sonoros eran muy variados y discrepantes entre sí. Algunos compositores utilizaron la escritura tradicional para evolucionar los lenguajes musicales enfocados en visiones anteriores, como sucedía con el post romanticismo de Rachmaninov o Tchaikovsky, así como otros desarrollaron nuevos sistemas composicionales en busca de su originalidad, como lo fue el impresionismo, atonalismo, dodecafonismo, entre otros. Algunos de estos movimientos fueron influenciados por culturas diversas que no coexistían normalmente en una Europa occidental, como lo fue el impresionismo y la fascinación de Debussy y Satie por la música oriental, y fueron efectuados gracias a la Exposición Universal celebrada en París y los avances tecnológicos que lograron acercarlos (Morgan, 1994). La búsqueda de nuevos lenguajes que revolucionaran la música de ese siglo contribuyó a la expansión de signos dentro de la notación musical que abarcaron cambios de textura, color, expresión, entre otros. Los intérpretes también jugaron un papel muy importante en la búsqueda de nuevas sonoridades en sus instrumentos, nuevas técnicas, por ejemplo, a lo que se le llama técnicas extendidas (ej. 7). Algunos de estos movimientos trataban constantemente de guiar a los intérpretes hacia una ejecución específica para crear un efecto determinado.



A. Andrés Segovia

**Fandanguillo**

Joaquin Turina  
Op. 36.

Digitada por A. Segovia

Allegretto tranquillo ♩ = 72  
(Percusion con el dedo pulgar junto a la puerite y sobre la VI y la V cuerdas.)

**Ejemplo 7:** *Fandanguillo* de Joaquín Turina que muestra en 1925 el uso de percusiones (técnica extendida) dentro de sus obras (Turina, 1925).

La transición del romanticismo hacia la modernidad del siglo XX cambió radicalmente el pensamiento de la individualidad romántica del siglo XIX con una apertura al progreso de una forma más empática. Así como lo menciona Morgan:

“(…) proporcionaron las bases para una visión del mundo en la que aparece un complejo organismo que se mueve hacia su propia perfección, controlado a través del mecanismo de la ley universal. El “progreso” se convierte en el lema del periodo.” (1994, pág. 28).

La búsqueda de una identidad que no se reflejaba en los movimientos anteriores orilló a los compositores de comienzos de 1900 a repensar las prioridades de la música occidental, tanto su sistema tonal, como su sistema de notación. Junto a la búsqueda de nuevas sonoridades, Schönberg vislumbraba otro camino completamente distinto al tonalismo. Para 1907, Schönberg empujó los límites de la armonía cromática hasta evitar el centro tonal desde cualquier ángulo, a esto se le

denominó atonalismo, un paso muy importante que daría cabida a sus siguientes teorizaciones de sistemas compositivos. La teorización del dodecafonismo por parte de este compositor rompía por completo la teoría tonal de la música, aunque aún conservaba los doce sonidos de la escala dodecafónica, y que de ahí parte el nombre. Este nuevo planteamiento consistía en utilizar las doce notas en forma serial, lo que después evolucionaría al serialismo integral con el fin de encontrar nuevas posibilidades a la composición musical, lo que genera la reflexión de las limitantes tanto de la escritura como del sistema compositivo que existían ante las nuevas generaciones ya en 1920 (ej. 8). Sin embargo, es de vital importancia entender que el compositor no es un ser estático, Schönberg vuelve a utilizar en sistema tonal a finales de los años cuarenta, como un añadido a sus composiciones (Morgan, 1994).



**Ejemplo 8:** *Piano Suite Op.25*, Arnold Schönberg, primera obra en completo dodecafonismo entre 1921 a 1923 (Schoenber, 1923).

Paralelo a las teorías de Schönberg, otros movimientos se preguntaban si la escritura tradicional y el sistema tonal eran una limitante los sonidos que una ciudad industrializada o para la música de campesinos. Bela Bartók fue un compositor húngaro que aportó herramientas teóricas y prácticas a la música occidental. Su papel en la creación de la etnomusicología junto con Kodály y la introducción de elementos folclóricos campesinos dentro de las composiciones formales reflejaban

una atención a las tradiciones pasadas y a su revalorización, así como también Stravinski lo refleja con la música campesina rusa (Morgan, 1994).

Los desarrollos tecnológicos que se generaban en Europa y los cambios de formas de vida de la clase media y baja, cambiaban el panorama de los artistas que consideraron estos avances como modelo de belleza, a este movimiento italiano se le denominó movimiento futurista. Dicho movimiento fue impulsado por el poeta Filippo Marinetti en 1909, al publicar en el periódico “Le Figaro” los puntos en los que se basa esta corriente. La revolución industrial y su aplicación en la vida cotidiana, con todas sus ventajas y nuevas invenciones, traía consigo una nueva forma de ver y escuchar a la sociedad. Los nuevos “ruidos” de la ciudad fueron inspiración para músicos futuristas, especialmente para Balilla Pratella y Luigi Russolo, quienes impregnaron sus pensamientos sobre los caminos que debía seguir la música y los músicos futuristas (Morgan, 1994). Russolo se inspiró en sus ideales para crear un instrumento que produjera los “sonidos-ruidos”. La utilización de divisiones de tonos más reducidas que podían producir los *intonarumori* de Russolo y su imposibilidad de ser escritos en una partitura alentaron a Russolo, quien anteriormente fue pintor, a rediseñar un sistema notacional donde se pudiera plasmar el sonido requerido (ej.9). Comienza a entreverse la limitante de la notación tradicional aplicada ahora a una nueva gama de sonidos que podían ser modificados a una escala mucho más pequeña (Marinkovic, 2016). La subdivisión de tonos era virtualmente posible, sin embargo, en la práctica escrita carecía de espacio para coexistir. Russolo propuso modificaciones dentro de la escritura para hacer más legible las intenciones musicales de su propio instrumento en su libro “*L’arte degli rumori*”.<sup>5</sup> Entre estas modificaciones se incluye la existencia de una única línea horizontal que puede presentar uno, dos o tres puntos para referirse a los cuartos de tono, y subdividirse si es necesario.

---

<sup>5</sup> Existen dos ediciones de esta obra, la primera en 1913 y la segunda en 1916, donde propone de manera más explícita la grafía de los “*Intonarumori*” en el capítulo titulado “*Grafía Enarmónica*”. Russolo, 1916.

Dal « *Risveglio di una città* »

The image shows a musical score for the piece "Risveglio di una città" by Luigi Russolo. The score is written for eight instruments: Ululatori, Rombatori, Crepitatori, Stropicciatori, Scoppiatori, Ronzatori, Gorgogliatori, and Sibilatori. Each instrument has a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is minimalist, using dots and lines to represent sounds rather than traditional notes.

**Ejemplo 9:** Pieza “*Risveglio di una città*” del compositor Luigi Russolo dentro de su libro “*L’Arte degli Rumori*”. (Russolo, 1916, pág. 34).

Aunque sus composiciones y su propio instrumento quedaron un tanto relegados por la audiencia, y el inicio de la primera guerra mundial obstaculizó el avance del futurismo, Russolo incursionó en la música sabiendo sus limitaciones, pero entusiasta en sus visiones. Es, tal vez por esta cercanía al arte visual que logra proponer una “grafía enarmónica” como él mismo la llama, que sea lo más sencilla posible de leer por el músico. Esta grafía y la misma idea de Russolo sobre la escritura musical serían el parteaguas para los compositores siguientes, quienes exploraban nuevos elementos de expresión musical por medio de la notación (Marinkovic, 2016).

Charles Ives figuró como uno de los compositores más importantes de Estados Unidos a principios del siglo XX, y su visión difiere con los progresistas de la época, argumentando la posibilidad de utilizar las convenciones tradicionales y

las revolucionarias cuando se quiera utilizarlas, además del empleo de ideas técnicas en una época anterior al desarrollo europeo de las mismas (Morgan, 1994). La participación de este pensamiento es fundamental para el entendimiento de los argumentos que se verán en el siguiente capítulo.

A finales de 1940, comienza a surgir el término de música concreta, definida por Pierre Schaeffer a música con amplificadores que utilizaba sonidos del ambiente, como grabaciones de pájaros, trenes, ruidos e instrumentos grabados en cintas magnetofónicas y luego acomodadas en forma de collage o de selecciones, este es uno de los antecedentes de la música electrónica (Michels, 1992).

- **Segunda mitad del siglo XX**

Los sucesos ocurridos en la primera mitad del siglo XX y los avances tecnológicos que poco a poco transformaban la vida de las sociedades y sus comunicaciones ayudaría a fomentar un pluralismo de ideas, resultado del contacto directo de distintas culturas. La combinación de sistemas compositivos comenzaría a ser más común, y dentro de estos sistemas, existe uno de especial interés para el presente trabajo, la música indeterminada. Compositores como John Cage, Stockhausen o Pierre Boulez fueron los iniciadores de la indeterminación en América y Europa, aunque no es el único sistema compositivo que utilicen (Morgan, 1994). En el viejo continente, Stockhausen comenzaba a utilizar el aleatorismo abierto, corriente que partía de definir los elementos compositivos, dándole libertad creativa al intérprete de como estructurarlos, caso contrario al aleatorismo cerrado, donde el azar interviene desde el proceso creativo del compositor (ej. 10 y 11):

Placing:

Sounding: 8-

- Marimbaphone
- Guero, fixed to a stand, deep sound (if possible use several gueros).
- 2 wood-drums (African tree-drums) (each gives 2 pitches).
- a suspended bunch of bells (if possible Indian ones of various sizes) and/or tambourine fixed to a stand, struck with a stick or with the hand.
- Side-drum, very high in pitch, with snares; if the snares rattle too much when other instruments are struck, they may be disengaged.
- 4 Tom-toms.
- rimshot
- 2 cymbals. The striking-point (nearer the edge or nearer the centre) should be varied continually.
  - strike the centre (also applies to gong).
- Hi-hat
  - closed, struck with a stick (or close it with the pedal).
  - open, struck with a stick.
  - open, struck at the centre.
- Triangle: continual change-over between at least 2 very high-pitched triangles. Single strokes with the heavier sticks, Tremoli with very thin metal sticks.

**Ejemplo 10:** Índice de la obra *Zyklus* del compositor Stockhausen (Stockhausen, 1960).

**Ejemplo 11:** Primera página de la pieza *Zyklus* (Stockhausen, 1960, pág. 1).

John Cage figuró como uno de los iniciadores del azar en Estados Unidos, y un personaje muy importante dentro de este trabajo, pues ya en 1940 comenzaba su producción de aleatorismo cerrado. Lo más interesante sobre este compositor es que al darse cuenta de sus carencias en el dominio de una armonía serial, aprovecha las demás cualidades que la música posee, para crear su propio lenguaje. Cage fue discípulo del creador del dodecafonismo, Schönberg, sin embargo, no siguió en lo absoluto estas ideas, y al no encontrar un lenguaje en la tradición que se adecuara a sus necesidades creativas, nace un nuevo sistema

tanto de escritura como de composición, donde todo lo que rodea al sonido puede ser música (ej. 12 y 13). Su adentramiento en la práctica del budismo Zen y el I Ching fueron especialmente importantes para el desarrollo de sus ideas artísticas (Cage, Para los pájaros, 2010). Las limitaciones de la música contemporánea comenzaban a vislumbrarse en un contexto de diversificaciones de ideas, de contraposiciones y de apertura de pensamiento.

6

### Story

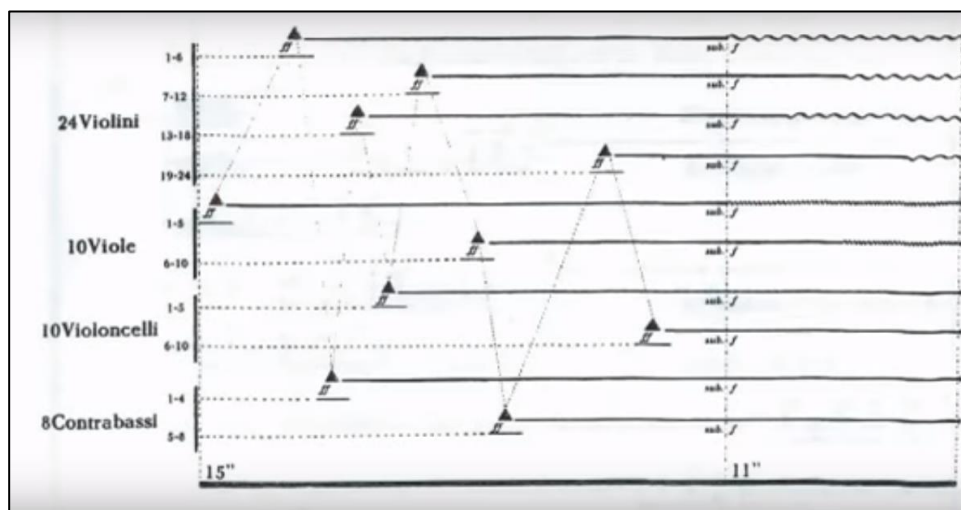
"Once upon a time the world  
was round and you could go on  
it around and around."  
-Gertrude Stein

**Ejemplo 12:** Fragmento de "Living Room" de John Cage. Cage, Living Room, 1976.

COPYRIGHT © 1960 BY NEMMAR PRESS INC., 373 PARK AVE SO., NY 16, N.Y.

**Ejemplo 13:** Aria de John Cage, es esta primera página se observa el uso de trazos descriptivos para el intérprete (Cage, Aria (Voice any range), 1958).

Las herramientas que se habían generado a principios de siglo, la escritura propuesta de Russolo o la utilización de más de un sistema composicional fueron adaptadas por compositores como Krystof Penderecki, Luciano Berio, Witold Lutoslawsky, entre otros (ej.14), además, la búsqueda de nuevas sonoridades incentivó a los compositores a utilizarlos en los contextos orquestales, de música de cámara y solistas. Estos recursos se fueron adoptando en diferentes contextos, pero otros creadores optaron por un grado de azar mucho mayor.



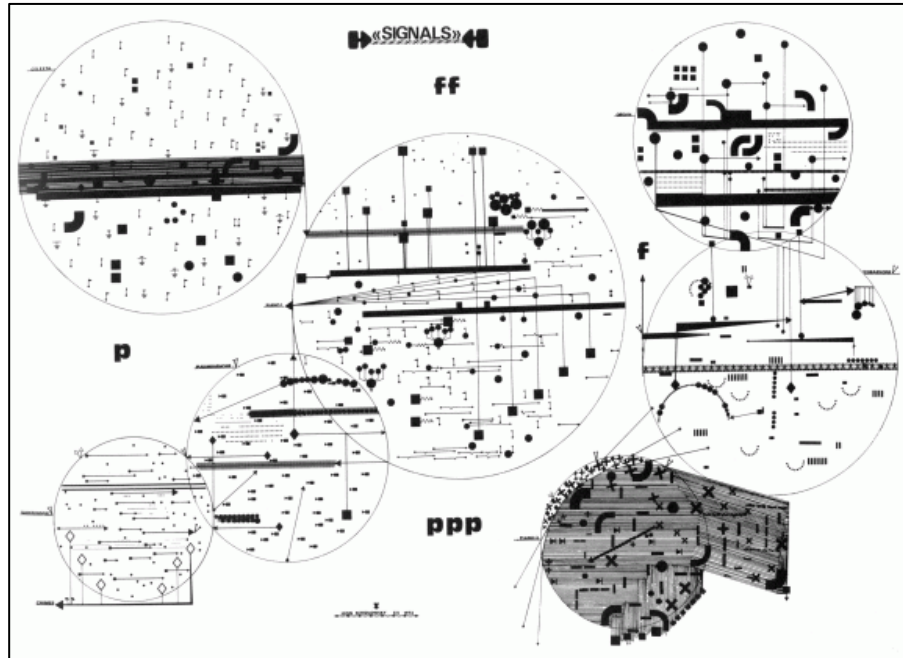
**Ejemplo 14:** Primera página de “*Threnody for the Victims of Hiroshima*” de Krystof Penderecky,<sup>6</sup> ( Penderecky, 1960).

Las gráficas musicales, como el Aria de John Cage revisada en el párrafo anterior, surgieron en los años 50 como una oportunidad ilimitada para ejercitar su imaginación visual. Al eliminar la notación musical y cambiarla por un sistema visual, el trabajo del intérprete no se limitaba al correcto acomodo de sonidos en el tiempo, sino de dotar de un significado una serie de imágenes, formar, líneas, u otros recursos pictóricos, que, sin instrucciones previas, podrían ser consideradas más como un rompecabezas (Morgan, 1994). (ej.14). Los nuevos signos dentro de la notación musical pueden variar de significado de un compositor a otro, y lo que se

<sup>6</sup> En la parte inferior se puede observar una línea gruesa expresando la cantidad de tiempo que debe durar cada sección.



ha hecho en muchos casos es redactar un índice que explique dichos signos, lo que sugiere que el intérprete no contempla el significado de la grafía que se expone (ej. 16).



**Ejemplo 15:** *Signals* del compositor chileno León Schidlowsky (Schidlowsky, 1973).

| NOTATION |  |             |  |
|----------|--|-------------|--|
|          | Pulpe  | plp.        | Flesh  |
|          | Ongle  | unghia      | Nail   |
|          | Son ordinaire (annule le timbre ou l'effet précédent : pizz., plp., ungh., etc.)   | ord.        | Ordinary sound (cancels the previous effect or sound: pizz. plp. ungh., etc.)  |
|          | Clair  | chiaro      | Clear  |
|          | Touche (jouer dans la région de la 19 <sup>e</sup> case)   | tastiera    | Fingerboard  |
|          | Chevalet (jouer dans la région du chevalet)  | pont.       | Bridge (play near the bridge)  |
|          | Lasciare vibrare: laisser vibrer, résonner les notes des arpèges, accords, des sons harmoniques etc...   | <i>l.v.</i> | Lasciare vibrare: let vibrate, let notes ring through in arpeggios, chords, harmonics etc...   |
|          | Éteindre toute résonance de façon vraiment efficace et ce par quelque moyen que ce soit (ou presque...)<br>NB. La main gauche, par son «intelligence», sera souvent d'un grand secours à cette fin et ce, dans de multiples contextes. Ne l'oubliez pas. | T.R.        | Damp any resonance in the most efficient way, and by any means possible (well, almost any...)<br>NB. The left hand, by its "cleverness", will often be of great help to achieve this, and in multiple situations. Don't forget it. |

**Ejemplo 16:** Índice de la pieza "O Trio Magico" de Roland Dyens que muestra el significado exacto de sus indicaciones escritas (Dyens, 2012).

Durante los siguientes años y hasta estos días, los recursos que surgieron a principios y mediados de siglo se siguen utilizando en situaciones muy distintas, el surgimiento de la tecnología y la creación de la música electrónica y electroacústica también reta a los creadores a escribir de manera diferente. La creación de la música electrónica se basa en la generación de sonidos por medios electrónicos que no necesitan un intérprete ni partitura para surgir. Stockhausen, personaje fundamental del aleatorismo en Europa, introduce la electrónica dentro del campo de la indeterminación con la música por ordenador (Michels, 1992).

En estos momentos se puede apreciar el cambio tan radical que la música y los músicos han experimentado a lo largo de estos siglos, durante toda la evolución de la notación tradicional que necesitaba nuevas adiciones hasta nuevas formas de escritura para crear nuevas interpretaciones y escuchas. Para clasificar las limitantes de la música en el lenguaje contemporáneo se debe acotar las definiciones de conceptos como “lo contemporáneo”, que se tomará como la música producida en los últimos 50 años (1970), puesto que genera un margen de interiorización de las ideas que se gestaron en los años cincuenta, con el propósito de no errar en ambigüedades temporales. La música que atañe a este estudio será la música académica que se ha producido en occidente. Contemplando lo anterior, hay dos limitantes que podemos encontrar que han sido factor del cambio en la música contemporánea, y son:

- Limitantes notacionales
- Limitantes compositivas

Las limitantes notacionales son aquellas que impiden al compositor y/o al intérprete plasmar y/o interpretar una idea que utilice elementos fuera de la escritura tradicional de la música. Algunos de ellos son: la escritura basada en una métrica estricta, la poca flexibilidad que da el pentagrama para representar sonidos fuera de la escala dodecafónica, escasa aleatoriedad que se puede representar, entre otras. En este sentido, a partir de los párrafos anteriores se puede entender que las

corrientes de pensamiento como el Futurismo y el Aleatorismo son fundamentales para señalar y superar aquellas limitantes

Las limitantes compositivas son aquellas que no contemplan modelos fuera de la tonalidad ni la utilización del sonido más allá de la escala dodecafónica de la música occidental. Algunas de las limitantes son: el sistema tonal y la composición dentro del mismo, la poca flexibilidad de reestructuración de una pieza por parte del intérprete, la escasa posibilidad de utilización de sonidos externos a la escala dodecafónica, entre otros. Corrientes como el Serialismo y el Aleatorismo fueron imprescindibles para visibilizar las posibilidades creativas que podían existir en la composición.

Habiendo observado la evolución de la notación musical a lo largo del tiempo se comprende que la música no es estática, así como tampoco lo podrá ser su escritura. Las nuevas generaciones demandan una expansión de las posibilidades y hallarán las formas de plasmarlas. Las corrientes mencionadas en este trabajo tienen como objetivo visualizar un panorama que explique por qué la música puede escribirse de maneras tan diversas hoy en día. También es necesario repensar el papel de un instrumentista hacia la música, no solo como un mensajero entre el compositor y la audiencia, sino como un segundo compositor encargado de confeccionar la obra según sus propios criterios.

### **1.3 Algunos aspectos de la semiótica en la notación musical contemporánea**

Luego de haber evidenciado la existencia de notaciones musicales completamente diferentes a lo tradicional y que aquellas fuesen un producto de la búsqueda de libertad tanto compositiva como interpretativa, vale la pena hablar del concepto de semiótica, el cual se refiere a dotarle de significado a un signo en su concepción más simplista. Así como ocurre con las neumas, que, con base en la altura donde se encuentren en un pentagrama, representan un sonido específico, pueden, si así lo deseamos, significar algo totalmente diferente.

La semiótica según Saussure y como explica Claudio Wagner es la ciencia que tiene por objeto el estudio de los signos dentro de la vida social (Wagner, 2020). Pero estos signos, principalmente son estudiados con una visión en la lingüística, y no en un signo musical. Pierce define al signo como “algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter” (Pierce, 1974). Más adelante apunta también a que el signo es la sustitución de un objeto, para el caso de este trabajo, ese objeto representa tanto al sonido (si se piensa al signo dentro de un pentagrama) como al objeto musical en su totalidad (si se piensa en una gráfica musical).

Si se profundiza más en la relación de signo, significado y significante, se obtiene un entendimiento completo de cómo funciona el lenguaje y la lengua. Las relaciones de signo y significado parecen ser muy claras, sin embargo, el significante juega un papel importantísimo en la comunicación. Si bien, el significado es en sí la concepción del objeto sea cual sea, el significante es el medio acústico por el cual se le nombra a un significado. Según Cárdenas (2017) el signo representa la combinación de significado y significante, pues dentro del signo se encuentra la palabra que engloba el concepto. Esto quiere decir que el significante representa la parte tangible de un significado, su sonido. En otras palabras, el significante es el equivalente acústico que guarda en sí un significado, ese sonido representa al signo. Para pensar esta idea en la música será necesario tomar al nombre de un sonido como un significante que viene del signo escrito, de esta manera, el sonido por sí solo se traduciría en el significado, mientras que su encasillamiento en un nombre de la escala dodecafónica representa su significante y su forma de ser representado en un pentagrama, su signo.

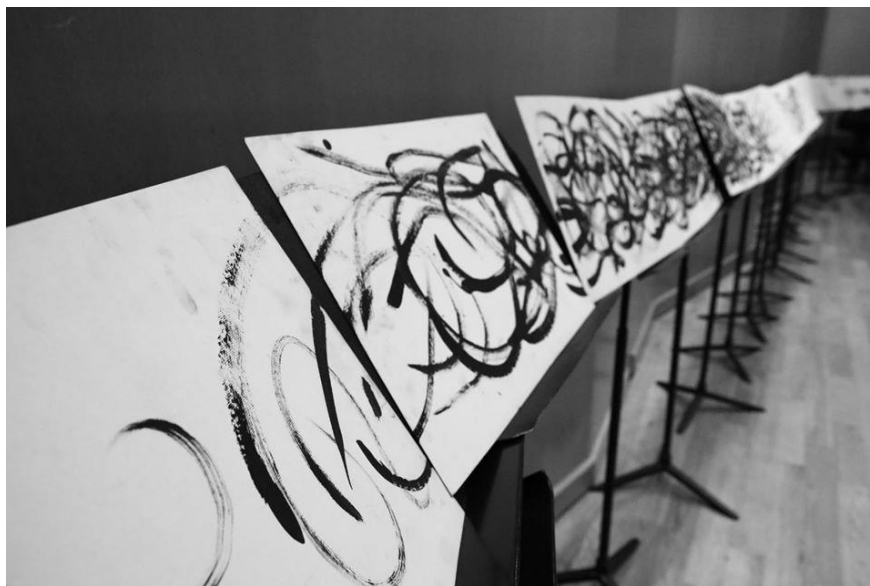
De igual manera, aunque la semiótica no parte de una lógica musical, tiene una relación de Lengua-Habla, que como explica Roland Barthes “la lengua es una institución social y al mismo tiempo, un sistema de valores” (Barthes, 1971, pág. 19). Con base en esto, la lengua no es, por defecto, habla, ni tampoco unívoco del habla, sino un sistema social que permite la comunicación entre individuos, lo que en música lo podríamos traducir al uso de una escritura que todos los que habitan aquel contexto pueden entender su significado.

El habla, por el contrario, se explica como un acto individual del uso de los signos, ambivalente al mero acto de composición, pues cada compositor al igual que cada hablante, estructura de diferente manera los signos de la lengua. Las evoluciones del lenguaje compositivo en los periodos históricos se basan en dos factores, el cambio de pensamiento y la modificación del lenguaje que influye en el estilo.

Aunque la lengua tenga las características de una institución, por no ser influenciada por un solo individuo, nos encontramos, como lo menciona Guillermo López, con variaciones geográficas (geolecto), sociales (sociolecto), temporales (cronolectos) e individuales (idiolecto) (López, 2013). Este trabajo se centrará en las variaciones geográficas e individuales gracias al concepto de geolecto e idiolecto, ya que habla de las modificaciones dentro de la lengua por zona física e individualmente. En capítulos posteriores se hará mención de los geolectos en un contexto de diferencia.

Los geolectos encasillan en un marco histórico y social una zona geográfica que gracias a su localización desarrolla un lenguaje comunitario. En el caso de la música, un geolecto puede abarcar estilos, escuelas, o sistemas de composición que se distingan de una región a otra, por ejemplo, el impresionismo francés, o los incontables movimientos nacionalistas. Sin embargo, también puede abarcar el sistema general de comunicación que se usa en una gran región, por ejemplo, el sistema tonal y la escritura notacional tradicional tan característicos del mundo occidental.

Los idiolectos en lingüística pueden ser homologados a la música contemporánea pensando en los signos que deben explicarse en los índices de las piezas, ya que estos pueden ser nuevos signos, o ya reconocibles con un significante distinto. Las partituras gráficas, por ejemplo, son en sí mismas un signo visual que debe ser interpretado al sonido, por lo que cada elemento gráfico significa un gesto sonoro (ej. 17), y estos gestos tienen una significación muy personal con el creador.



**Ejemplo 17:** Fragmento de la pieza *Torromot* del compositor Eduardo Aguilar donde se destaca la utilización de escritura gráfica (Suárez J. P., 2019).

Debido a la existencia de los idiolectos, y geolectos, las mezclas de escritura comenzaron a tratar de conjuntar las dos prácticas notacionales, por lo que se pueden encontrar escrituras mixtas que pueden utilizar tanto grafía como el sistema tradicional (ej. 18). La combinación de estos sistemas es evidencia del pensamiento pluralista que comenzó en Europa en el siglo XX (Morgan, 1994), que para este caso específico aprovecha el sonido por sí solo, tratando de integrar las cualidades sonoras inimaginables anteriormente.

Se habla de geolectos en el entendido de que la sociedad eurocéntrica no solo reside en el viejo continente, sino que, a través de la colonización de las sociedades, se ha implantado una cultura ajena a las geografías dominadas y por lo tanto, signos en común que pueden ser significados casi de la misma manera. Hablando en específico de América Latina, la idea de las bellas artes y la cultura han sido desarrolladas bajo el marco colonial, por lo que el geolecto, presentado como una semiósfera, corresponde a distintas formas de cultura convencional (Oropeza & Zuñiga Roca, 2005).

**Ejemplo 18:** Utilización de escritura mixta en la obra “Potestades Quiméricas” de David Téllez (Téllez, 2018, pág. 22).

Los nuevos signos en las partituras del siglo XX comenzaron un cambio en el desarrollo de la notación que se continúa gestando ahora, ya con algunos signos establecidos y otros surgiendo día con día. Este proceso de solidificación de significado no es nuevo, la propia escritura pasó varios siglos por esto, cada periodo reconocible en la música tiene nuevas adiciones en su notación. Sin embargo, en tiempos donde la tecnología ha llegado a ser una herramienta indispensable hasta en campos como la composición musical, y la individualidad ha tomado un papel predominante, cada compositor tiene la libertad de reinventar su lenguaje musical, sobreponiéndose a los retos de las limitaciones escriturales, reconstruyendo su idiolecto.

Tanto en la lingüística como en la música, la interpretación de los signos genera la esencia del significado, un intérprete puede poseer la flexibilidad de comprender y resignificar una partitura. Así como en la lengua, los hablantes son quienes construyen y transforman el lenguaje, en la música, los compositores e instrumentistas toman ese rol.

Las distintas circunstancias que han moldeado la historia de la notación musical no se quedan en su lugar de origen, es decir, su geolecto no está limitado

por la zona geográfica que comprenden. Las consecuencias de ello son el esparcimiento de ideas por regiones que poco han tenido que ver en el desarrollo de signos y significados, pero que identifican como propios por estar interconectados. La posición de América Latina provoca un desarrollo geográfico y social distinto, que absorbe las prácticas europeas, pero que no es dependiente de las mismas. La cultura como un concepto totalizador eurocéntrico no corresponde a las realidades latinas ni universales. Por ello, la escena musical será irremediablemente distinta, el papel de los compositores, intérpretes y la audiencia serán únicos, pero habitarán en la semiósfera de relaciones comunes, según las teorizaciones lotmanianas (Oropeza & Zuñiga Roca, 2005).



## **Capítulo 2: El intérprete como co-creador**

En este trabajo donde se observa el rol de los diferentes factores que fueron determinantes para el desarrollo de la notación musical, es importante argumentar el papel del intérprete dentro de una nueva lógica de composición, donde lo escrito es flexible, y se espera que el músico impregne su subjetividad en la obra, se habla de la música indeterminada. Esto no significa que el músico tenga completa libertad de modificar la pieza del compositor, pero sí supone una visión más orgánica al entender que el propio intérprete tiene libertades y necesidades creativas por medio de las cuales se puede expresar.

En este capítulo se argumentará cuáles podrían ser algunas reflexiones que modificarían el papel que juega un intérprete en la cadena compositor-intérprete-audiencia que se alientan gracias a las piezas indeterminadas. Las piezas indeterminadas son aquellas que utilizan un método notacional que reduce el control del compositor sobre la pieza y permite al intérprete tomar decisiones composicionales dentro de la obra (Griffiths P. , 2001). Sobre este discurso se tomarán conceptos de distintas áreas del conocimiento, en específico los conceptos ya revisados de geolecto e idiolecto y aquellos que surgen en la línea argumental de la inflexión decolonial, como el diálogo de saberes, la decolonialidad, y la geopolítica principalmente fundamentadas con la lectura de Restrepo y Rojas.<sup>7</sup>

## **2.1 La inflexión decolonial y la semiótica en la construcción del discurso**

El siglo XX ha traído consigo una exposición de diversidad que se ha evidenciado con la globalización, una mirada crítica hacia el pasado puede tener varias lecturas diferentes dependiendo del lugar donde se mire. A primera instancia, este trabajo reconoce que la notación musical de la que se habla, se ha desarrollado de manera directa desde la Grecia antigua, posicionándose en un conocimiento que se reconoce como occidente, y que recorre miles de kilómetros y cientos de años para identificar desde un México del siglo XXI, su origen en un continente distinto.

---

<sup>7</sup> Restrepo & Rojas, 2010.

La construcción de un status quo de la escena musical academizada viene de igual manera de la interacción directa con Europa occidental, más concretamente con España y Francia. La herencia española viene desde la conquista hasta el siglo XIX y la francesa, así como lo explica Restrepo y Rojas, después de la independencia mexicana en 1810. "(...) las élites criollas encuentran en la noción de latinidad un referente que les permite establecer unas identificaciones con una supuesta herencia compartida que encontraba en Francia su anclaje paradigmático." (2010, pág. 152). Como resultado de la herencia europea, la participación que ha tenido América Latina en la constitución de la notación musical es prácticamente nula, así como el papel de los músicos que se juega en las sociedades modernas. El desarrollo del que se ha hablado en el anterior capítulo donde el compositor fue perfeccionando poco a poco su manera de escribir para guiar con la mayor exactitud posible a los ejecutantes a una interpretación *correcta* de su música, ha hecho posible la especialización de cada una de las partes que conforma la lógica de compositor-intérprete dejando a un lado las generalidades que existían por ejemplo en la época barroca, donde el intérprete contaba con un saber suficiente para ornamentar la obra (Griffiths P. , 2001).

Esta sobre-especialización puede no ser vista como un problema, pero tendería a serlo si se tecnifica el conocimiento de un saber específico, como el de un ejecutante. Aquí es importante señalar la diferencia entre intérprete y ejecutante, pues el segundo constituye a un saber mecánico donde la meta es la correcta ejecución de sonidos más allá de la impregnación de un significado. Si bien, la música es considerada como arte y el músico como artista, es indispensable que tanto el compositor como el intérprete tomen el papel de músicos, y, por lo tanto, artistas, aunque el creador de la idea principal sea el compositor, el intérprete es el encargado de materializar el resultado, no de una manera mecánica, sino, impregnado su propia subjetividad y significativa. Las piezas indeterminadas alientan al intérprete a ser creador (co-creador) de la obra, lo que es contrario a la educación que se recibe en conservatorios y academias, donde priorizan las habilidades técnicas del instrumento y la lectura correcta de la notación musical, esto queda evidenciado en la falta de materias sobre música contemporánea dentro

del tronco común en la carrera de instrumentista en guitarra de la Facultad de Música de la UNAM.<sup>8</sup> La falta de aquellas materias resulta contrario a los requerimientos de titulación en la opción de grabación musical, pues los requisitos estipulan que “debe contribuir de alguna forma al campo de especialidad, ya sea por consistir en material inédito o de escasa divulgación, o por implicar una propuesta interpretativa poco convencional.”<sup>9</sup> haciendo hincapié en los dos últimos puntos sobre el material inédito, en el cual se pueden incluir obras de compositores contemporáneos, y la propuesta interpretativa poco convencional proponen opciones que carecen de bases dentro del plan de estudios

En este sentido, las estructuras jerárquicas parecen esclarecerse en cuanto al rol que tomaba el intérprete anteriormente, y el que puede tomar en la actualidad. La música indeterminada aparece en un momento de inflexión en el rumbo que tomaban las corrientes musicales, dando más libertad al intérprete, sin embargo, una de las cuestiones más importantes es si los intérpretes estaban preparados para asumir un rol más determinante.

Actualmente se presenta una oportunidad muy importante, el tener a dos músicos creativos trabajando para la concepción (compositor e intérprete) y materialización (intérprete) de una obra, lo que puede enriquecer a la diversidad de versiones que existiesen de una misma pieza. Si bien, uno de los argumentos que posiblemente podrían contrariar esta idea es que ya existen versiones completamente distintas de obras donde el control del compositor hacia ella era bastante extenso, lo cual es cierto, se tendría que diferenciar que en las piezas indeterminadas la creatividad del intérprete no se detiene en los elementos musicales, sino que puede ir más allá, alterando la forma, la producción del sonido, las gestualidades, etc., elementos que pueden ser más atribuibles al sonido como objeto que a la música occidental.

Las ventajas del trabajo creativo de un intérprete son que una misma interpretación nunca se va a repetir de la misma manera, la misma acústica, el mismo tempo, las pequeñas variaciones imposibles de sortear, el estado del

---

<sup>8</sup> Ver Plan de estudios Instrumentista en Guitarra, 2008.

<sup>9</sup> Ver UNAM, Guía para la titulación en Grabación Musical.

intérprete, etc... No obstante, en la música determinada hay una estructura definida, si la audiencia conoce la pieza sabe que esa estructura no cambia, caso contrario en la indeterminación. Experimentar con esta libertad dependerá mucho del músico, y es aquí donde los conceptos de la inflexión decolonial, como la decolonialidad, el diálogo de saberes y la geopolítica pueden ser de mucha utilidad para abrazar la subjetividad y el discurso desde donde se interpreta una obra.

Si bien, la música ha obtenido su papel de universal gracias al fenómeno de la globalización, es pertinente identificar esa universalidad con un particular eurocentrado, en el caso de la música academizada, es sencillo rastrear su origen teórico y práctico en dicho continente como se describió en el capítulo anterior (Mignolo, Pablo Gómez, & Editores, 2012). Tomando una posición argumental acorde a la inflexión decolonial, y haciendo uso de la decolonialidad se podría enriquecer la práctica musical reconociendo la pluriversalidad aceptando la diversificación tanto en la composición como en la interpretación, como lo menciona Rojas y Restrepo "(...) la igualdad en la diferencia." (Restrepo & Rojas, 2010, pág. 23). La decolonialidad se percibe como el proceso que busca trascender la colonialidad como forma de pensamiento. La decolonialidad no es igual a la descolonialización, pues la segunda refiere a la independencia del sistema político colonial, mientras que la primera a la superación de formas de pensamiento coloniales que se han mantenido desde la colonización de América. Esta argumentación alienta a la diversidad en todos los sentidos, y con ayuda del diálogo de saberes y la geopolítica, a situar desde dónde se pronuncian esas diferencias y a aceptarlas.

El diálogo de saberes es un concepto que evidencia la predominancia del saber occidental sobre los saberes cotidianos o tradicionales, reconociendo que el saber occidental actúa de forma jerárquica anteponiendo el conocimiento científico, logrando un saber tecnocrático, pero no orgánico. Este diálogo propone no descalificar ningún conocimiento por su origen, creando una comunicación respetuosa entre ellas. El diálogo de saberes tiene como objetivo no jerarquizar el conocimiento, y poder entablar un intercambio de ideas respetuoso entre los sujetos que poseen dichos conocimientos. Dicho concepto es utilizado en ramas con la ingeniería

ambiental, donde se reconoce el valor de las prácticas tradicionales para la preservación del medio ambiente, o en el campo de la educación para la salud, entre otros (Acevedo, y otros, 2009).

Llevarlo a la música representa un ejercicio geopolítico al tomar en cuenta el lugar desde donde se enuncia el discurso musical, entendiendo que la universalidad no puede ser posible pues ha sido una idea occidentalizada, surgida de la negación del lugar o logos, así como Grosfoguel explica “La “ego-política del conocimiento” de la filosofía occidental siempre ha privilegiado el mito del Ego no situado.” (Grosfoguel, 2006, pág. 26). Esto refiere a que una visión totalizadora está fuera de la construcción de un discurso plural, pues no existe un lugar universal des-geohistorizado, lo que significaría que cada individuo es afectado por la geopolítica, tanto en las relaciones de poder como en términos epistémicos (Restrepo & Rojas, 2010). Por ello, es importante retomar este concepto para comprender que el lugar geográfico desde donde se origina un discurso, estará plasmado de subjetividades distintas que se tejen por las distintas realidades que se desarrollan en lugares diferentes.

Para no caer en esencialismos, cabe aclarar que la decolonialidad no tiene por objetivo desconocer el conocimiento occidental que ha ponderado en la sociedad, en cambio, tiene como meta el establecer un diálogo con aquellos conocimientos y saberes que se dejaron a un lado. La apertura del diálogo aplicado a la interpretación de una obra contemporánea indeterminada enriquecería las posibilidades de experimentación con el objeto musical, así como la relación entre compositor-intérprete-audiencia, como lo menciona Tlostanova:

Trata de curar una mente y alma colonizadas, liberando a la persona de complejos de inferioridad coloniales, y permitiéndole sentir que ella también es un ser humano con dignidad, que también es bello y valioso como es. La audiencia buscada por el arte decolonial es internamente plural y su colectividad está fundada en la diferencia, no en la igualdad. (Mignolo, Pablo Gómez, & Editores, 2012, pág. 65).

En apoyo a los conceptos de la decolonialidad, diálogos de saberes y geopolítica se tendrán en cuenta algunos aspectos de la semiótica, como lo son el

geolecto y el idiolecto, conceptos ya revisado en el capítulo anterior, pero que en esta argumentación funcionarán para demostrar las posibles variaciones de la relación de signo-significante-significado que se obtienen dentro de un mismo espacio. La necesidad de incorporar dichos conceptos proviene de la diferencia semiótica que puede haber en la notación de música indeterminada, pues, como se revisó anteriormente, se suelen usar signos modificados de la notación musical occidental para representar un sonido, gesto o indicación que difiere del significado original del signo. La ramificación de significados dependerá de la utilización de aquellos signos en distintas circunstancias por distintos compositores. La construcción del significante de cada uno de ellos dependerá enteramente del intérprete.

La incorporación de dichos conceptos a la reflexión del intérprete como co-creador tiene relevancia cuando se habla de música indeterminada, donde la notación musical no es decisiva en el resultado final como lo es la intervención del intérprete en la creación del significante. En la lógica de una música que no sigue las relaciones jerárquicas del sistema tonal o las reglas del dodecafonismo, ni el control del compositor del resultante, parece comprensible el uso de la inflexión decolonial como herramienta en la creación de un discurso que contemple y acepte las diferencias interpretativas. El énfasis en esta relación se deriva de las experiencias personales que este autor observó durante el montaje de la pieza *Ciénega* del compositor Aquiles Lázaro.

## **2.2 La diferencia en el rol del intérprete como co-creador**

La semiótica en la música ha sido uno de los factores que han apoyado la reflexión del rol del intérprete en la actualidad. El estudio de la retórica por parte de la semiótica y su aplicación a la música han aportado, por ejemplo, la visión de la interpretación históricamente informada, así como herramientas de comprensión del desarrollo y aplicación de dicha retórica (Tarasti, 2012). Retomando los conceptos de idiolecto y geolecto, en este punto se pretenderá analizar cómo se relaciona con

el diálogo de saberes, la decolonialidad y la geopolítica en la generación y comprensión de diferencias.

En un primer plano, la existencia de las variaciones geográficas de lenguaje o geolectos, constituyen un elemento importante, pues explica la razón de la construcción de un lenguaje debido a las relaciones histórico-sociales de un lugar, incorporando así, la geopolítica. La necesidad de separar por áreas geográficas el discurso, viene de la premisa que cada lugar es en sí mismo una construcción histórica y social particular, dentro de la cual se desarrolla el pensamiento, el imaginario y la ideología de las personas que lo habitan, por lo tanto, se desarrolla la diferencia. Con una visión más profunda de un geolecto se pueden identificar cambios específicos en grupos (sociolectos), temporalidades (cronolecto) o en sujetos particulares que modifican la relación de signo-significante-significado. El idiolecto es un concepto que comienza a particularizar un signo, que posiblemente tenga el mismo significado para la mayor parte de sujetos, pero que transforme ese significado en un re-entendimiento por un solo sujeto particular.<sup>10</sup> A lo que esto se refiere, es que la aplicación de estos aspectos de la semiótica a la música explican las variaciones de significado de los signos escritos en piezas con notación indeterminada, y la importancia de comprender que la diversificación de signos y significados para un intérprete ayudará a generar un significante.

El interés de unir aquellos aspectos semióticos con los conceptos de la inflexión decolonial como lo son la decolonialidad, diálogos de saberes y geopolítica se conjuntan para generar y aceptar diferencias. Este grupo de conceptos se podrán dividir en dos clasificaciones para facilitar su comprensión con la escena musical. El objetivo será admitir la diferencia, tanto de la composición como de la interpretación, y para ello, clasificaremos los conceptos en “Generadores de diferencia” y “Comprensos de la diferencia”. La organización irá perfilando a aquellas distinciones que ocurren en un aspecto más general (geopolítica) y su relación con las construcción de signos y significados (geolecto e idiolecto) para concluir con aquellos conceptos que ayuden a superar aquellas relaciones de poder coloniales (decolonialidad) y a reflexionar sobre la aceptación de las diferencias y el

---

<sup>10</sup> Ver López, 2013, pág. 11.



deseo de una pluriversalidad (diálogos de saberes) que se conjuntará con la música en su aplicación a la indeterminación y apoyar a la construcción de un significante por parte del intérprete que con base en la reflexión anterior, actúe como un co-creador gracias a su imaginario específico.

- **Generadores de diferencia:**

Se les llamará de esta manera a los conceptos que brindarán la respuesta a la pregunta ¿Por qué existe una diferencia?, por lo cual se examinarán los conceptos de geopolítica, geolecto e idiolecto:

La **geopolítica** es: “la ciencia que trata de la dependencia de los hechos políticos con relación al suelo” según Hans Weigert, (Weigert, 1943, pág. 24), sin embargo, se utilizará la definición que Rojas y Restrepo refieren dentro de su relación con la inflexión decolonial: “(...) se refiere a inscripciones de relaciones de poder en lugares geográficos en el marco del sistema mundo.” (Restrepo & Rojas, 2010, pág. 140) y más concretamente a la geopolítica del conocimiento donde explican “La geopolítica del conocimiento muestra cómo ha operado la periferalización de unos lugares y la centrifugación de otros.” Cabe señalar que como menciona Scherbosky, la idea de centro y periferia pueden ser superadas debido a la incorporación de aquellas prácticas que desvinculen las jerarquías existentes en el plano social, y la adaptabilidad de las sociedades para sumar prácticas que hayan demostrado su eficacia en la desarticulación de acciones que contribuían a la subalternización de realidades (Scherbosky, 2017), o, como lo menciona Valdés, generando puntos de encuentro entre periferia y centro (Valdés, 2017). Pero más concretamente se trata de explicar que las visiones totalizadoras de la música recaen en una imposibilidad debido a la diversificación de realidades que se generan, la geopolítica ayuda a explicar las diferentes relaciones de poder existentes en un lugar y su cambio a través del tiempo. Por lo que este concepto brinda claridad al entender que existen distintas aproximaciones a la realidad dependiendo desde el lugar donde se mire. Con esta reflexión es posible comprender que la universalidad no puede ser

totalizante, ya que el ser universal significaría eliminar el lugar desde donde se crea un discurso. Es por ello que se reconoce la diferencia.

El **geolecto** se encuentra ligado a la semiótica, por consiguiente, a la lingüística, y aquí se centrará la diferencia en el cómo se enuncia un discurso. En función de la posición geográfica una sociedad desarrollará una forma específica de comunicación que puede discrepar en mayor o menor medida con algún otro entorno geográfico inmediato o vecino dependiendo de la construcción de signos, significados y significantes que estas sociedades empleen. De igual manera, retomando la geopolítica del conocimiento, el imaginario de cada sociedad cambia, por lo tanto, el significado que le dan a un signo específico; hablando de lo musical, así como en la concepción de una obra por un compositor, como en la interpretación subjetiva de un músico en escena. Para precisar un poco más, las obras compuestas en entornos distintos serán, indudablemente, distintas, así mismo las interpretaciones de las obras serán diferentes dependiendo del imaginario y las herramientas creativas del intérprete, que podrán ser moldeadas por su entorno social inmediato.

El **idiolecto** como se revisó en el capítulo anterior, es un tanto más individualizador, basado en el re-entendimiento de un signo por un particular. Llevado a lo musical, se podría hablar de la utilización distinta que un compositor o intérprete le dan a un signo musical, y aquí sería importante recalcar su papel en la música indeterminada, donde la utilización de la escritura tradicional se ve modificada. En el siguiente ejemplo (ej. 19 y 20) se muestran las partituras de "*Paciencia Prov. 25-15*" de Zúñiga, y "*Ciénega*" de Lázaro, utilizando el mismo signo, sin embargo, el significante y significado cambian. Con Zúñiga, el signo significará la locación u orientación que debe llevar la guitarra, mientras que con Lázaro significará la localización de donde se generará el sonido, en este caso, entre el lápiz y el puente.

**Nota alcaratoria**

"location"

Se refiere a la posición de la guitarra.

Específicamente a la dirección de la boca de la guitarra.



boca de la guitarra en dirección al techo

boca de la guitarra en dirección normal (hacia el público)

boca de la guitarra en dirección al piso

Paciencia Prov 25:15 7

**Ejemplo 19:** Índice sobre la pieza “*Paciencia Prov. 25-15*” (2018) del compositor mexicano Esteban Zúñiga donde se observan algunos de los signos específicos de esta obra. (Domínguez, 2018).

Se utilizan diferentes neumas:

■ — En el segmento corto, entre el lápiz y el puente. Siempre cuerdas al aire.

Lúgubre

**Ejemplo 20:** Fragmento de la obra *Ciénega* (2018) donde se observa la indicación “En el segmento corto, entre el lápiz y el puente. Siempre cuerdas al aire”. (Lázaro, Ciénega, para guitarra preparada, 2018).

Estos dos ejemplos muestran indicaciones que deben presentarse en la partitura, es de especial interés entender que ambos compositores son mexicanos, ambos estudiaron la carrera de composición en la Facultad de Música de la UNAM, y en este caso específico están usando el mismo signo para transmitir una indicación completamente diferente. Este cambio de significado particular de un signo es a lo que se refiere el idiolecto. Hablando del intérprete, se debe contemplar su adaptabilidad para entender estos signos iguales en diferentes contextos con significados distintos, y dando una mirada más técnica, las variaciones sobre la ejecución de estas indicaciones con respecto al imaginario y a la capacidad de resolución de problemas del intérprete consistirá en la diferencia interpretativa. Cada intérprete puede desarrollar una resolución de problemas técnicos distinta para impregnar la carga emotiva de la pieza, así como su propia visión de la composición misma.<sup>11</sup>

- **Comprensores de la diferencia:**

Se les denominará comprensores de la diferencia a aquellos conceptos que busquen la no jerarquización de conocimientos, y la conciliación de las diferencias en todo sentido. Para entender este proceso se recurre a la decolonialidad y el diálogo de saberes.

La **decolonialidad** y el **diálogo de saberes** son conceptos venidos de las argumentaciones de autores de la inflexión decolonial, una corriente que busca visualizar las estructuras de poder que existen en el mundo social, y que han venido desarrollándose desde la llegada del colonialismo a América para su superación e

---

<sup>11</sup> Las versiones de la obra “*Ciénega*” que se han hecho desde 2018 hasta la fecha muestran el contraste de ideas interpretativas que existen dentro de un mismo ambiente académico. Tres estudiantes de la Facultad de Música han impregnado su visión de la obra con diferencias muy marcadas, y la evidencia se encuentra en la plataforma digital Youtube. Ver: *Ciénega* - Aquiles Lázaro. Música Mexicana para la Guitarra. CRTC: <https://www.youtube.com/watch?v=o68nkqj-LU0>, *Ciénega*, Aquiles Lázaro, César Nazario: <https://www.youtube.com/watch?v=SoYaiOqzciU> y Aquiles Lázaro: *Ciénega* / Jorge Vallejo, guitarra: <https://www.youtube.com/watch?v=qMbwfXppmjl>.

inclusión de diversas formas de pensamiento, no solo aquellas que se han beneficiado del colonialismo.

La **decolonialidad** fomenta la reflexión acerca del posicionamiento de una universalidad totalizante contra la pluriversalidad que se podría explicar como “un mundo donde quepan todos los mundos” (Ceceña, 2004). Juega un papel más protagónico que el colonialismo, pues el colonialismo se debe entender como la dominación política que existe entre un colonizador y un colonizado, a diferencia de la colonialidad que según Rojas y Restrepo (2010):

(...) es un fenómeno histórico mucho más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación; este patrón de poder no sólo garantiza la explotación por el capital de los seres humanos por otros a escala mundial, sino también la subalternización y obliteración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados. (pág. 16)

La incorporación de la decolonialidad a la reflexión del presente trabajo tiene por objetivo mostrar que la música academizada ha sido un sistema de jerarquización tanto de sistemas compositivos, notacionales, como interpretativos, que obstaculizan la incorporación de ideas fuera de su lógica de pensamiento y que existe una forma de pensamiento alterno que supera aquellos prejuicios de conocimientos y experiencias que a lo largo de la colonialidad fueron apartados.

El **diálogo de saberes** es un concepto fundamental que funciona de manera paralela con la decolonialidad, pues es una herramienta teórico-práctica para comprender que existe una dominación de un conocimiento eurocéntrico que ha operado como una barrera con aquellos conocimientos, saberes y experiencias que se construyen fuera de la lógica colonial. Este diálogo es una proposición de apertura hacia dichos conocimientos, fomentando la creación de un pensamiento integral, que vaya encaminado a la búsqueda de la aceptación de las ideas, en este caso, compositivas e interpretativas que cada músico pueda aportar. También funcionaría como una manera de sumar los saberes para la transformación de los sistemas que operan, por ejemplo, en la escena musical, como el sistema

composicional, interpretativo y la forma en que la audiencia forma parte de él, o el cambio de los actores en dicha relación. Llevarlo al campo de la música indeterminada, tendrá dos puntos importantes: El primer punto será el rol que juega el compositor con la obra en sí, la indeterminación supone la apertura a la intervención del intérprete para la conclusión de una obra a mayor escala, esta intervención también podría llevarse a cabo por la audiencia, mientras que la relación del compositor con la obra es menor, pensando en el resultado final, esta carencia de control es muy distinta a la que se tiene fuera de la música indeterminada, lo que conlleva a la participación de más actores activos a la conclusión de una obra, el resultado final es una mezcla de conocimientos, saberes y experiencias de dos o más actores de la escena musical, por lo que se puede aplicar aquí, el diálogo de saberes. Así mismo, el segundo punto será el papel que juega la obra en relación con el intérprete, debido a que la relación de la escena musical occidental no contemplaba la intervención tan grande que pudiera tener este actor en el resultado final de la obra (decidiendo estructuración, gestos, sonidos, técnicas, etc.), la pieza se vuelve una creación propia del intérprete, que tenderá a una gran variación gracias a sus experiencias, herramientas y concepción de la obra. Dicha relación convertiría al intérprete en co-creador.

En conclusión, debido a ámbitos geopolíticos, una diferencia de pensamiento entre los actores de la escena musical. Tanto los compositores como intérpretes preceden de una historia social que crea un imaginario distinto, ese imaginario impulsa a la utilización de un lenguaje diferente, a la alteración de signos y significados. Es por esto, que se considera importante el situar en el espacio al compositor e intérprete que serán analizados a continuación, y comprender que las ideas vertidas por ambos y por cualquier otro deben ser y son aceptadas en cuanto a diferencias se refiere. No se busca una “correcta interpretación” entendida en el marco de la educación formal con la utilización de una técnica con el instrumento, debido a que la indeterminación sale del uso academizado de la técnica, alentando a la búsqueda de sonidos no considerados en la notación diastemática. Se busca la integración de saberes que provengan de la cotidianeidad del intérprete, la creatividad dentro de la generación del sonido y la variabilidad de la concepción de

una obra, así como la consideración del intérprete como un segundo compositor, un co-creador.

### **2.3 El imaginario musical del co-creador**

La reflexión que se ha desarrollado a lo largo de este capítulo tiene por objetivo el discernir con las ideas más arraigadas de universalidad que existe en la cultura occidental, permitiendo así, una realidad distinta para los actores de la escena musical, tanto compositores, intérpretes, así también como la audiencia y dar la posibilidad de aportar ideas que no necesariamente concuerden con la formación académica del estudiantado, pero que desarrollarían la creatividad de los involucrados. Es por ello que la concepción del intérprete como co-creador es fundamental cuando se elige presentar una obra indeterminada. Como ya se ha dicho, esta corriente musical rompe con el sistema tonal y el sistema serial de la música occidental, por lo tanto, el estudio académico aplicado dentro de esta corriente pudiera restringir la creatividad del intérprete.

Si bien, en este capítulo se argumentaron los conceptos que ayudarían a aceptar la diferencia, se tendrá que aplicar esa argumentación a la idea de la co-creación. Las corrientes musicales academizadas discrepan de la música indeterminada en situaciones como la estructura, la generación del sonido, el tempo estricto, etc., por lo que la intervención del intérprete es sustancialmente diferente. Dentro de la indeterminación un aspecto fundamental será la conformación de una idea interpretativa particular, y con esto no se refiere a la interiorización de una idea musical estática, sino a un pensamiento adaptativo de los factores que afectan al intérprete y que tengan correlación con la ejecución musical inmediata. Con este argumento se le otorga al intérprete una tarea de introspección consigo mismo y del cómo interactúa con la pieza a presentar a través del tiempo. Esta introspección se verá siempre influenciada por el contexto geográfico y el contexto inmediato donde habita el sujeto. Gracias a la comprensión de la geopolítica es posible teorizar que ningún individuo llegará a la misma idea interpretativa, pues se reconoce que la

construcción del sujeto tendrá un impacto ineludible sobre su percepción de la realidad, y, por lo tanto, existirá una diferencia, en este caso, interpretativa.

Si bien, la música academizada se ha caracterizado por su desarrollo a través de la cultura occidental, el quehacer performático del intérprete ha sido marcado principalmente por las exigencias de los compositores, modificando el rol de dichos actores dentro de la composición. Un ejemplo de esto es la añadidura de indicaciones cada vez más precisas a lo largo del siglo XIX debido al gran éxito de las ediciones impresas de la música y su esparcimiento por todo Europa (Rink, 2002). La labor del intérprete fue cambiando sustancialmente a través de la cultura occidental debido a los avances tecnológicos y a las necesidades que, tanto compositores como intérpretes, necesitaban superar, principalmente después del desarrollo de la notación musical.

Las variaciones de este sistema notacional es reflejo de la gran diversidad a la que ha sido expuesta, y su cambio en situaciones como la indeterminación, conlleva a una flexibilización de lo escrito para poder evadir un resultado único. Es por ello que, dentro de la lógica de la música indeterminada, será indispensable que un intérprete tenga la capacidad de adaptarse a los diferentes geolectos e idiolectos de los compositores y desarrollar un imaginario sonoro propio, sin las limitaciones de las reglas del sistema tonal, y que pueda usar con libertad en la práctica común de estas obras. En una puntualización sobre los conceptos revisados sería importante recalcar que cada uno de ellos corresponde a entender las distintas formas de pensamiento que rodean a un individuo (en este caso, al intérprete) y a la forma que encuentra mejor para expresarse en un medio musical.

El idiolecto, llevándolo solo al campo de la interpretación podría equivaler al uso de un imaginario específico que adquiere una forma tangible con el uso de sonidos o cualidades de sonidos dentro de la práctica interpretativa, por ello, su rol es determinante en el resultado final del objeto musical. Sin embargo, la toma de decisiones sobre los recursos interpretativos viene acompañada del cómo se concibe la obra, la relación de los gestos y producción de los sonidos tendrán relación con las experiencias extra musicales que cada co-creador haya tenido, y con el imaginario sonoro que se relacione con estas.



Los conceptos que vienen de la argumentación de la inflexión decolonial ayudarán a visibilizar las estructuras de poder dominante en el campo de la música academizada, pero también brindan herramientas para erradicar dichas prácticas y fomentar una nueva forma de relacionarse con las personas, saberes, conocimientos y experiencias, para evitar la jerarquización que ha mermado la diversificación de formas expresivas a través de la música o del sonido. No obstante, también se busca la modificación de la relación de la escena musical, pues dicha cadena de compositor-intérprete-audiencia ha delimitado los campos de acción de cada uno de los actores. La indeterminación rompe esta barrera, entregándole al intérprete y a la audiencia, la posibilidad de proporcionar el resultado final de una composición, con un rol creativo dentro de la escena. Un ejemplo de ello fue la pieza 4:33 de John Cage, pensada para apreciar la importancia del silencio, la notación del sonido, y el rol del compositor en la obra, pues el propio entorno generaba la música, tanto el silencio como la audiencia y los sonidos dentro y fuera de la sala. Su visión queda plasmada en el siguiente texto:

La razón por la cual me intereso cada vez menos en la música no es solamente que los ruidos y sonidos ambientales me parecen más útiles desde un punto de vista estético que los sonidos producidos por las culturas musicales del mundo, sino que, cuando nos vamos al meollo de la cuestión, tenemos que confesar que un compositor es sencillamente una persona que les dice a otros qué hacer. A mí me parece esto una manera poco simpática de lograr que se hagan las cosas. (Cage, *A Year from Monday*, 1967).

El cambio del campo de acción de dicha relación es equiparable a la utilización del diálogo de saberes con el aprovechamiento de conocimientos y saberes de toda índole para el apoyo de una tarea determinada, en este caso, la presentación de una obra musical. Compartir la responsabilidad de formular el resultado final de una pieza presenta un reto creativo, y debido a ello, tanto al intérprete como a la audiencia, si esta participa, se les podría denominar co-creadores.

El azar en dichas piezas cambia el campo de acción de toda la cadena de la escena musical, para un entendimiento sobre este cambio se considera

importante comprender los factores que promueven esto. Es por ello que se consideró pertinente el estudio de algunos aspectos semiológicos, enfocados en entender la flexibilidad del cambio de significado de un signo, y las variaciones de significante que puedan tener. Así mismo, los cambios jerárquicos que alienta la indeterminación sobre los actores de la escena musical pueden ser comprendidos desde la argumentación de la inflexión decolonial, y apoyándose en el diálogo de saberes, esperar la variabilidad de interpretaciones con diferentes puntos de vista.

El intérprete como co-creador es una idea que pretende comprender el rol que juega dicho actor en la música indeterminada, la importancia de la flexibilidad sobre la resignificación de signos, así como el aprovechamiento de los imaginarios para la construcción de una obra más ligada a la percepción subjetiva del intérprete. Gracias a esto, sería posible el aprovechamiento de las ideas musicales de varios actores al mismo tiempo, sin caer en el error, pues una constante reflexión sobre la obra por varios actores cambiará el resultado final.

El camino que se ha trazado por medio del azar tiene el potencial de cambiar el status quo de la relación compositor-intérprete-audiencia, generando una comunicación y participación más profunda, y dando siempre expectante sobre el resultado final de una obra donde la intervención contempla más actores. Debido a esto, se puede decir que la indeterminación rompe con los roles que comprendía la escena musical, y la jerarquización de los mismos, es por ello, que su producción representa una forma de decolonizar la escena musical, y es una oportunidad para ser creadores en comunidad, por eso se ha denominado co-creación.

## Capítulo 3: *Ciénega* para guitarra sola

“En febrero de 2016, 450 familias de la Ciudad de México fueron sorprendidas por la policía en sus viviendas. Las golpearon, las expulsaron de sus propiedades y destruyeron sus casas de inmediato.

En torno a esta historia escribí *Ciénega*, resultado de abordar a la guitarra no solo bajo el concepto tradicional del instrumento, sino como un objeto sonoro cuyas múltiples posibilidades pueden combinarse infinitamente.” (Lázaro, Aquiles Lázaro: *Ciénega* / Jorge Vallejo, guitarra, 2018)

El compositor Aquiles Lázaro comparte dicho texto como preámbulo a la interpretación de su obra, donde se proporciona información fundamental para el análisis y desarrollo de una interpretación influida por los conceptos revisados en capítulos anteriores. A lo largo de este tercer y último capítulo se desarrollará un análisis de la obra, destacando su estructura, semiótica e ideas interpretativas que han influido en la presentación de la misma a través del tiempo por el autor del presente trabajo, tomando en cuenta la participación del compositor durante sesiones de revisión. Así como fue destacado en el capítulo anterior, es importante prestar atención al lugar desde donde se desarrolla la temática de la composición. La Ciudad de México es, para muchos de los estudiantes de la Facultad de Música UNAM, el contexto propio, por lo que puede existir un sentimiento de pertenencia sobre los acontecimientos que ocurren dentro de ella. Escribir una pieza dentro de un contexto geográfico específico supondrá una carga emocional, distinta para quien no habita aquel contexto.

### **3.1 Biografía del compositor**

Nacido en 1989 en Zacapoaxtla, Puebla, Aquiles Lázaro reside actualmente de la Ciudad de México. Estudiante de composición en la cátedra del maestro Leonardo Coral y ganador de diversas becas y concursos nacionales e internacionales, ha sobresalido por su ardua tarea de composición, difusión e investigación. Su música ha sido interpretada por agrupaciones y solistas profesionales y de renombre, como lo son: la Orquesta Juvenil Eduardo Mata, el Coro UNAM-Canadá, cuarteto de cuerdas Nuestra América, Jesse Langen, Ana Gabriela Fernández, Diego Villa, etc.

Su labor como gestor cultural lo ha llevado a organizar en festivales de música nueva como *Aires Nacionales*, que ya ha tenido tres semestres de labores ininterrumpidas. Este festival está enfocado en los nuevos compositores mexicanos de ideas vanguardistas, pero también en los intérpretes exhortándolos a contar sus experiencias al abordar obras de un concepto menos tradicional. Actualmente ha sido reconocido por el *Primer Concurso de Composición Musical Coral* convocado por la *UNAM-Canadá*, la *beca extraordinaria Arturo Márquez* y la primera mención en el *Concurso Internacional de Composición para Cuarteto de Cuerdas Nuestra América 2018*.<sup>12</sup>

El entorno social en el que se ha desenvuelto Aquiles ha sido un gran apoyo para las ideas musicales de sus obras, pues ya sean inspiradas por sucesos de injusticia social como lo es *Ciénega*, o inspiradas por la obra escultórica de un barrio bajo de la Ciudad de México, así como su obra orquestal *Chimalli*, el tinte social que llevan sus piezas invita a la reflexión de estos sucesos y a la apreciación de la belleza esté en donde esté. Sobre esto nos habla en la entrevista realizada por Jorge Vallejo (Marín, 2019) donde narra su acercamiento a la música y las ideas expuestas por medio de sus composiciones. Es indispensable remarcar la visión comunitaria que él impregna dentro de cada una de sus obras, pues como menciona en la entrevista “[...] el arte y los artistas tienen una gran responsabilidad social, ¿No? Desde el arte si pueden construirse discursos de cuestionamiento, de disidencia, de inconformidad o de conformidad [...]” (Marín, 2019).<sup>13</sup>

### **3.2 Sobre la obra**

Aquiles escribe esta obra estrenada el 15 de marzo del 2018 gracias a la historia previamente mostrada, evidenciando los actos violentos llevados a cabo por la autoridad en contra de una población de la colonia Ciénega en Tláhuac. *Ciénega*, para el compositor, representa el contraste entre una sociedad que voltea la mirada hacia los sucesos más sensibles, así como reprueba todo acto de autoridad en

---

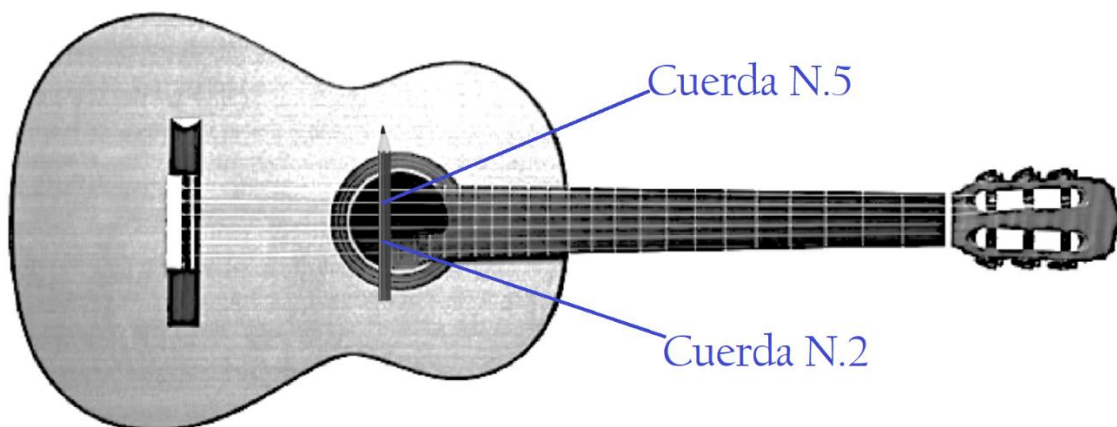
<sup>12</sup> Recuperado de: Hernández, 2019, págs. 8,9

<sup>13</sup> Ver: Marín, 2019, pág. min 27:13.

contra de ellos mismos. En pláticas con el compositor, él mismo expresa que el nombre de la pieza fue inspirado por la idea de representar la suciedad, a la ciénega como algo lodoso de donde no puedes salir limpio de ella. (Marín, 2019)

La pieza, de una manera abstracta, representa el desánimo de las minorías desplazadas por el gobierno, una realidad muy dura, que, muchas veces se pierde de vista por su lejanía geográfica, pero que, en este caso, se encuentra enmarcada en la realidad de ambos autores, (compositor e intérprete) y lo plasma citando temas tonales en medio de su textura atonal. La repetición de este mismo tema alargando los valores al doble parece representar la desolación de un pueblo mismo, en donde la sonoridad desaparece hasta olvidarse en el tiempo.

Uno de los atractivos más grandes de esta pieza yace en la textura generada a partir de la utilización de técnicas aumentadas, a partir de un lápiz hexagonal colocado debajo de las cuerdas n.2 y n.5. Esta textura crea una doble cualidad sonora en todas las cuerdas, la primera cualidad resonará si cualquier cuerda es pulsada entre el lápiz y el puente, así como la segunda cualidad será si la cuerda es pulsada entre el lápiz y la cabeza de la guitarra (ej. 21).



**Ejemplo 21:** El lápiz divide la cualidad sonora en dos, aquellas notas que se tocarán detrás del lápiz y las que se tocarán delante de él. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

En contraste con la utilización normal de la guitarra,<sup>14</sup> donde no hay objeto alguno que impida el movimiento continuo de la cuerda crea un espectro armónico único que caracteriza a la pieza.<sup>15</sup> Tampoco pasa inadvertido el hecho de que la posición del lápiz no es aleatoria en lo absoluto. (ej. 22):

“El lápiz debe colocarse entre las cuerdas de la guitarra, a la altura indicada. Las cuerdas segunda y quinta deben quedar por encima del lápiz. Es necesario colocarlo en un punto muy preciso, ya que así se determinará la afinación de cada cuerda; para esto, el segmento corto de la sexta cuerda debe coincidir con la misma altura del segmento largo de la segunda cuerda.”

**Ejemplo 22:** La afinación puede variar de interpretación a interpretación, pero deben coincidir los armónicos producidos por el segmento largo de la segunda cuerda con el segmento corto de la sexta cuerda. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1)

Esta pieza cuenta con varias interpretaciones de distintos guitarristas tanto mexicanos como estadounidenses, que presentan un registro audiovisual en plataformas digitales que evidencian el diferente uso del imaginario sonoro y variaciones técnicas para llegar a diferentes resultados.<sup>16</sup>

### 3.3 Análisis

Para comenzar un análisis integral de la obra, se dividirá en tres secciones. Iniciando con el análisis de su estructura general, revisando la reiteración de motivos para darle un sentido más amplio a los *clímax*. Seguido, se revisarán los problemas

---

<sup>14</sup> El entendimiento de la técnica tradicional de la guitarra es singular en cada individuo, pero tomaremos como referencia las enseñanzas del maestro español Emilio Pujol. En su libro “*Escuela Razonada de la Guitarra Libro Segundo*”. Pujol, 1933.

<sup>15</sup> También se puede ver el ejemplo del maestro Scott Tennant sobre el ángulo usado entre la guitarra y el torso. Tennant, 1995, pág. 8.

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=o68nkqj-LU0>, *Ciénega*, Aquiles Lázaro, César Nazario: <https://www.youtube.com/watch?v=SoYaiOgzcjU>, Aquiles Lázaro: *Ciénega* / Jorge Vallejo, guitarra: <https://www.youtube.com/watch?v=qMbwfXppmjl>, así como Jesse Langen <https://www.youtube.com/watch?v=S8RWiaUb3hk>.

que se generan debido a las técnicas aumentadas, la utilización de la grafía en la partitura y su interpretación semiótica. El último análisis será sobre la toma de decisiones justificadas por el propio compositor e ideas agregadas por el intérprete.

- **Análisis Estructural:**

La pieza cuenta con cuatro motivos que presenta en primera instancia separados de forma muy evidente, los cuales desarrollará más adelante. Al categorizar alfabéticamente a dichas secciones, una letra a cada motivo, la estructura general de la pieza se conformaría: A-B-C-D-A'-B'-D'-C'/D''-B''-A''/D'''. El primer motivo, o motivo A, está compuesto por notas al aire separadas entre sí, con una dinámica *forte*<sup>17</sup> y *mezzopiano*<sup>18</sup> (ej. 23).



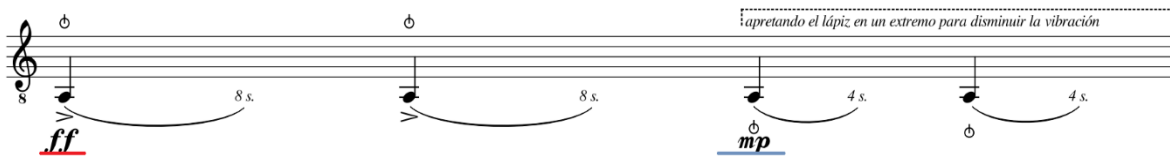
**Ejemplo 23:** Motivo A, dejando vibrar cada nota, estas notas se tocan al aire. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

El motivo derivado de A, A' y A'' son considerablemente más cortos, pero siempre manteniendo la misma idea de la nota larga para dejar vibrar. En el motivo A' cambia la dinámica por *ff* (*fortissimo*) que intercala igualmente con *mp* (*mezzopiano*) (ej. 24).

<sup>17</sup> La definición de forte o f, como también lo estaremos utilizando: "(...) denota un matiz de intensidad de sentido obvio". Vignal, 2001, pág. 144.

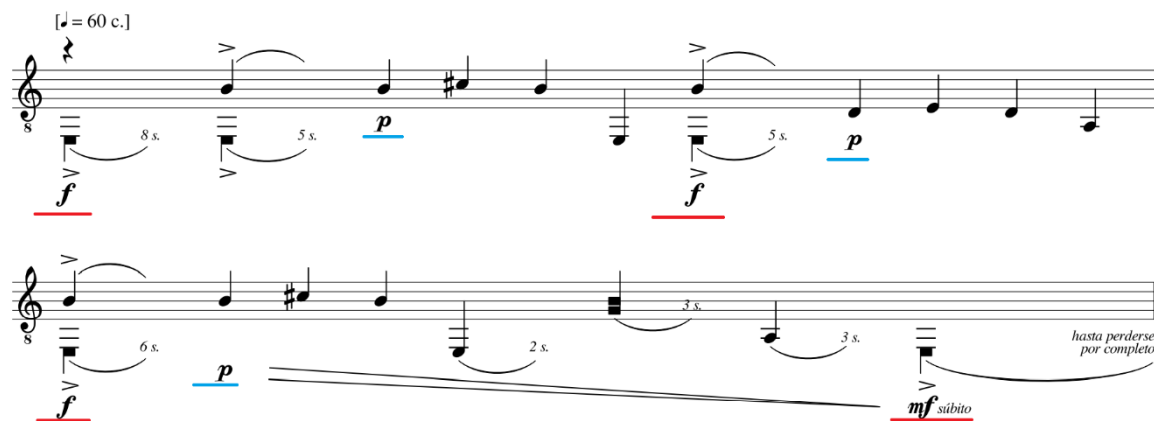
<sup>18</sup> Definición de mezzopiano o mp, como también lo estaremos utilizando: "(...) denota un matiz intermedio entre el piano y el forte. Vignal, 2001, pág. 200.





**Ejemplo 24:** Motivo A´ El cambio también se puede ver en la indicación de Pizzicatos Bartok<sup>19</sup>. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 2).

Por último, el motivo A´´ es utilizado al final de la pieza, de alguna manera recordando el inicio, fusionado con el motivo D, el cual se revisará más adelante. Dicho motivo toma de nuevo el elemento de tocar la sexta cuerda en una dinámica de *f* (*forte*) y concluyendo de la misma forma en que concluye el motivo A (Ejemplo 25).



**Ejemplo 25:** Motivo A´´ fusionado con el motivo D. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 3).

El motivo B consta de una técnica aumentada que su uso ha sido reconsiderado por el intérprete debido a su poca eficiencia dinámica en el escenario, se trata del toque de cuerdas en el clavijero de la guitarra.<sup>20</sup> De esta forma comienza

<sup>19</sup> La técnica de jalar una cuerda de la guitarra de manera perpendicular respecto al cuerpo de la misma se le denomina “Pizzicato Bartok”.

<sup>20</sup> Diversos intérpretes han seguido dicha técnica, sin embargo, el resultado dinámico es comparablemente bajo al volumen total de la sección, así como se muestra en ejemplos sonoros de videos capturados en la plataforma YouTube: Lázaro, pág. min 0:44.

el motivo B hacia un primer clímax, pues escala dinámicamente, comenzando en un *ppp* (*pianississimo*) poco a poco hasta un *fff* (*fortississimo*) dejando resonar la última nota que es pulsada de forma normal en el segmento corto de la sexta cuerda. Antes de llegar a este punto, el compositor agrega una serie de notas que denomina ejes, por no tener que ser exactamente las mismas, la importancia recae en la idea del crescendo que generan. Este juego entre la sonoridad de las notas aleatorias tocadas en el clavijero y las notas tocadas sobre la boca de la guitarra ejercen tensión hacia esta primera culminación, agregando ya, elementos como la percusión, igualmente aleatoria (ej. 26).

7 s.  
alturas aleatorias siempre

*ppp*

*mf*

4 s. 3 s. 1 s. 2 s. 1 s.

cada vez más rápido pero sin pulso regular

*f* *fff*

1 s. 2 s.

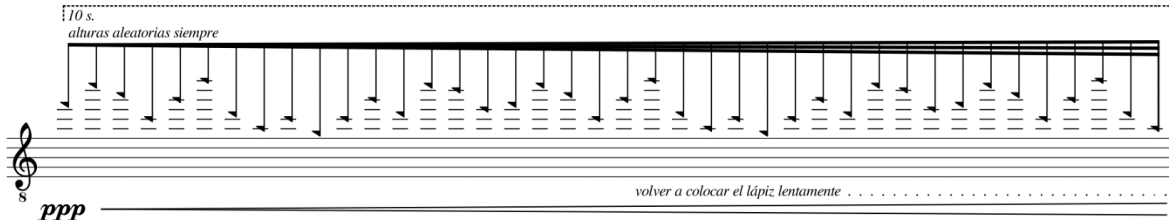
hasta perderse por completo

**Ejemplo 26:** Motivos B. Las notas altas son tocadas en el clavijero de la guitarra de forma aleatoria, las notas más graves son tocadas en la boca de la misma. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

El motivo B' acota su duración y su importancia, pues no vuelve como el clímax que fue en su forma anterior, se reduce para crear un clímax mucho menor al ya antes presentado, pues crece desde un *ppp* (*pianississimo*) para llegar a un *f* (*forte*) utilizando los recursos similares en cuanto a las notas, sin llegar al *fff* (*fortississimo*). Comenzando con las notas aleatorias en el clavijero, y añadiendo sonoridad con las notas pulsadas en la boca de la guitarra cuando la dinámica se encuentra en *mf* (*mezzoforte*) culmina ahora como lo había hecho el motivo A' con un *La* al aire (ej. 27).

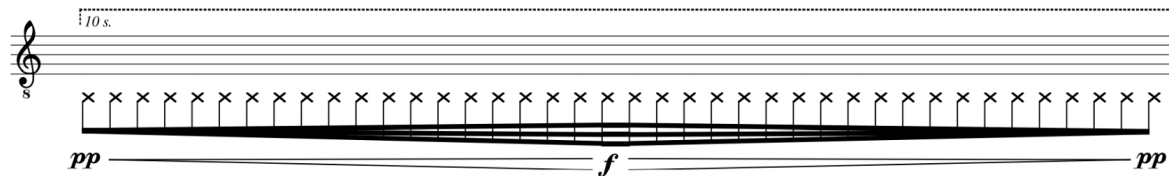
**Ejemplo 27:** Motivo B'. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

El desarrollo final del motivo B es el motivo B'', que se encuentra dos sistemas antes de finalizar la pieza, mucho más acotado que la primera versión del mismo, dejando completamente a un lado las notas pulsadas en la boca de la guitarra y dejando solo las notas aleatorias en función de una dinámica que crece desde *ppp*, hasta un *f* (ej. 28).



**Ejemplo 28:** Motivo B´´ dónde podemos apreciar su importante reducción.  
(Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

El tercer motivo, el cual se denominará como C se caracteriza por el uso de percusión dentro de la guitarra de una forma regular, comenzando con un golpeo lento que poco a poco acelera por indicación hasta llegar a un pequeño forte y un regreso en desacelerando hasta un *pianissimo*. La nomenclatura refiere a que esta percusión debe ser ejecutada con la mano derecha golpeando suavemente el lápiz entre las cuerdas. Esta sección es tomada como un puente entre el motivo B y el motivo D, sin embargo, tomará mucha más importancia en su desarrollo como C´ (ej. 29).



**Ejemplo 29:** Motivo C. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

El motivo C´, como se mencionó anteriormente, conlleva más importancia y complejidad puesto que guarda el clímax principal de la obra, y la forma de ejecución de la percusión cambia radicalmente. En esta ocasión se retirará el lápiz de entre las cuerdas para sujetarlo con la mano derecha y que actúe como una baqueta sobre las cuerdas de la guitarra. El enfoque será crear una percusión *microtonal*,<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Definición de "Microtono": Un intervalo menor a un semitono. Esto incluye cuartos de tono e intervalos aún más pequeños. Artopium , 2018.

pues nos pide percutir la primera, segunda y tercera cuerda individualmente, pero produciendo en dichas cuerdas la nota *Mi*, y en el caso de la segunda y tercera cuerda, donde no se encuentra la nota al aire, tendremos que presionar el equivalente, no obstante, el compositor pide un *vibrato* no regular para ocasionar variaciones de afinación,<sup>22</sup> logrando la *microtonalidad*.<sup>23</sup> Cabe resaltar que dicha indicación no proviene de las instrucciones escritas en la partitura, surge como una indicación verbal en pláticas con el compositor.

Este motivo generará tal tensión por su cualidad sonora que el avance dinámico entre un *piano* y un *fortissimo* tendrán que ser completamente contrastantes, pues aquí yace el clímax general de la obra. Dicho clímax se encontrará en el momento de llegar a un *fortississimo* y cambiar de octava la nota *Mi*, para percutirla dos octavas abajo. Debido a la cualidad sonora de la guitarra, este contraste causa tal agitación que funciona perfectamente como el clímax de la obra. El descenso del motivo viene acompañado del motivo D, del cual hablaremos a continuación (ej. 30).

---

<sup>22</sup> Definición de Vibrato: "(...) consiste en imprimir una ligera ondulación al sonido para lograr un efecto expresivo, más o menos limitada en torno a la altura prescrita Vignal, 2001, pág. 324.

<sup>23</sup> Uso de microtonos dentro de la función musical.

sacar el lápiz en un solo movimiento rapidísimo 5 s.

[♩ = 120 c.] Acelerando siempre poco a poco cerca del puente

*p*

Tan rápido como sea posible Retardando hasta [♩ = 140 c.]

*fff*

El ataque percutado del lápiz se va recorriendo gradualmente hasta llegar al otro extremo de la cuerda. El lápiz debe cambiarse de mano sin interrumpir el ritmo.

cerca de la cejilla mecánico, sin acentos

*p*

Retard. mucho etcétera por 5 s.

*mp*

perdiéndose

**Ejemplo 30:** Motivo C'. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 3).

Para concluir, el motivo D representa en la pieza uno de los elementos más interesantes, ya que es un motivo melódico que rompe con el estilo agresivo de la pieza. Está formado por pequeñas frases que comienzan con cuatro notas y un silencio; tienen un desarrollo rítmico dentro de la frase, al comienzo utiliza tres semicorcheas, una blanca y un silencio de semicorchea, desarrollándola en la línea del tenor, para luego desarrollarla en la línea del bajo, con un movimiento ascendente y descendente de 2da mayor y un movimiento descendente de 3ra mayor, así como un salto ascendente a una 4ta justa. Esta alternancia es primordial en el motivo D pues su desarrollo conlleva la extensión del valor del silencio, así

como el desarrollo de la frase en última instancia, y la conclusión a donde descansa la misma, tres dieciseisavos en tresillo (ej. 31).

**Ejemplo 31:** Motivo D. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 2).

El motivo D' cuenta con una reducción importante de la reiteración del tema y del uso de la alternancia en las voces para generar la frase. Aquí utiliza el registro bajo para dar un sustento sonoro a la frase y reemplaza el silencio por una percusión, el motivo se presenta solo en la voz del tenor y concluye de la misma manera, con las tres notas en dieciseisavo *atresilladas* (ej.32)<sup>24</sup>.

**Ejemplo 32:** Motivo D'. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 2).

Consecuentemente se mezclarán el motivo C con el motivo D, los cuales se definirán como motivo C'/D'' debido a que se presentan al mismo tiempo, mientras que el motivo D'' se desarrolla con un salto de tercera menor, ascendente, posteriormente descendente, y un salto de cuarta justa. Esto quiere decir que hay

<sup>24</sup> Se definirá “atresillado” como la modificación del agrupamiento rítmico binario hacia un agrupamiento ternario con el mismo valor de tiempo.

una fusión de motivos que interactúan entre sí. Este motivo D'' tiene como diferencia principal el hecho de jugar con armónicos naturales dentro del diapason, alterando la frase original, debido a sus saltos. Se desarrolla de la misma manera que los anteriores motivos D y D', con la presentación de tres pequeñas secciones melódicas antes de concluir con la última frase alargada (ej. 33).

cerca de la cejilla  
mecánico, sin acentos

Retard. mucho  
etcétera por 5 s.

*p*

*mp*

perdiéndose

**Ejemplo 33:** El motivo D'' se encuentra fusionado con la última parte del motivo D' en el pentagrama inferior. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 3).

El último motivo D''' también se encuentra en una fusión dentro del final de la obra, mientras se presenta el motivo A''. Igualmente, modificado por su alargamiento de valores, no pierde la esencia de un motivo tonal y con fraseo similar. Esta ocasión vuelve a repetirse dos veces la frase para concluir con la reiteración de la primera frase (ej. 34).

[♩ = 60 c.]

*f* 8 s. *p* 5 s. *f* 5 s. *p*

*f* 6 s. *p* 2 s. 3 s. 3 s. *mf* súbito hasta perderse por completo

**Ejemplo 34:** Motivo A''/D'''. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 3).



- **Análisis de técnicas aumentadas y semiótica:**

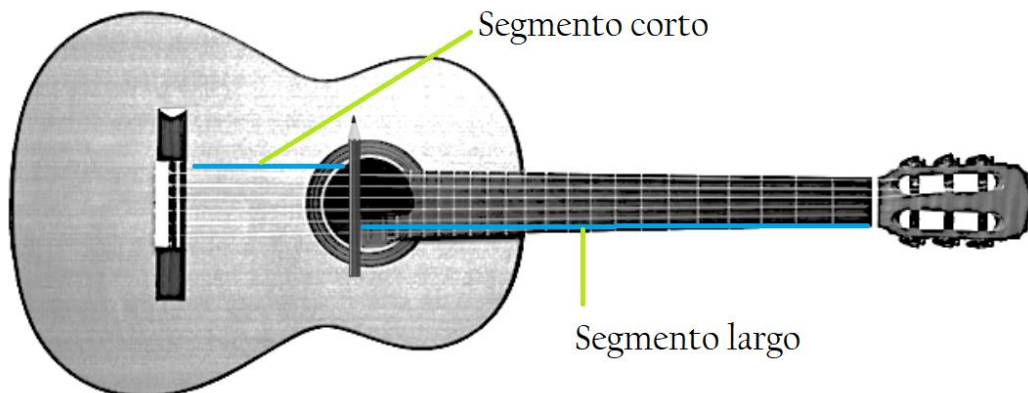
En esta sección se tratará el tema de las dificultades de las técnicas aumentadas presentadas en la pieza, el uso de la grafía en la misma y su interpretación semiótica. El objetivo es puntualizar los retos interpretativos, y los detalles de nomenclatura que cambian completamente la idea de un motivo. En primera instancia, se revisará el uso de un lápiz hexagonal interrumpiendo la vibración normal de la guitarra como parte fundamental de la idea sonora de la obra.

Dicha técnica resulta inusual por la adición de un objeto físico que cambia la afinación y sonoridad de la guitarra de manera irrevocable, haciendo referencia a que no habrá manera de regresar al sonido natural de la guitarra hasta retirar el objeto que interactúa con las cuerdas. Al encontrarse en una zona muy común para la producción sonora de la guitarra, esto es, la boca de la misma, habrá que tomar en cuenta el periodo de tiempo necesario para acostumbrarse a su posición. Aquiles menciona en el índice de su pieza que el posicionamiento del lápiz corresponde a una afinación entre el extremo largo de la sexta cuerda y el extremo corto de la segunda cuerda, así como se explica en el ejemplo 35:

Es necesario preparar la guitarra utilizando un lápiz (o un objeto similar), preferentemente de circunferencia hexagonal. Debe tener punta en un extremo, y en el otro debe terminar sin goma:



El lápiz debe colocarse entre las cuerdas de la guitarra, a la altura indicada. Las cuerdas segunda y quinta deben quedar por encima del lápiz. Es necesario colocarlo en un punto muy preciso, ya que así se determinará la afinación de cada cuerda; para esto, el segmento corto de la sexta cuerda debe coincidir con la misma altura del segmento largo de la segunda cuerda.



**Ejemplo 35:** Índice sobre la posición del lápiz hexagonal e ilustración de segmento largo y segmento corto. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

La afinación de ambos segmentos tiende a ser un *Mi* ligeramente alto, sin embargo, esto se puede ajustar al gusto del intérprete, y tendrá un impacto importante en la producción de todos los sonidos que se produzcan en aquellas condiciones. Ya se ha mencionado esta técnica en puntos anteriores, por lo cual, se debe profundizar en algunos momentos clave en donde se exploran las delicadezas sonoras de esta técnica. El compositor muestra al inicio de la edición una tabla de nomenclatura usada y su significado. El primer signo en esta tabla es muestra el uso de las notas detrás de la boca de la guitarra (ej. 36).

■ ——En el segmento corto, entre el lápiz y el puente. Siempre cuerdas al aire.

**Ejemplo 36:** Primer neuma. Explicado como un cuadro dentro del pentagrama. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1)

Esta neuma se utilizará en varios motivos a lo largo de la pieza. Uno de los principales ejemplos se encuentra ya en el primer sistema. Cabe mencionar que dicho signo está pensado para conservar un significado predeterminado por el autor, su forma parece similar a la escritura cuadrada del siglo XI, con la particularidad del uso de plicas (ej. 37). Su significado varía del uso antiguo, y queda plasmado en la indicación del ejemplo 33, presentando así, un cambio semiótico a través del tiempo, así como el uso del idiolecto por la comparativa que puede existir con el empleo de dicho signo por distintos compositores. Un ejemplo de ello es la pieza *Cuatro Escenas Místicas* del compositor Arturo Martínez Zanabria, quien usa el mismo signo para representar golpes de mano derecha sobre notas específicas en la guitarra (ej. 38).



**Ejemplo 37:** Utilización de la primera neuma. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).



**Ejemplo 38:** *Cuatro Escenas Místicas* por Arturo Martínez Zanabria, 1er movimiento: *Tzitzimime*. (Zanabria, 2017, pág. 8).

La complejidad de esta técnica se presentará en los sistemas siguientes, donde se utiliza tanto el signo anterior como un nuevo signo en forma de un triángulo, con la indicación de que cada neuma con esta forma es una nota sin altura determinada pulsada en la parte del clavijero de la guitarra (ej. 39) <sup>25</sup>.

▾ — Entre la cejilla y las clavijas. Alturas aleatorias siempre.

**Ejemplo 39:** Neuma en forma de triángulo que significará el toque de la cuerda restante en la cabeza de la guitarra. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

<sup>25</sup> El clavijero se refiere a la parte última de la guitarra donde las cuerdas son enrolladas por un sistema de clavijas. La cuerda sobrante antes de ser enrollada en el clavijero produce sonidos agudos.

Es aquí donde se presenta una de las diferencias dentro de las interpretaciones existentes; la mano izquierda de un guitarrista normalmente tendrá las uñas cortadas a la altura de la piel, la mano derecha es la encargada de pulsar las cuerdas y tendrá las uñas desarrolladas para dicha tarea, mientras la izquierda es la encargada de presionarlas. El clavijero se encuentra pues, del lado izquierdo del guitarrista, por lo que jalar las cuerdas con la mano izquierda no es conveniente, el roce de la piel con las cuerdas no produce la sonoridad que podría producir la pulsación con uñas. La parte de las cuerdas que se encuentran entre la cejilla superior y el clavijero están, por la forma de construcción, más tensas, lo cual dificulta la tarea de jalarlas para producir sonido (ej. 40). Las grabaciones que existen sobre esta pieza pueden esclarecer dicho punto, pues dentro de las cuatro grabaciones que se encuentran en la plataforma digital YouTube, el volumen de la sección mostrada en el ejemplo 40, tenderá a ser más discreta en las versiones donde se usa la mano izquierda para producir dicha sección.

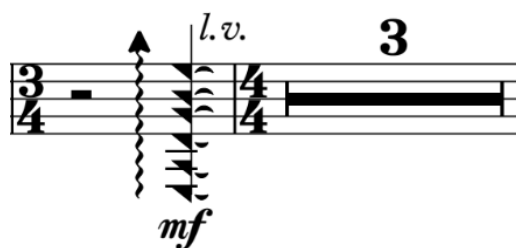
**Ejemplo 40:** Sistema dos. Presentación del segundo neuma. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

La producción del sonido con la mano izquierda puede no ser suficiente para lograr ese primer clímax generado en el motivo B, mencionado en el análisis anterior, principalmente por la diferencia de sonoridad que se genera. Una solución a dicho problema podría darse al usar la mano derecha para pulsar las cuerdas aleatorias del clavijero, sin embargo, igualmente genera otras dificultades.<sup>26</sup> Pulsar cuerdas cerca de la boca de la guitarra con la mano izquierda requiere un tiempo

<sup>26</sup> Se puede apreciar en el minuto 00:31. Lázaro, Aquiles Lázaro: *Ciénega* / Jorge Vallejo, guitarra, 2018.

de adaptación para poder sortear la distancia entre el segmento corto y segmento largo generados por el lápiz, además del cálculo de la distancia entre cuerdas. Este método resulta eficaz si se planea acercar la dinámica del toque del clavijero con el toque de la boca en la guitarra. Una tercera solución contemplaría el uso de una uña más desarrollada en la mano izquierda para palear las diferencias sonoras en el clavijero, sin sacrificar la agilidad de la mano derecha tocando sobre la boca de la guitarra.

Sobre la relación de signo y significado, dicho neuma recaería en el concepto de geolecto, ya que existe una utilización similar en distintas obras de compositores mexicanos, como en la obra *Disociación* de Erick Tapia (ej. 41).



**Ejemplo 41:** Fragmento de la obra *Disociación* de Erick Tapia mostrando el mismo signo con un gesto de rasgueo. (Tapia, *Disociación*, 2019, pág. 19).

El tercer signo es la neuma en forma de x para representar una percusión en las cuerdas cerca del puente. Se encierra en un círculo para especificar su uso, pues la grafía subsecuente pretende representar algo similar (ej. 42).

⊗ — Golpe en las cuerdas cerca del puente.

**Ejemplo 42:** Tercer indicación. Golpe con la mano derecha cerca del puente. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

Esta neuma se presenta por primera vez dentro del motivo B, donde forma parte de una combinación de indicaciones que el compositor define como aleatorias en pláticas con el mismo, su interacción con las demás indicaciones forma paulatinamente tensión y concluyen dentro de un *fortississimo* que representa un clímax (ej. 43).

The image shows a musical score for guitar prepared. It features a treble clef with a 's' below it. The score consists of two staves. The upper staff has a series of downward-pointing arrows, some with horizontal lines above them, indicating a specific rhythmic or articulation pattern. The lower staff contains a series of notes, some with circles containing an 'x' above them. Dynamic markings include *f* at the beginning and *fff* later on. There are also performance instructions: '1 s.' and '2 s.' with arrows pointing to specific notes, and 'hasta perderse por completo' with a long arrow spanning the end of the piece.

**Ejemplo 43:** Combinación de neumas en el cuarto sistema de la pieza. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

El siguiente signo se deriva de la percusión anterior, y se muestra en la cuarta indicación del índice de la obra. La percusión ahora consta de golpear con la mano derecha en la zona media del largo del lápiz. Esta técnica aumentada, a diferencia de la anterior, se presenta como un motivo solo, que actuará como puente, sin la interferencia de técnicas diversas, con la única intención de un *accelerando-crescendo* y un *desacelerando-deccrecendo* (ej. 44).

✕ — Golpe en el centro del lápiz.

The image shows a musical score for guitar prepared. It features a treble clef with a 's' below it. The score consists of a single staff with a series of 'x' marks, indicating a rhythmic pattern. The staff is divided into two sections by a dotted line at the top, with '10 s.' written above the first section. Dynamic markings include *pp* at the beginning and *f* in the middle, with a *pp* marking at the end.

**Ejemplo 44:** Neuma de percusión sobre el lápiz y Motivo C. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 1).

La construcción de su significado podría definirse como una variación del geolecto del mismo signo, debido principalmente a que la indicación posterior se refiere a la percusión de cuerdas de la guitarra, un significado común dentro de varios compositores mexicanos, así como Hebert Vázquez en su obra *Metamorfosis* (ej. 45) o Arturo Martínez Zanabria en su obra *Cuatro Escenas Místicas* (ej. 46).

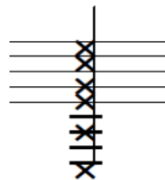


*Slap:* El pulgar de la mano derecha percute lateralmente las cuerdas con un golpe seco.

*Slap:* Strike the strings with the side of the outstretched right thumb.

**Ejemplo 45:** Índice de la obra *Metamorfosis* del compositor Hebert Vázquez donde se muestra el signo y significado. (Vázquez, 2016, pág. 14).

Tambora:



**Ejemplo 46:** Índice de la obra *Cuatro Escenas Místicas* del compositor Arturo Martínez Zanabria, se muestra signo y significado. (Zanabria, 2017, pág. 4).

El siguiente signo representa la pulsación de la cuerda con la mano derecha delante del lápiz. La producción del sonido en esta situación es limitada, por la interrupción del sonido que provoca el lápiz hexagonal (ej. 47). El uso de esta neuma es un retorno a la utilización tradicional del signo, pues el significado al que refiere,

no se muestra en la sonoridad reflejada, sino en la digitación tradicional de la guitarra.

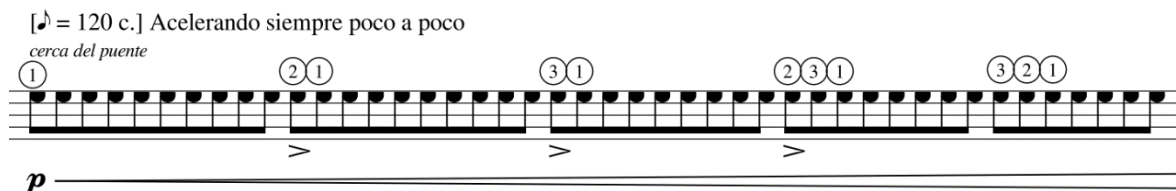
● — En el segmento largo, entre el lápiz y la cejilla.



**Ejemplo 47:** Indicación del signo y ejemplo con el motivo D. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 2).

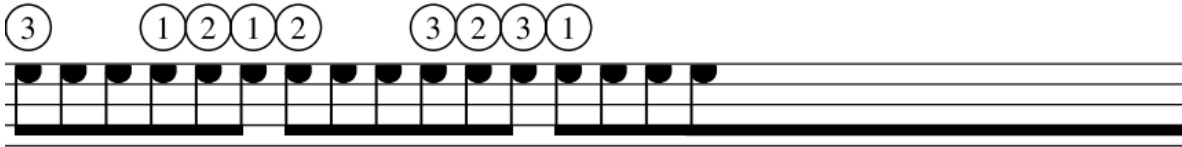
La penúltima indicación retoma la idea de la percusión, sin embargo, se utilizará el lápiz como baqueta, golpeando individualmente las cuerdas de la guitarra (ej. 48). Si bien, dentro de este motivo, el obstáculo del lápiz cruzando las cuerdas es removido, el desarrollo del motivo cambia luego de llegar a un *fortississimo*, el clímax principal de la obra. Poco a poco, la percusión, de generarse cerca de la zona de la boca de la guitarra debe pasar imperceptiblemente al puente, para dejar libre la zona donde se producirán los armónicos que señala (ej. 49).

■ — Golpe con el lápiz sobre la cuerda (como baqueta).





**Ejemplo 48:** Indicación de la neuma y ejemplo del motivo C´´. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, págs. 1,3).



*El ataque percutido del lápiz se va recorriendo gradualmente hasta llegar al otro extremo de la cuerda. El lápiz debe cambiarse de mano sin interrumpir el ritmo.*

**Ejemplo 49:** Sección del motivo C´´ donde explica el recorrido que se debe realizar con la percusión del lápiz. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, pág. 3).

La última indicación es, por así decirlo, común en el lenguaje escrito de la guitarra, pues la utilización de armónicos es un recurso importante para ampliar el registro,<sup>27</sup> lograr sonoridades diferentes o crear una atmósfera sonora. Las notas en armónicos suelen exponerse como sonidos reales, aunque también hay autores que prefieren indicar la digitación de los armónicos, especificando la nota donde será producido el armónico, pero no el sonido real (ej. 50, 51 y 52).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Definición de Registro: "(...) toda la extensión de una voz o de un instrumento, a las zonas características que corresponden a cierto tipo de sonoridad, de timbre y emisión. Vignal, 2001, pág. 261.

<sup>28</sup> El compositor William Walton utiliza la escritura del armónico como una guía espacial, no representa el sonido real del armónico. Se puede encontrar en sus *5 Bagatelles* dentro del 4to movimiento, 2do compás. Walton, 1974, pág. 9.

- ◆ — Armónicos. Se escribe el sonido real y se indica sobre qué cuerda debe tocarse. Tanto el nodo como el ataque deben hacerse con una sola mano.

**Ejemplo 50:** Indicación de neuma y ejemplo del motivo D''. (Lázaro, *Ciénega*, para guitarra preparada, 2018, págs. 1,3).

**Ejemplo 51:** Comparación de escritura de William Walton con los armónicos utilizados en *Ciénega*. (Walton, 1974, pág. 10).

Reflexivo  
♩=60

The image shows a musical score for four guitars, labeled Guitarra I, II, III, and IV. The piece is titled 'Reflexivo' and has a tempo of ♩=60. The music is in 3/4 time. Each guitar part features natural harmonics, indicated by Roman numerals VII and XII above the notes. The score includes dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte), as well as a *cresc.* (crescendo) marking. Fingerings are indicated by numbers in circles (5, 6, 4, 2, 3, 6). The notation includes quarter notes, half notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The overall texture is a layered harmonic accompaniment.

**Ejemplo 52:** Fragmento de la obra *Ciclos* de Erick Tapia utilizando el signo de armónicos. (Tapia, *Ciclos*, 2018, pág. 4).

Debido a este análisis es posible concluir que, si bien, la utilización de diversos signos es similar entre compositores mexicanos y obras temporalmente cercanas, las diferencias recaen en las especificidades que cada compositor explica. En ningún caso, el uso es el mismo, las pequeñas variaciones alejan los significados y significantes, por lo tanto, su interpretación tenderá a variar según el contexto de la obra y del intérprete.

La realización del siguiente análisis interpretativo explora las posibilidades expresivas que se pueden encontrar en la obra, sin embargo, no excluye a ninguna otra mirada que discrepe o modifique la interpretación total de la obra, pues se toma en cuenta la aceptación de aquellos imaginarios que no concuerden con esta visión, gracias al empleo del concepto de diálogo de saberes.

- **Análisis Interpretativo:**

Para concluir con un análisis integral, se hablará de la toma de decisiones con la consciencia de comprender el imaginario sonoro del intérprete y por el cumplimiento de las ideas musicales planteadas por el compositor. Durante este análisis se

establecerá una interpretación pensada en la presentación de esta obra en un espacio cerrado, sin amplificación, de un tamaño reducido, y materiales resonantes, como lo podría ser la Sala de Ensayos de la Facultad de Música UNAM.

La pieza se basa en el desplazamiento forzado de personas en situación vulnerable al sur de la Ciudad de México, cerca de un territorio considerado área protegida. La Ciénega fue un punto estratégico para la construcción del metro de la Ciudad de México en su extensión de la Línea Dorada, en dicho predio, diversas fuentes discrepan entre la cantidad de familias que fueron desalojadas, entre 250 y 450 familias, qué decían tener papeles que acreditaban su propiedad.<sup>29</sup> La SSP (Secretaría de Seguridad Pública) de la Ciudad de México participó en su desalojo con mil cuatrocientos elementos y ochocientos granaderos (Palacios, 2016).

Observando las descripciones sonoras del compositor, se evidencia el uso de un lenguaje extra musical que pretende influenciar la interpretación. La palabra “Lúgubre” se encuentra al inicio de la obra, junto al motivo A, de notas largas, con una sonoridad ahogada por el lápiz hexagonal, casi percutida con la dinámica en *forte*, constante hasta que desaparece todo sonido, como un augurio de lo que pasará. Contemplando los parámetros anteriores es importante mencionar que el motivo A es un preámbulo de todo lo que vendrá, ya que establece la sonoridad del lápiz hexagonal y la velocidad a interpretar. El espacio entre cada nota puede ser clave, parece certero mantener cierta constancia, como una percusión anunciando una guerra.

El motivo B funciona como un primer clímax que se genera gracias a la combinación de elementos, a su *crescendo* tan estrepitoso y a uno de los pocos *fortissimos* que veremos dentro de la pieza. La utilización de las notas aleatorias en el clavijero y su problema con la intensidad sonora provocada por la mano izquierda al jalar podrían llevar a pensar en utilizar la mano derecha como productora de sonido del clavijero, sin embargo, debido a la favorable acústica descrita arriba, el equilibrio entre la sonoridad del clavijero y la sonoridad de la boca de la guitarra, el uso de la mano izquierda con uñas más prominentes de lo normal

---

<sup>29</sup> La revista Buzos con el reportaje de Trinidad González comenta que fueron cerca de 450 familias desalojadas, González T. , 2016, mientras que el periódico *El Universal* sostiene fueron 250, Palacios, 2016.

resultaría favorable para esta situación. En alguna otra situación, donde la acústica no contribuya con la sonoridad de la guitarra, es probable que la mejor opción para hacer notoria la sonoridad del clavijero sea emplear la mano derecha como productora de sonido en aquella zona. Además, la mano izquierda no está acostumbrada a jalar cuerdas tan repetidamente, las yemas de la mano no son funcionales para una tarea tan complicada. La mano derecha tiene pues una gran ventaja sobre aquella, la razón es por el uso común de uñas largas en los dedos uno, dos, tres y cuatro, perfectamente entrenados para jalar cuerdas. El único problema para utilizar la mano derecha en la parte del clavijero es la distancia que hay entre la boca de la guitarra (donde comúnmente estará posicionada nuestra mano derecha) y el clavijero. La solución para este problema parece bastante simple, pues es posible llegar al clavijero estirando la mano y llevando la escápula derecha hacia el centro del pecho, pero en la práctica, esto causa mucha tensión tanto en el lado derecho del cuello como en el hombro. Descartada esta opción para evitar tensión extra en un momento tan importante, la decisión que se podría tomar sería cambiar la posición original de la guitarra, llevando el clavijero hacia el lado derecho del cuerpo, es decir, rotando la guitarra alrededor de 180° hacia el lado contrario de las manecillas del reloj. Esto sitúa al clavijero justo en la posición de la mano derecha y permite a la izquierda jalar las cuerdas en la boca de la guitarra<sup>30</sup>. La producción de sonido se genera naturalmente y puede controlarse la intensidad sonora del motivo.

Buscando un equivalente sonoro en la vida cotidiana, la sonoridad del clavijero pareciese el lapso de tiempo cuando la lluvia comienza con pequeñas gotas y poco a poco, es liberada hasta tupidamente el ambiente con un sonido ensordecedor. Mientras esto sucede, repetidas cuerdas aleatorias producen sonidos desde un *mezzoforte* hasta un *fortississimo* como una batalla en desarrollo, que concluye con un golpe contundente.

El motivo C tiene una función estructural de puente entre motivos, sin embargo, es posible dotarlo de características musicales que se puedan desarrollar

---

<sup>30</sup> Esta solución puede verse en el minuto 0:36. Lázaro, Aquiles Lázaro: *Ciénega* / Jorge Vallejo, guitarra, 2018.

en los motivos C siguientes. Dentro del imaginario sonoro cabe la concepción de una marcha entre contrincantes, con un ritmo muy marcado de ocho octavos (8/8) que se desarrolla con una acentuación de tres tres dos (3+3+2) poco a poco acelerando y creciendo en dinámica hasta volver a como comenzó.

El motivo D resulta ser uno de los más contrastantes, ya que desarrolla en tres pequeñas células, una melodía, reflejada con una sonoridad que no corresponde a lo esperado, pues parece ser un reflejo distorsionado de la realidad. Como una falsa esperanza de que todo volverá a la normalidad, este desarrollo melódico poco a poco combina elementos que van transformando la calma inicial, en una agitación, por percusiones, por la adición de más sonidos dentro del mismo tiempo o por su final, de notas al aire detrás del lápiz hexagonal.

El motivo A' reaparece con un desarrollo dinámico hacia el *mezzopiano*, agregando agresividad en el comienzo con un *fortissimo* y un *pizzicato Bartok* pareciendo emular el regreso a la batalla de una manera más violenta, pero más breve. El cambio de altura de nota también es un elemento importante a destacar, pues se usa la quinta cuerda al aire de la guitarra, cuerda que, por razones del compositor, se encuentra sobre el lápiz hexagonal, cambiando completamente su sonoridad. El declive del sonido es más corto, pues la producción del mismo se ejecuta en la sección larga del lápiz. Esta tendencia dinámica hacia abajo parece sugerir que, dentro de un imaginario sonoro, la batalla continua sin el mismo entusiasmo del inicio.

El motivo B' termina con aquella especulación y la confirma, pues, luego del llamado de guerra del motivo A, así como A', el motivo B' se desarrolla con una dinámica que concluye en *forte*, cuando anteriormente, concluía en *fortississimo*. Dentro del ánimo general de la pieza, parece un juego que poco a poco pierde intensidad, se va alargando el espacio temporal entre notas y utiliza un registro un poco más alto.

La construcción del clímax general de la obra recae en el motivo C', el cual se encuentra en el primer sistema de la segunda página, y su característica principal es llevar a la guitarra a la mayor intensidad sonora posible, contrastando con los dos motivos anteriores. Luego de este motivo, el desarrollo dinámico no vuelve a

subir más allá de un forte, y poco a poco va alargando los motivos. Es por ello que resulta fundamental aprovechar esta última oportunidad de utilizar un *fortississimo* para señalar el punto de no retorno de la obra.

Las dificultades técnicas tienden a recaer en la dirección que debe tener la baqueta para producir el sonido más fuerte y agresivo que se debe escuchar en la obra, mantener la posición inicial del guitarrista clásico es una limitante para dicha tarea, se recomienda acostar en las piernas a la guitarra bocarriba. Como está indicado, luego de diez percusiones sugeridas por el compositor, la fórmula de la percusión cambia, añadiendo la cuerda dos alternada con la cuerda uno. De esta forma, la nota *Mi* que se presenta en la cuerda uno al aire tiene que ser imitada por la cuerda dos, esto se logra presionando en el quinto traste de la cuerda segunda. Como la guitarra se encuentra recostada, la mano izquierda no puede permanecer debajo del puente, debe estar por encima de él para evitar tensión extra, con la palma dirigiéndose al diapasón y los dedos apuntando hacia el público. La microtonalidad se logra al momento de llevar el dedo presionado en la cuerda dos hacia adelante o hacia atrás, tomando como referencia el cuerpo del guitarrista, y esto debe hacerse igualmente con la tercera cuerda al ser añadida, produciendo un *Mi* que se encontrará en el octavo traste de la cuerda. Ahora, el uso del lápiz como baqueta es uno de los factores a tomar en cuenta, pues el intercambio de mano del lápiz puede generar una pequeña interrupción de sonido luego de culminar en el *fortississimo*, se sugiere contar con un segundo lápiz o material para percutir que pueda ser tomado por la mano izquierda sin mayor dilación, mientras la mano derecha percute con el lápiz original. Esto facilita la continuidad sonora, ya que es posible combinar ambas percusiones, eliminando paulatinamente la de la mano derecha, preparándola para el desarrollo tonal con armónicos. Así se forma una fluidez en el motivo C´ que construye el clímax de la obra.

La sección melódica de armónicos naturales corresponde al desarrollo del motivo D, lo que indica una combinación de motivos que comienza a cerrar la obra. Gracias al análisis estructural, es posible visualizar la contracción de la estructura en su momento final, utilizando la combinación de motivos, una mezcla que parece tener el sentido de una remembranza de los motivos pasados. El motivo B'' se

acorta considerablemente en comparación con el motivo B´ o B, ya que utiliza la sonoridad del clavijero para luego concluir, como en el motivo B, en un *forte* de la sexta cuerda producida en el segmento corto del lápiz, justo como inicia la obra. El sonido del clavijero, como ya se ha mencionado antes, parece simular la lluvia, desde los primeros goteos, hasta su conclusión repentina con un ruido estrepitoso en el momento de mayor tensión.

El motivo A´´/D´´´ refleja un regreso al comienzo, con la diferencia de la combinación del motivo D´´´, el cual es considerablemente más lento que sus anteriores desarrollos, pues se presenta en corcheas, con una velocidad indicada de sesenta golpes por minuto. Su regularidad se mezcla perfectamente con el motivo A´´ el cual mantiene en todo momento su intensidad con la dinámica en *forte*, y no es hasta los cuatro últimos sonidos donde poco a poco decae desde un *piano*, y regresa en el último momento con un *mezzoforte*, concluyendo contundentemente. Si se le diera una representación imaginaria, podría haber la concepción de una guerra librada, de guerreros cantando, saliendo del lodo de la ciénega, aceptando la derrota, la pérdida de sus hogares.

Con esto concluye el análisis interpretativo, contemplando la importancia del imaginario sonoro del intérprete, quien será el representante de la pieza ante el público, y que, desde su cotidianeidad, construye un discurso basado en sus vivencias. Es de esta manera que puede ser posible alentar a los estudiantes o intérpretes a concebir dentro un análisis, su propia visión de la obra, aportando elementos propios que se vayan desencadenando gracias a la revisión profunda de la obra, y a mostrar el resultado sonoro ante el público, a repensar las técnicas para llegar a la interpretación imaginada. Y, sobre todo, a comprender que cada uno de los intérpretes tiene una construcción subjetiva del imaginario sonoro diferente, que es posible impregnar en las obras y ser creativos dentro de ellas.



# Conclusiones

La realización de cada uno de los análisis, desde la evolución de una semiótica musical occidental que se desarrolló gracias a la influencia de civilizaciones diversas, hasta el análisis semiótico e interpretativo, son un esfuerzo para comprender las diversas formas de notación que conviven en un mismo espacio, sin olvidar su origen y maleabilidad, pues los usuarios son quienes la modifican. Así mismo, esta investigación responde a la necesidad de comprender los cambios semióticos que han sufrido los signos de la notación a través del tiempo, y que sigue cambiando en el presente, así como su aplicación a la música contemporánea, específicamente a la música indeterminada. Dicho cambio surge desde una perspectiva geográfica para luego ser individualizada, y gracias a los conceptos traídos de la semiótica, geolecto e idiolecto, es posible comprender su uso.

Los signos tienden a cambiar a través del tiempo, así como las necesidades y métodos expresivos de aquellos que los emplean. Los compositores encuentran maneras de reflejar su imaginario dentro de las pautas otorgadas por la notación musical occidental, sin embargo, en la actualidad, la globalización permite la interacción con distintas culturas que permean el pensamiento de los individuos, lo crea un cambio. La occidentalización no abarca al mundo por completo, diversas formas de concebir a la música pueden ser muy discrepantes con los métodos occidentales. No es posible hablar de una universalización totalizadora que se ha construido desde una geografía única. Las diferencias geográficas conllevan distinciones culturales, lo que genera diversas maneras de comprender un mismo tema. La música es uno de ellos, la creación de carreras especializadas en la música global demuestra el creciente interés por aquella música que no ha sido considerada como occidental.<sup>31</sup> Pretender que la notación musical se quedará estática luego de haberse desarrollado y especializado en la música occidental, sería incongruente ante la realidad social de la globalización a la que se está expuesto en este momento. El cambio paulatino de dicha notación se puede entrever desde

---

<sup>31</sup>La Universidad de las Artes de Helsinki dentro de la *Sibelius Academy* cuenta con la carrera de *Global Music* la cual se describe como: Es visto en el sentido más Amplio de la palabra, incorporando acercamientos multidisciplinarios y colaboraciones entre distintas artes, además de formas de expresión artísticas y contemporáneas. Inspirándose de la riqueza de la diversidad cultural, se espera que los estudiantes formen su identidad artística y pedagógica, dentro del contexto global. Academy, 2018.

comienzos del siglo XX. Poco a poco, los avances tecnológicos proveen herramientas que impactan en la creación musical, así como lo ha sido la música electrónica, electroacústica y las nuevas posibilidades notacionales en los programas digitales, y las diferentes corrientes que buscan nuevas formas de concebir y crear la música, como lo es el serialismo o la música indeterminada.

La relación que guarda este cambio notacional con los intérpretes resulta importante al visualizar un campo semiótico que impacta directamente en la comprensión de signos, ya sean conocidos o desconocidos. Tomar en cuenta la percepción de un intérprete en una cadena de relación jerarquizada compositor-intérprete-audiencia, y desprenderse de ella, asumiendo un rol creativo más determinante representa un ejercicio decolonial que corresponde al cambio jerárquico de dicha relación, por lo tanto, se debe comprender la situacionalidad del intérprete como un factor que marcará la diferencia en el resultado sonoro de la pieza. La música indeterminada, a la cual se refiere la mayor parte de este trabajo, no sólo existe para eliminar a la tonalidad o el control del compositor sobre la pieza, es un medio para repensar las relaciones intrínsecas del medio musical occidental. Es por ello que desde la música es posible construir un discurso político, que en este caso, apoyado por la decolonialidad y el diálogo de saberes, refiere al cambio de relaciones jerárquicas tanto en la teoría musical como en las relación compositor-intérprete-audiencia, aceptando la diferencia, generada por el compositor debido a la utilización del geolecto e idiolecto en la notación musical, y a la interpretación sustentada en el análisis musical e interpretativo de la mano del imaginario musical individual. Para esto, fue necesario el análisis anterior del desarrollo notacional, pues es un soporte argumental al cambio subjetivo del significado de un signo musical y la interacción con el compositor de la obra *Ciénega*, pieza indeterminada, que funcionó como un parteaguas para crear las reflexiones anteriores.

La conclusión del presente trabajo recae en que el cambio, en todo sentido, es ineludible, tanto las relaciones humanas como las relaciones semióticas tenderán a cambiar conforme la civilización se transforma. Aceptar que la realidad está en constante movimiento significaría comprender los cambios que surgen en materias específicas. Los avances tecnológicos crean posibilidades innovadoras, y las

personas se adaptan a estas posibilidades, sumando, así, habilidades que requieren una flexibilidad de quienes son capaces de reproducir sus ideas.

En este sentido, tanto el compositor como el intérprete juegan un papel creativo, en resoluciones de problemas, notacionales como interpretativos, como en la comprensión de distintas relaciones de signo-significado-significante, que eliminan la jerarquización de relaciones sonoras como personales. Dentro de este trabajo no se estudió la relación con el público, no obstante, la intención no es excluir a este dentro del papel creativo, la focalización de esta investigación fue el intérprete como co-creador dentro de la música indeterminada. Es esta, una manera de aproximarse a distintas formas musicales que se han desarrollado dentro de occidente con enfoques cada vez menos jerárquicos, y cumplir así, una función distinta en la música academizada.

## Bibliografía

- Abajo, A. A. (2012). *El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de*. (Citado el 30 de agosto de 2020). Obtenido de Cervantesvirtual:  
[https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjtqri7qMTrAhWEKMOKHWh\\_Bo8QFjACegQIBBAB&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtual.com%2FdescargaPdf%2Fel-abate-aragones-vice-requeno-1743-1811-restaurador-de-artes-grecolatinas-tel. Co](https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjtqri7qMTrAhWEKMOKHWh_Bo8QFjACegQIBBAB&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtual.com%2FdescargaPdf%2Fel-abate-aragones-vice-requeno-1743-1811-restaurador-de-artes-grecolatinas-tel. Co)
- Academy, T. S. (2018). *Global Music, Bachelor of Music 2018*. (Citado el 12 de agosto de 2020). Obtenido de Uniarts Helsinki: <https://opinto-opas.uniarts.fi/en/sibelius-academy/13745/e>
- Acevedo, M. B., Pérez Becerra, F. N., Torres Ospina, J. N., Escobar Paucar, G., Aranqo Córdoba, A., & Peñaranda Correa, F. (23 de 2 de 2009).. *El diálogo de saberes como posición humana frente al otro: referente ontológico y pedagógico en la educación para la salud*. (Citado el 25 de Junio de 2020). Obtenido de Parque de la vida:  
[http://parquedelavida.co/images/contenidos/el\\_parque/banco\\_de\\_conocimiento/el\\_dialogo\\_de\\_saberes\\_como\\_posicion\\_humana\\_frente\\_al\\_otro.pdf](http://parquedelavida.co/images/contenidos/el_parque/banco_de_conocimiento/el_dialogo_de_saberes_como_posicion_humana_frente_al_otro.pdf)
- Adorno, T. W. (2003). *Beethoven: Filosofía de la Música*. España: Akal.
- Arcaraz, M. T. (2011). *Afinador de Temperamentos Históricos*. CDMX: UNAM.
- Bach, A. M. (1723). *Suites a Violonchello Senza Basso*. Berlin: Manuscrito.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de la Semiología*. Paris: Edition du seul.
- Blázquez, J. M. (1974). Constantino el Grande y la Iglesia. *Jano* , 80-84.
- Cage, J. (1958). *Aria (Voice any range)*. Nueva York: Peters.
- Cage, J. (1967). *A Year from Monday*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1976). *Living Room*. Nueva York: Henmar Press Inc.
- Cage, J. (2010). *Para los pájaros*. Alias.
- Cárdenas, V. (2017). *Releyendo a Ferdinand de Saussure: el signo lingüístico*. (Citado el 14 de junio de 2020). Obtenido de Redalyc: <https://www.redalyc.org/pdf/185/18554668002.pdf>
- Ceceña, A. E. (2004). *El zapatismo De la Inclusion a la Nación al Mundo donde Quedan Todos los Mundos*. Buenos Aires: CLACSO.
- Conservatorio Nacional de Música. (s.f.). *Conservatorio Nacional de Música*. (Citado el 19 de agosto de 2019). Obtenido de Mapa curricular: <https://conservatorio.inba.gob.mx/menu-prueba-cnm.html>
- Domínguez, E. Z. (2018). *Paciencia Pro. 25-15*. Paris.

- Dyens, R. (2012). *O Trio Magico*. Quebec: Les Productions d'Oz.
- Edlund, B. (1996). On Scores and Works on Music: Interpretation and Identity. *British Journal of Aesthetics*, Vol.36 .
- Elum, P. L. (1996). *Escritura Musical y Ritmo en la Edad Media, Las Cantigas de Alfonso X y la Influencia de su Música*. Valencia: Universitá de Valencia.
- Facultad de Música UNAM. (s.f.). *Licenciaturas*. (Citado el 22 de agosto de 2019). Obtenido de fam.unam: <http://www.fam.unam.mx/campus/licenciaturas.php#demoTab4>
- Facultad de Música UNAM. (s.f.). *Misión y Visión*. (Citado el 11 de septiembre de 2019). Obtenido de Facultad de Música UNAM: <http://www.fam.unam.mx/campus/mision.php>
- Fallows, D., & Blackburn, B. J. (20 de 01 de 2001). *Ugolino of Orvieta*. (Citado el 20 de junio de 2020). Obtenido de Grove Oxfordonline: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040462?rskey=qEixEL>
- FaM UNAM. (2008). *Mapa curricular*. (Citado el 19 de agosto de 2019). Obtenido de FaM UNAM: <http://www.fam.unam.mx/campus/mp/mp-guitarra.html>
- Ferreira, M. P. (6 de 5 de 2000). *La emergencia de la escritura musical*. (Citado el 20 de marzo de 2020). Obtenido de Academia.Edu: [https://www.academia.edu/1710531/\\_La\\_emergencia\\_de\\_la\\_escritura\\_musical\\_?sm=b](https://www.academia.edu/1710531/_La_emergencia_de_la_escritura_musical_?sm=b)
- García, F. C. (7 de 6 de 2017). *Guido De Arezzo: entre el error y la serendipia*. (Citado el 21 de marzo de 2020). *RICERCARE*, 31-42. Obtenido de: [https://www.academia.edu/34695784/Guido\\_de\\_Arezzo\\_Entre\\_el\\_error\\_y\\_la\\_serendipia](https://www.academia.edu/34695784/Guido_de_Arezzo_Entre_el_error_y_la_serendipia)
- González, T. (2016). La Ciénega: Punto estratégico. *Revista Buzo*.
- González, Z. G. (2016). *Ferenc Lizt y Fryderyk Chopin: El virtuosismo pianístico del París Romántico*. Tenerife: Repositorio institucional de la Universidad de La Laguna.
- Griffiths, J. (1996). La Imprenta y el poder musical en el renacimiento español. *Revista Argentina de Musicología* , 9-16.
- Griffiths, P. (20 de 01 de 2001). *Aleatory*. (Citado el 08 de abril de 2020). Obtenido de Grove Music Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000509?rskey=fvywOy>
- Grosfoguel, R. (2006). *La decolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*. Tabula Raza.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2001). *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

- Gütierrez, F. A. (31 de 12 de 1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración* (Citado el 17 de marzo de 2020). Obtenido de Google play books: [https://play.google.com/books/reader?id=4f1fIVuR-zwC&hl=es\\_419&pg=GBS.PP11](https://play.google.com/books/reader?id=4f1fIVuR-zwC&hl=es_419&pg=GBS.PP11)
- Hernández, C. S. (5 de 3 de 2019). *Boletín Resonancias*. (Citado el 06 de julio de 2020). Obtenido de FaM UNAM: <http://www.fam.unam.mx/resonancias/resonancias5.pdf>
- Kania, A. (2010). Silent Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 343-353.
- Kilmer, A., & Tinney, S. (1996). *Old Babylonian Music Instructon Text*. *Journal of Cuneiform Studies*, 49-56.
- Lázaro, A. (15 de 10 de 2018). *Aquiles Lázaro: Ciénega / Jorge Vallejo, guitarra*. (Citado el 05 de julio de 2020). Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qMbWfXppmjl>
- Lázaro, A. (2018). *Ciénega, para guitarra preparada*. CDMX.
- Lázaro, A. (29 de 10 de 2019). *Ciénega - Aquiles Lázaro. Música Mexicana para la Guitarra*. (Citado el 08 de julio de 2020). CRTC. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=o68nkgj-LU0>
- López, G. P. (2013). *La traducción del idiolecto: el tesoro lingüístico de Gollum*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Mairena, J. d. (5 de 11 de 2014). *Los inicios de la notación musical*. (Citado el 13 de abril de 2020). Obtenido de Historia de la música: <https://historiadelamusica.wordpress.com/2014/11/05/los-inicios-de-la-notacion-musical/>
- Marín, J. V. (13 de 10 de 2019). *Entrevista a Aquiles Lázaro*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=RPsmORFzt98&t=57s>
- Marinkovic, M. J. (2016). *Hacia una Interpretación de la Notación Musical Contemporánea*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- McKinnon, J. W. (20 de 1 de 2001). *Gregory the Great*. (Citado el 12 de marzo de 2020). Obtenido de Grove Online: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011733>
- Michels, U. (1992). *Atlas de la Música, 2*. Madrid: Alianza.
- Mignolo, W., Pablo Gómez, P., & Editores. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: UD.
- Miura, E. M. (2018). *La Música en el Renacimiento Carolingio. Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, 57-67.

- Morgan, R. P. (1994). *La Música del Siglo XX*. Madrid: AKAL MÚSICA.
- Mozart, W. (2006). *Sonata in A*. Berlin: Urtex.
- Narvaez, L. d. (1538). *Los seis libros del Delphin de Música*. Valladolid.
- Ochoa, C. G. (2003). *La música en la Grecia antigua*. *Acta Poética*, 93-111.
- Oropeza, G. G., & Zuñiga Roca, M. F. (2005). *La Semiótica de Lotman en la Caracterización Conceptual y Metodológica de la Organización como Cultura*. México: Convergencia.
- Palacios, F. R. (06 de 02 de 2016). *Desalojan a 250 familias de un predio en Tláhuac*. (Citado el 19 de Agosto de 2020). *El Universal*, págs.  
<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/df/2016/02/6/desalojan-250-familias-de-un-predio-en-tlahuac>.
- Palisca, C. V. (20 de 01 de 2001). *Baroque*. (Citado el 09 de marzo de 2020). Obtenido de Grove Oxford Online:  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097>
- Penderecky, K. (1960). *Threnody for the Victims of Hiroshima*. Alfred Music.
- Peraza, R. M. (Junio de 2019). *Breve Historia de la Música*. (Citado el 26 de marzo de 2020). Obtenido de ArtsMúsica: <https://www.artsmusica.net/teoria-musical/breve-historia-de-la-notacion-musical/>
- Pierce, C. (1974). *División de Signos*. En C. Pierce, *La Ciencia de la Semiótica* (pág. 22). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Platón. (2009). *Diálogos de Platón, Fedro o del amor*. México D.F: Porrúa.
- Pujol, E. (1933). *Escuela Razonada de la Guitarra Vol.1*. Granada: Ricordo Americana.
- Reinhard, P. G. (1974). *La Música en el Periodo Clásico*. Victor Leru.
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Rink, J. (2002). *Musical Performance*. Cambridge: Cambridge UNiversal Press.
- Rottmann, K. (1960). *La Interpretación de la Música Barroca*. *Revista musical Chilena*, 44-52.
- Russolo, L. (1916). *L'Arte degli Rumori*. Milán: Futuristi di poesia.
- Scherbosky, F. (2017). *Deglutendo Centros y Periferias: La Alternativa Antropofágica*. *Alpha Osorno*, 321-335.



- Schidlowsky, L. (17 de 03 de 1973). *Signals*. (Citado el 24 de abril de 2020). Obtenido de León Schidlowsky: <https://schidlowsky.com/Leon-Schidlowsky/%7Bi18n%7Cen%7CGraphic%20music%20%28examples%29%7D%7Bi18n%7Cde%7CMusikalische%20Graphik%20%28Beispiele%29%7D%7Bi18n%7Ces%7CGr%C3%A1fica%20musical%20%28ejemplos%29%7D.html?i18n=es>
- Schoenber, A. (1923). *Piano Suite Op.25*. Vienna: Universal Edition.
- Stockhausen, K. (1960). *Nr. 9 Zyklus*. Londres: Universal Edition (London).
- Suárez, C. E. (2011). *La arqueología entre la historia y la prehistoria: Estudio de una frontera conceptual*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Suárez, J. P. (23 de 10 de 2019). *Ónix Ensamble*. (Citado el 16 de abril de 2020). Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/Onixensamble/photos/pcb.2171932903108289/2171927153108864/?type=3&theater>
- Tapia, E. (2018). *Ciclos*. Ciudad de México.
- Tapia, E. (2019). *Disociación*. Ciudad de México.
- Tarasti, E. (2012). *Semiotics of Classical Music*. Berlín: De Gruyter Mouton.
- Téllez, D. (2018). *Potestades Quiméricas*. CDMX.
- Tennant, S. (1995). *Pumping Nylon*. Baltimore: Alfred Publishing.
- Turina, J. (1925). *Fandanguillo*. Mainz: Schott Freres Bruxelles.
- UNAM, F. d. (s.f.). *GUÍA PARA LA TITULACIÓN POR GRABACIÓN MUSICAL*. (Citado el 4 de marzo de 2020). Obtenido de Facultad de Música UNAM: <http://www.fam.unam.mx/campus/titulacion/docs/Grabacion.pdf>
- Valdés, E. D. (2017). *Pensamiento Periférico*. Santiago: Ariadna Ediciones.
- Vázquez, H. (2016). *Metamorfosis*. México: CENIDIM.
- Vignal, M. (2001). *Diccionario de la Música*. Málaga: Aljibe.
- Vizcaíno, C. B. (2015). *Music, dance and instruments in Ancient Egypt*. Madrid: CEU Universidad San Pablo. Obtenido de Music .
- Wagner, C. (03 de 23 de 2020). *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*. (Citado el 15 de abril de 2020). Obtenido de La semiología: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/14/11>
- Walton, W. (1974). *Five Bagatelles*. Londres: Oxford Press University.

Weigert, H. (1943). *Geopolítica. Generales y geógrafos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zanabria, A. M. (2017). *4 Escenas Místicas*. Ciudad de México .