

Edición crítica de la obra *Música para Orquesta de Vientos y Percusión Op. 152* de Blas Emilio Atehortúa



Rubén Darío Gómez¹

1. Rubén Darío Gómez, Doctor en Artes Musicales, Universidad de Nebraska-Lincoln. Director de bandas y profesor de dirección, Southern Illinois University-Edwardsville.
rubendariogomezprada@gmail.com
<http://www.rubendariogomez.net>



Fotografia por: cottonbro

Resumen

El presente escrito, resultado de la investigación doctoral sobre la vida y obra del compositor Blas Emilio Atehortúa, da cuenta del proceso detrás de la recuperación de sus creaciones no editadas con el fin de contribuir al reconocimiento y difusión de la música académica colombiana. El estudio de la obra desde su edición permite conocer las particularidades de la composición, escritura y estilo, además de mostrar la calidad compositiva del autor cuya vasta creación es desconocida en gran parte, pues no ha sido editada. El esfuerzo de recuperación de Música para orquesta de vientos y percusión Op. 152, permite desde el ejercicio de la edición, una hermenéutica de la obra que evidencia con sensibilidad, la grandeza del compositor Atehortúa.

Palabras clave: *Blas Emilio Atehortúa, edición de obras.*

Abstract

The present paper resulted from the doctoral research about the work and life of the Colombian composer Blas Emilio Atehortúa. It depicts the recuperation process of his non-edited works aiming to enhance the knowledge and diffusion of Colombian academic music. The critical edition of his work allows to detail its particular features of composition, writing and style. Also, this study shows up the compositive skills of Atehortúa, whose extensive work as a whole is widely unknown due to a lack of proper edition. The revival of the Music for Orchestra and Percussion Op. 152 unveils the composer's sensibility and human grandeur through the hermeneutic exercise achieved in this edition process.

Keywords: *Blas Emilio Atehortúa, critical music edition.*

La importancia de editar la música de Blas Emilio Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa es sin duda uno de los compositores de música académica más importantes en la historia de Colombia. Su formación como compositor con varias de las figuras más importantes del siglo XX como Alberto Ginastera, Aaron Copland, Riccardo Malipiero, entre otras, le permitió desarrollar un estilo muy particular que incluye diferentes lenguajes y corrientes estéticas. Sus materiales melódicos y armónicos van desde los elementos tonales y modales, hasta técnicas atonales que pueden incluir tanto pequeños grupos de notas como el cromatismo completo.

La destreza en el manejo del contrapunto tonal y atonal, sus texturas homofónicas y contrapuntísticas, el uso de la escritura aleatoria y su alta riqueza rítmica, son elementos que están presentes en toda su producción.

La calidad y cantidad de la producción de Blas Emilio Atehortúa, contrasta con la cantidad de sus piezas editadas y publicadas. De un total de 256 piezas terminadas, además de algunas que quedaron incompletas o están sin catalogar, menos del 10% han sido editadas o publicadas. Este factor ha afectado la circulación e interpretación de su música especialmente en los últimos años. La alta calidad de la edición musical en la actualidad gracias al auge de los programas de notación y edición permite tener cada vez ediciones más

depuradas y casi sin errores. Este factor, a la hora de programar los conciertos por parte de las diferentes agrupaciones, pone en desventaja las piezas de Atehortúa las cuales en su gran mayoría aún se encuentran en manuscritos. A esto se le suma el tiempo de ensayo cada vez más limitado con que cuentan los ensambles de hoy en día pues al tener que usar un manuscrito, tanto músicos como directores tendrán que invertir tiempo valioso del ensayo para aclarar las inconsistencias que este pueda presentar. Así pues, una pieza sin editar o con una edición deficiente tendrá cada vez menos posibilidades de ser programada. Otra razón importante para editar la música de Atehortúa radica en el hecho de mantenerla viva, presente y disponible para las futuras generaciones de músicos. Tal como lo

| 32

señala Pedro Sarmiento, discípulo de Atehortúa y uno de sus principales estudiosos, mucha de su producción ha sido estrenada por importantes solistas y ensambles en Venezuela, Colombia y Estados Unidos, pero muchas veces el estreno representa la única interpretación de dichas piezas.

Actualmente se están llevando a cabo algunos proyectos importantes relacionados con la edición de la música de Atehortúa. Juan Carlos Marulanda, compositor y editor profesional, tiene a cargo la edición de dos cuartetos de cuerda. Dos instituciones importantes, la Universidad Nacional de Colombia y el Banco de la República de Colombia, también están liderando proyectos de edición sobre algunas piezas para instrumentos solistas. La esposa de Atehortúa, Sonia

Arias, en compañía de su hijo Joaquín Casadiego, acaban de lanzar la Fundación Blas Emilio Atehortúa, FUBEA, la cual tiene entre sus tareas la edición y difusión de la obra del maestro.

El autor del presente documento realizó la edición crítica de la pieza titulada *Música para Orquesta de Vientos y Percusión Op. 152* como parte de su documento doctoral en la Universidad de Nebraska-Lincoln (USA). Dicha tarea representa un esfuerzo más en la preservación y difusión de la obra de Atehortúa. Esta pieza es un claro ejemplo de su estilo compositivo ya que combina elementos tonales y atonales, influencias folclóricas, lirismo, escritura aleatoria, estructuras tradicionales y modernas, y una gran fuerza rítmica. También es una de sus pocas obras escritas para

gran formato de banda y paradójicamente, una de las que están grabadas profesionalmente por agrupaciones en el extranjero. El catálogo de Atehortúa para instrumentos vientos es amplio. Sin embargo, su producción para gran formato de vientos incluye solo unas 15 o 20 piezas, esto si incluimos aquellas escritas solo para grupos de bronces. Tener otra pieza para banda de Blas Emilio Atehortúa debidamente editada y documentada en una tesis doctoral, representa un gran paso en su visibilización como compositor de importancia internacional, así como un reconocimiento para Colombia como protagonista del movimiento de bandas en el contexto latinoamericano.

El proceso editorial

Recursos disponibles para la realización de esta edición crítica

El principal recurso utilizado para la edición crítica de *Música para Orquesta de Vientos y Percusión Op. 152* fue el manuscrito de las partes instrumentales, las cuales fueron suministradas de manera digital por Joaquín Casadiego, hijastro de Atehortúa, quien es la persona encargada de los derechos de la obra del maestro y director de FUBEA (Fundación Blas Emilio Atehortúa). El original de la partitura general está perdido. En una conversación con Atehortúa, este mencionó no recordar a qué director se la pudo haber entregado. Existe

una versión digitalizada de la pieza, presumiblemente hecha en el software Finale o Encore, y tal vez hecha antes del año 2000. La calidad editorial de este material es cuestionable y no contiene ninguna información sobre su editor. Este *score* también presenta serias inconsistencias y por lo tanto no se consideró como material confiable para la presente edición crítica.

El total de partes instrumentales incluye: piccolo, flauta 1-2, oboe 1-2, corno inglés, fagot 1-2, clarinete en mi bemol, clarinete en si bemol 1-2-3, clarinete bajo, saxofón alto 1-2, saxofón tenor, saxofón barítono, trompeta 1-2-3, corno en fa 1-2-3-4, trombón 1-2-3, fiscorno tenor en si bemol, barítono (eufonio) en do, tuba, contrabajo, timbales sinfónicos, percusión 1 (campanas tubulares, redoblante y bloques de madera), percusión 2 (xilófono, platillo suspendido grande,

bombo sinfónico y maracas), y percusión 3 (gong, platillo de choque, pandereta y bombo sinfónico). Este formato comprende una instrumentación de banda bastante completa, así que se presume que el formato instrumental está completo. Para la parte de fiscorno tenor, el compositor estuvo de acuerdo en usar barítono en si bemol, el cual es utilizado en la presente edición. Se realizó solo un cambio respecto al formato original: el segundo oboe y el corno inglés fueron condensados en una sola parte. Los pormenores de este cambio serán explicados más adelante.

Otro recurso lo constituyen dos grabaciones profesionales las cuales también sirvieron como referencia en ciertos momentos del proceso. Una de ellas fue hecha por el ensamble de vientos de

| 34

Southern Illinois University-Edwardsville dirigido por John Bell, realizada en 2002, y la otra fue hecha por el ensamble de vientos de Drake University dirigido por Robert Meunier, en el año 2003.

El maestro Atehortúa participó en las primeras etapas de este proceso de edición crítica cuando el autor tuvo la posibilidad de entrevistarle hacia mediados de 2018 y hablar sobre su experiencia con las

bandas y qué lo inspiró a escribir para estas agrupaciones, pero su delicado estado de salud no le permitió seguir colaborando con el autor del presente proyecto ni poder discutir en detalle algunas de las decisiones tomadas en las instancias finales. El maestro Atehortúa falleció el 5 de enero del año 2020.

Análisis del manuscrito y decisiones editoriales

Según James Grier, uno de los retos de quienes hacen edición crítica consiste en “cuándo mantener los elementos de notación incluidos en el material original”². Grier también afirma que el propósito de la edición crítica consiste

2. Grier, J. (1996). *The Critical Edition of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: University Press, p. 156.



Fotograma tomado del canal de You tube de Rubén Darío Gómez.

en “transmitir el texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes”³. En otras palabras, la edición crítica refleja las ideas del compositor en su forma más pura y original. Sin embargo, algunas decisiones editoriales han sido tomadas en aras de la claridad y la precisión.

Uno de los primeros pasos consistió en echar un vistazo a cada una de las partes instrumentales. La caligrafía de Atehortúa fue siempre clara y fácil de entender, aunque solía utilizar muchos atajos en su escritura como el signo de repetición de compás para cuando

hay *ostinatos* o incluso dentro de un mismo compás. También fue común en su caligrafía el uso de barras oblicuas para indicar que la nota debe subdividirse (fig. 1).

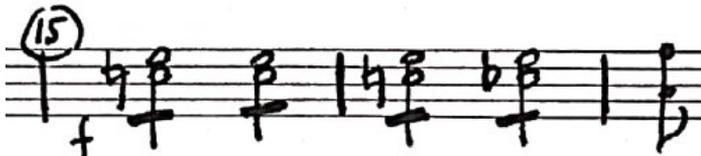


Figura 1. Manuscrito de la parte de fagotes, quinto movimiento, compases 15-17.

La primera y segunda voz de ciertas partes instrumentales están combinadas, como ocurre con las flautas, oboes, fagotes, saxofones altos y trompetas. Existen otras partes combinadas como trompetas 2-3, cornos 1-2, y cornos 3-4. Combinar partes puede ser un recurso común en la partitura general especialmente para

optimizar el espacio vertical. Para algunos directores esto puede incluso ser de ayuda en su proceso de estudio de la partitura. No obstante, en las partes individuales, los instrumentistas prefieren una voz por cada parte. En esta edición crítica cada instrumento tiene su propia parte individual.

El uso de las alteraciones de cortesía en Atehortúa, no solo en esta sino en muchas otras piezas, es bastante inusual, innecesario e incluso redundante. Tal como se observa en la figura 2, las flautas tienen la aclaración del fa natural sin una necesidad aparente, pues no se ve otro tipo de fa (sostenido o bemol) ni en la armadura ni en ninguna frase anterior (fig. 2)

3. *Ibid.*, 156.

36



Figura 2. Manuscrito de la parte de flautas, segundo movimiento, compases 18-21.

En su libro *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation*, la copista y editora de música Elaine Gould compila los parámetros más importantes a la hora de utilizar alteraciones de cortesía y de precaución. Según Gould, dichas alteraciones se utilizan: 1) para aclarar notas alteradas cuando estas ocurren en diferentes octavas 2) en un sonido alterado que se repite unos compases más adelante 3) cuando una nota se repite dentro del mismo compás y se debe aclarar si está alterada o no 4) para confirmar si una alteración ocurrida previamente en el compás aun es

válida 5) para confirmar que ciertos intervallos (normalmente disminuidos o aumentados) son intencionales 6) para confirmar una disonancia que se está dando entre dos instrumentos que suelen ubicarse cerca y 7) para indicar si un sonido sigue alterado o no después de una ornamentación (apoyatura, mordente, etc.)⁴. En esta edición, todas las alteraciones de cortesía fueron revisadas y solo se mantuvieron aquellas que son correctas y necesarias de acuerdo con los parámetros antes mencionados. También se encontraron

momentos en los que el uso de alteraciones de cortesía se justificaba por el hecho de tener partes combinadas (fig. 3).

4. Gould, E. (2011). *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation*. Faber Music.



Figura 3. Manuscrito de la parte de saxofones altos, quinto movimiento, compases 9-10.

Con la decisión de tener todas las partes individuales, algunas de estas aclaraciones se hacían innecesarias y por lo tanto fueron igualmente omitidas. Además, algunas alteraciones de precaución que sí eran necesarias y que no aparecían en el manuscrito original, fueron agregadas, tal como sucede en el compás 8 del saxofón alto, segundo movimiento (fig. 4).



Figura 4. Saxofón alto 1, segundo movimiento, compases 6-9, parte editada.

Tal como se mencionó, las partes de oboe 2 y corno inglés fueron condensadas para ser ejecutadas por un solo músico. La primera razón obedece a cuestiones prácticas y que favorezcan la circulación de la pieza. Resulta mucho más fácil encontrar bandas

con dos oboístas que con tres (con el tercer oboe cubriendo la parte de corno inglés). Por lo tanto, para no restringir la viabilidad de ejecución de esta pieza a este fenómeno, se condensaron las partes de oboe 2 y corno inglés en una sola. También hay algunas

razones musicales que influyeron en esta decisión. Por ejemplo, Atehortúa no usó el corno inglés en el cuarto y quinto movimientos. Además, su uso en el primer movimiento es mínimo pues solo toca durante seis compases, duplicando roles de otros instrumentos.

38

En el segundo y tercer movimientos el corno inglés presenta su participación más activa, por lo tanto, se priorizó su rol en estos movimientos. Adicionalmente, la parte de oboe 2 en dichos movimientos presenta muchos pasajes al unísono con el oboe 1, o duplicaciones con otros instrumentos, por lo que se concluyó que su omisión no afectaba la pieza de manera significativa.

En el primer movimiento, *Preludio*, se tomó una decisión con respecto a la numeración de los compases, en especial teniendo en cuenta que la pieza comienza con antecompás. En el manuscrito, el antecompás aparece como compás #1, lo cual no es correcto como se verá a continuación. Según Gould, "el primer compás completo (es decir, no el antecompás)

debe ser numerado como compás #1"⁵. Con base en este argumento, el sistema de numeración fue ajustado y, por lo tanto, el primer compás completo de la pieza quedó como #1. Tal como se observa en otras piezas de varios movimientos, Atehortúa volvió a numerar los compases de los movimientos siguientes a partir del número 1, aspecto que fue conservado en la presente edición.

La métrica usada por Atehortúa en el segundo movimiento, *Scherzo-Bambuco* es $6/8 = 3/4$, probablemente inclinado por algunas alternancias muy comunes entre estas dos métricas, presentes en muchas piezas escritas en el estilo de bambuco colombiano. Atehortúa también usó esta métrica en su *Rapsodia Bambuco para Banda Op. 193* entre los compases 69-79.

En ese fragmento en particular, dicha alternancia es bastante clara (fig. 5).

5. Gould, E., 2011, p. 484.

Figura 5. Partitura general de *Rapsodia Bambuco para Banda Op. 193*, compases 63-70, manuscrito.

Sin embargo, al examinar las partes del segundo movimiento, *Scherzo-Bambuco*, se observa que el contenido rítmico está principalmente en 6/8 con solo algunos pocos momentos de pasajes en 3/4. Por lo tanto, dado que dicha alternancia realmente no se da, la métrica

más adecuada para el segundo movimiento es únicamente 6/8. En aquellos escasos compases donde la música parece ir a 3/4, la métrica se ajustó de acuerdo con los principios descritos por Gould para cuando el agrupamiento contradice la métrica⁶.

6. Gould, E. (2011).

Una de las características más notorias en el estilo compositivo de Atehortúa es el uso de secciones aleatorias. La notación de estas secciones en *Música para Orquesta de Vientos y Percusión* presenta algunas imprecisiones que también fueron ajustadas. La indicación

| 40

senza misura, término en italiano para describir que se toca sin una métrica determinada, fue agregado al inicio de la primera sección aleatoria en el tercer movimiento. Tal como lo sugiere Gould, “la letra ‘X’, cuando se coloca al comienzo del pentagrama, anula la métrica existente”⁷. por lo tanto, dicha indicación fue agregada al comienzo de cada sección aleatoria. Así mismo, cuando la música vuelve a tener una medida determinada, la nueva métrica también se muestra. Ni la indicación *Senza misura*, ni la letra X, aparecen en el manuscrito original.

Para indicar cada una de las entradas en las distintas secciones aleatorias, Atehortúa usó números dentro de un círculo (los cuales fueron conservados) seguidos por unas líneas verticales.

7. Gould, E., 2011, p. 611.

Por razones de claridad, algunos editores prefieren flechas en lugar de las líneas verticales. Dichas flechas fueron incorporadas en la presente edición. En la partitura general, se utilizaron líneas punteadas verticales en lugar de líneas continuas para evitar confusiones con las barras de compás, ya que cada línea con su flecha atraviesa la partitura hasta indicar el punto específico donde entra cada instrumento. En los casos en los que más de un instrumento entra a la vez, la flecha desciende hasta encontrar el primer instrumento.

Los idiomas utilizados por Atehortúa en el manuscrito son español e italiano. El español es usado para el título de la obra y de cada uno de los movimientos, para los nombres de los instrumentos (exceptuando

la percusión y el contrabajo), y para una indicación en la primera sección aleatoria del tercer movimiento (el usó la palabra ‘igual’). Todos los títulos en español se mantuvieron por ser la lengua materna del compositor. La palabra ‘igual’ fue cambiada por *sim*, que es la abreviatura de *simile*, término en italiano de práctica más habitual. Los nombres de los instrumentos se tradujeron al inglés por ser una práctica más estandarizada en ediciones internacionales.

El compositor utilizó el idioma italiano en indicaciones como *presto*, *poco meno mosso*, *adagio*, *allegretto*, entre otras, así como para los instrumentos de percusión y el contrabajo. Las indicaciones en italiano son universalmente aceptadas, por lo tanto, se conservaron

en la edición crítica. Para el contrabajo y los instrumentos de percusión se utilizó el inglés por las razones antes mencionadas y para guardar uniformidad con el resto de la edición.

Además de algunas abreviaturas y atajos en la escritura, Atehortúa también usó abreviaturas para algunas indicaciones de tempo. Específi-

camente, All^o para *Allegro* y All^o Mdo para *Allegro Moderato*. Dichas abreviaturas se ignoraron en la presente edición, por lo tanto, figuran como *allegro* y *allegro moderato*.

El quinto movimiento presenta una dificultad particular de los compases 29-40 debido a la complejidad rítmica de las dos líneas presentes. Esta

sección se hace incluso más difícil de tocar por la forma en que está escrita originalmente. Las dos células rítmicas están basadas en una seguidilla de notas cortas. El compositor utilizó silencios de corcheas como una manera de enfatizar la duración corta con la que deben tocarse estas notas (fig. 6).

29



Figura 6. Manuscrito de la parte de cornos 1-2, quinto movimiento, compases 29-34.

Esta forma de escritura hace que el músico tenga que leer muchos signos musicales lo cual crea una dificultad extra al hecho de que el movimiento está en un tempo bastante rápido y que las dos líneas rítmicas son complejas. Para facilitar la lectura de esta sección, el pasaje fue reescrito usando el símbolo de *staccato* de modo que el exceso de silencios de negra pudo ser omitido (fig. 7).

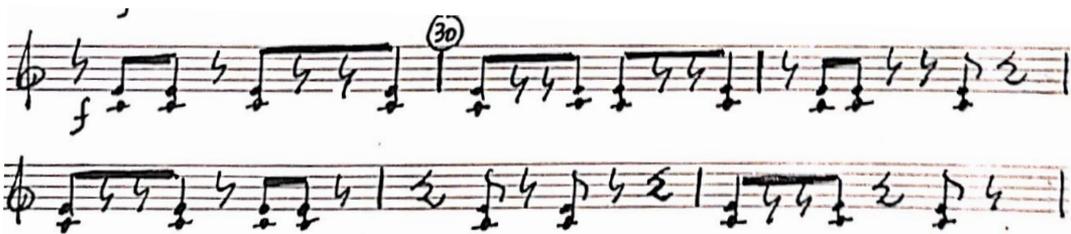


Figura 7. Corno 1, quinto movimiento, compases 29-34, parte editada.

| 42

El resultado musical de esta frase no cambia, pero el pasaje es sustancialmente más fácil de leer. Antes de confirmar esta decisión, se realizó un experimento con algunos músicos a quienes se les solicitó leer las dos versiones de este pasaje. La mayoría de ellos prefirió la nueva forma, excepto los percusionistas quienes prefirieron la versión original pues están más familiarizados con el hecho de ver este tipo de subdivisiones. En consecuencia, la nueva notación se aplicó para los vientos mientras que la notación original se mantuvo en las partes de percusión.

Existen otro tipo de decisiones que han sido tomadas por diferentes razones, por ejemplo, Atehortúa usa alternadamente los términos *rit* y *ritardando*. Por uniformidad, la edición utiliza siempre *rit*. En el primer

movimiento, compases 4-6, todas las maderas agudas, y los saxofones altos y tenor, tienen una frase compuesta por seisillos de semicorcheas los cuales carecen de información alguna sobre su articulación. Dichos seisillos fueron ligados para facilitar su ejecución y para generar el efecto 'burbujeante' que sugieren estas figuras. De los compases 58-62 del segundo movimiento, el compositor usa la expresión *string... molto...al...* para indicar un *accelerando* que conduce hacia el *presto*. Por razones de espaciado vertical, esta indicación fue cambiada por *accel*.

Búsqueda y corrección de errores

Uno de los pasos más extensos e importantes del proceso fue la elaboración de los

materiales musicales (partes instrumentales y partitura general) en un programa profesional de edición musical. En este caso se utilizó *Finale* versión 25. Este proceso permitió escuchar 1) las partes de manera individual 2) diversas combinaciones de instrumentos tanto de su misma familia como en combinación con otros instrumentos de diferente familia y 3) el ensamble completo. Este paso también reveló las primeras inconsistencias. Las más evidentes fueron algunas notas incorrectas al interior de ciertos grupos instrumentales y discrepancias en articulaciones y dinámicas. Algunos errores fueron fáciles de encontrar y de corregir, por ejemplo, en algunos pasajes al unísono donde ciertas notas incorrectas no coincidían con el contexto general. También se encontraron y ajustaron algunas

discrepancias en las dinámicas. En general, para errores como notas incorrectas o discrepancias en las dinámicas, el contexto general observado en la mayoría de los instrumentos fue el factor que determinó la versión 'correcta' del pasaje. Otros errores fueron más difíciles de encontrar y de corregir, como ocurrió con un error de transposición en la parte de saxofón alto 2, en el compás 9 del quinto movimiento. La frase consiste en un dueto en terceras menores que incluye casi toda la sección de maderas. Tres notas en el medio de la frase del saxofón alto 2 no coincidían con el patrón de terceras menores que predominaba en el contexto, por lo tanto, fueron corregidas. Más de doscientos cuarenta problemas entre notas incorrectas, inconsistencias en articulaciones y dinámicas, ajustes

en la escritura, compases incompletos, indicaciones faltantes, entre otras, fueron encontrados en el manuscrito y corregidas en la edición crítica⁸.

En un nivel de revisión más profundo se compararon instrumentos de varias familias, por ejemplo, todas las maderas graves, o todos los metales agudos, etc. Esta revisión reveló otros casos de inconsistencias similares a las ya mencionadas (notas falsas, articulaciones y dinámicas diferentes), así como nuevos problemas como discrepancias rítmicas entre parejas de instrumentos. Tal como se corrigieron las anteriores

8. La lista completa de todos los ajustes puede encontrarse en el capítulo IV (*Editorial Commentary*) del documento doctoral titulado *Critical Edition and Interpretative Analysis of Música Para Orquesta de Vientos y Percusión, Op. 152* by Blas Emilio Atehortúa de Rubén Darío Gómez (2020).

anomalías, la mayoría de instrumentos tocando la parte 'correcta' fue el factor que determinó la solución a las discrepancias.

Tanto la práctica común en el campo de la edición crítica como algunos textos de notación musical sugieren que las contribuciones y modificaciones del editor deben ser notadas de manera explícita en los materiales musicales (*score* y partes). La mayoría de las contribuciones de esta edición crítica están indicadas con corchetes (fig. 8). La edición también agregó algunas ligaduras, las cuales fueron diferenciadas de aquellas escritas por Atehortúa, utilizando curvas punteadas (fig. 8)

44

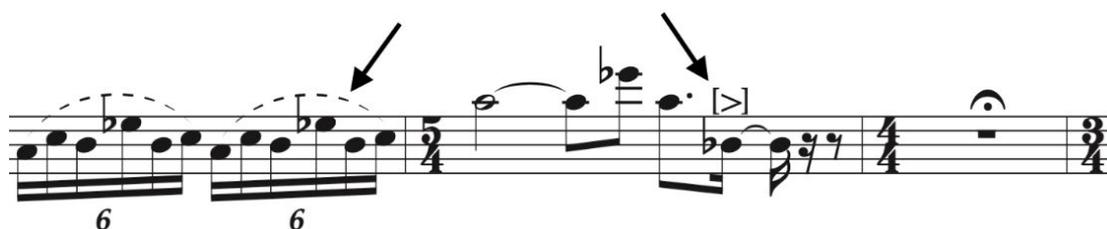


Figura 8. Clarinete 1, primer movimiento, compases 6-8, parte editada.

La edición crítica de *Música para Orquesta de Vientos y Percusión Op. 152* del compositor Blas Emilio Atehortúa, constituye un paso más en la tarea de reconocer e inmortalizar la obra de uno de los compositores colombianos más importantes de toda su historia. Su copiosa y original producción debe seguir siendo interpretada en los diversos escenarios del mundo, y debe seguir siendo expuesta al enriquecimiento interpretativo de músicos y directores de diferentes latitudes, labor que será mucho

más viable si dicha producción cuenta con ediciones de alta calidad. La experiencia de haber interpretado dicha pieza por una banda de la Universidad de Nebraska-Lincoln, la cual fue dirigida por el autor del presente documento y que hizo parte de su recital final de doctorado, representa la confirmación de que dicha edición crítica es un documento confiable para cualquier agrupación que desee ejecutar esta pieza en el futuro. También confirma la importancia de seguir exhibiendo la obra de Atehortúa en

contextos estéticos y académicos exigentes, como lo fue en este caso el de las bandas universitarias en Estados Unidos, un medio que no le teme a la búsqueda de sonidos revolucionarios, propositivos y vanguardistas.

I Referencias

Gould, E. (2011). *Behind Bars: The Definite Guide to Music Notation*. England: Faber Music.

Grier, J. (1996). *The Critical Edition of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: University Press.