

# Ricerca

Julio - Diciembre de 2013

Revista del Departamento  
de Música

Grupo de Investigación  
Estudios Musicales

Vol. 1  
N° 1



UNIVERSIDAD  
**EAFIT**  
Abierta al mundo



## **UNIVERSIDAD EAFIT**

Juan Luis Mejía Arango  
**Rector**

Julio Acosta Arango  
**Vicerrector Académico**

Hugo Alberto Castaño Zapata  
**Secretario General**

Jorge Alberto Giraldo Ramírez  
**Decano Escuela de Ciencias y Humanidades**

Alberto Rodríguez García  
**Decano de la Escuela de Ingeniería**

Francisco López Gallego  
**Decano de la Escuela de Administración**

Hugo Alberto Castaño Zapata  
**Decano de la Escuela de Derecho**

Andrés Posada Saldarriaga  
**Jefe del Departamento de Música**

Félix Londoño González  
**Director de Investigación**

Gabriel Jaime Arango Velásquez  
**Director de Docencia**

Luis Fernando Rendón Cortés  
**Dirección de Educación Continua**

Paula Andrea Arango Vásquez  
**Directora Administrativa y Financiera**

Ángela Echeverri Restrepo  
**Directora de Desarrollo Humano**

Alberto Jaramillo Jaramillo  
**Director de Planeación**

## **DIRECTOR**

Gustavo Adolfo Yepes Londoño

## **COMITÉ EDITORIAL**

Fernando Gil Araque  
Marco Alunno  
Andrés Posada Saldarriaga  
Víctor Hugo Agudelo Ramírez  
Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán  
Gustavo Adolfo Yepes Londoño

## **COMITÉ DE APOYO EDITORIAL**

David Ricardo Quiroga Martínez  
María Clara Salinas Alzate  
Sebastián Mejía Ramírez

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

Mario Gómez-Vignes  
Alberto Guzmán Naranjo  
Carolina Santamaría  
Braunwin Sheldrin  
Ernesto Alonso

## **DISEÑO DE PORTADA**

Juliana Vallejo

## PRESENTACIÓN

La Revista RICERCARE, del Grupo *Estudios musicales* del Departamento de Música de la Escuela de Ciencias y Humanidades de la Universidad EAFIT de Medellín, Colombia, tiene como objeto irrenunciable el divulgar los resultados investigativos de los investigadores de la Música, no sólo de Colombia y, muy especialmente, de sus universidades y de nuestro grupo, sino de todo el mundo; cuenta, para lograrlo con la calidad que los estándares científicos internacionales demandan, con el grupo de árbitros internacionales y nacionales de alta credibilidad que venimos reuniendo.

El nombre de nuestra revista evoca, no sólo un género musical contrapuntístico precursor de la Fuga, sino la idea misma de investigar, por lo que su escogencia, por parte del comité editorial de profesores y del grupo de apoyo del mismo por parte de un meritorio grupo de entusiastas estudiantes pertenecientes al semillero de investigación, nos ha dejado muy contentos por la invitación intelectual, artística y científica que implica, en pos de la calidad y del rigor.

A partir del segundo número, estaremos buscando el ingreso de nuestra publicación periódica en los mejores índices de calidad, una condición académica para cuyo logro estaremos trabajando firmemente por el medio requerido para ello, cual es el mantenimiento de la calidad investigativa de los contenidos que se decidan publicar, por encima de cualquier otra consideración.

*Ricercare* pretende ser un producto de tanto éxito y calidad como todo lo que nuestro Departamento de Música de la Escuela de Ciencias y Humanidades de la Universidad EAFIT ha venido haciendo realidad académica y cultural: egresados directores, compositores, instrumentistas, cantantes y musicólogos de pregrado y maestría, de alto desempeño profesional; profesores con altos índices de producción docente, profesional e investigativa; orquesta sinfónica y variados grupos de cámara vocales e instrumentales; especial atención a la música contemporánea; resultados investigativos difundidos en libros, artículos, tesis, monografías, memorias, coloquios, discos compactos, videos, ponencias, recitales, conciertos, festivales, encuentros, seminarios y conferencias.

Invitamos a los distinguidos autores músicos y musicólogos de la nación, el continente y el mundo a considerar nuestra revista para someter sus artículos investigativos y de reflexión, sus autorizadas reseñas de libros y de otros medios de información y divulgación científica y sus composiciones.

Gustavo Yepes Londoño, Director

## TABLA DE CONTENIDO

Revisión crítica de la figuración y nueva metodología analítica de la defiguración melódica por niveles. <b>Gustavo Adolfo Yepes Londoño</b>	<b>4</b>
Fundamentos cognitivos de la funcionalidad armónica. <b>David Ricardo Quiroga Martínez</b>	<b>41</b>
Los "elementos secretos" de la ejecución musical <b>Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán</b>	<b>60</b>
La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo. <b>Mario Gómez-Vignes</b>	<b>73</b>
La nueva música sinfónica y coral colombiana. <b>Cecilia Espinosa, Gabriel Rodríguez</b>	<b>107</b>
Descripción analítica de la "Sonata sobre temas colombianos" del compositor Luis Antonio Escobar. <b>Luis Antonio Rojas Granada</b>	<b>127</b>
Introducción a la acústica de la bandola andina colombiana. <b>Sara Elena Rodríguez, Nicolás Guarín.</b>	<b>147</b>
Reseña: "Entre el vals vienés y el pasillo criollo. Música de salón en el Valle del Cauca, 1897 - 1930" de María Victoria Casas. <b>Sebastián Mejía Ramírez</b>	<b>173</b>
Homenaje a Cage. (Composición colectiva) <b>Andrés Posada, Víctor Agudelo, Marco Alunno.</b>	<b>178</b>

# REVISIÓN CRÍTICA DE LA FIGURACIÓN Y NUEVA METODOLOGÍA ANALÍTICA DE LA DEFIGURACIÓN MELÓDICA POR NIVELES

Por Gustavo Yepes

Escuela de Ciencias y Humanidades

Departamento de Música. Maestría en “Teoría musical”.

Grupo Estudios musicales, línea investigativa en Gramamusicología

Universidad EAFIT. [gyepes@cafit.edu.co](mailto:gyepes@cafit.edu.co)

**RESUMEN.** El proyecto adelantado sobre el tema mencionado en el título concluyó en la formulación de una metodología del análisis detallado de la melodía modal y tonal en cuanto figuración, con base en la siguiente premisa hipotética, corroborada luego por la experimentación comprobatoria realizada durante el proceso y recogida en una *antología* de ejemplos analizados: puede hallarse un método analítico de la figuración sin los problemas del actual. La atención se centró sobre los motivos celulares o palabras musicales, cada una de cuyas estructuras se arma alrededor de un sonido nuclear, raíz o lexema y unos sonidos satelitales o morfemas anteriores o posteriores, subordinados a él según una figuración o disposición funcional por niveles u órdenes, en forma tal que las figuras de un orden dado funcionan como nucleares derivadas alrededor de las cuales pueden hallarse sonidos satelitales del orden o nivel subsiguiente.

**Palabras claves:** figuración, pié o motivo, sonido nuclear, melodía nuclear o esquelética, órdenes o niveles, sonidos satelitales vecinos, unísonos o distantes del cordal.

## MELODIC FIGURATION CRITICAL REVIEW AND DEFIGURATION ANALYTICAL METHODOLOGY BASED ON LAYERS

**ABSTRACT.** Our project on the rhythmic and melodic figuration critical review, produced a new Methodology on the detailed analysis of the modal or tonal melodic foot or motive, based upon the following hypothesis, successfully tested during the process of research, on musical excerpts collected in an Anthology of analyzed examples. The attention was focused on the motive or musical *word*, whose structure is assembled around a nucleus tone, root or lexeme, and contains this last principal morpheme and other prior or following satellite tones, ordered in several possible layers according to these successive steps: nuclear tone, first order figuration, second order figuration and so on until the original melody is completely assembled.

**KEYWORDS:** figuration, cell motive, nuclear tone, nuclear melody, layers; satellite tones: distant, neighbor or unison figuration tones.

## 1. INTRODUCCIÓN

La herramienta analítica que este proyecto pretende desvelar - a partir de una mirada crítica pero respetuosa de los sistemas precedentes, algunos de una ya venerable permanencia en el tiempo - busca coadyuvar, en lo que le concierne, al hallazgo de esas constantes morfológicas características internas del pie o motivo (entendemos el motivo como pie temático), que permitan entender mejor la estructura de éste en la música modal y tonal. Los morfemas o figuras pueden ser asumidos y definidos como sonidos con diferentes funciones, cada uno con un desempeño estructural en la palabra musical o motivo celular. Una cosa es un sonido tomado aisladamente y otra, dentro de un pequeño constructo o estructura morfológica, en donde cumple una función, ya nuclear, ya satelital, cuando y donde ya no es más un simple sonido sino un morfema o figura, dentro de una visión estructuralista pero también *gestaltista*, entonces.

La fenomenología, entre otras aproximaciones, critica las conclusiones presuntamente *objetivas* del análisis; la semiología musical ha puesto el acento sobre la importancia de la percepción en el estudio analítico musical, no sólo del oyente y del ejecutante intérprete sino del mismo compositor y del musicólogo, más allá de la sola especulación formalista e inmanente ligada al texto o partitura. Cuando hablemos de objetividad, entonces, siempre deberá entenderse que se trata de la mayor posible, en vista de la compleja relación sujeto – objeto que hay en todo proceso investigativo, ya sea por la vía de la experimentación y el análisis o de la hermenéutica. Sería altamente deseable, por otra parte, que las diferencias en la percepción por el oyente medianamente informado, hallen también una correspondencia clara en la conceptualización – teorización expresada por el léxico, para que lo que suena de una cierta manera sea denominado también en forma congruente con esa percepción, tanto como fuere posible.

En cuanto a la semiología, nota es el signo o significante; sonido es el objeto significado. Discusión aparte es la de si el sonido musical es significante, a su vez, de algo más, de algún contenido, una cuestión a la que la Retórica Musical respondía afirmativamente para el caso de los períodos entre el Renacimiento y el Clasicismo y que, hoy en día, la

Psicomusicología sigue indagando de variadas maneras, a pesar del reconocimiento actual casi general de que, *per se*, la Música es un lenguaje inefable, no precisable en significados o contenidos, a no ser cuando se halle emparejada con un texto o programa, sin perjuicio de que, en ámbitos estilísticos definidos, puede haber unas expectativas que la música cumple o frustra en el oyente.

En los “jubila” de Agustín de Hipona, en la *musiké* del verso y aún del habla en general, en la estructura prosódica podálica griega y latina, en los cantos melismáticos, en los tropos y secuencias, en los *taleae* y *colores*, en las ligaduras de la notación mensural franconiana, en la “ornamentación”, en la improvisación virtuosística, en la práctica melódica polifónica, en las variaciones sobre tema dado, en las especies didácticas del contrapunto según Fuchs, hallamos antecedentes, precursores y explicantes de la figuración melódica, cada uno a su modo.

Los cuadros y definiciones de las figuras melódicas en los autores de tratados y de textos pedagógicos no son totalmente compatibles (Kennan 1987:38) y obedecen a clasificaciones surgidas en los diferentes tratados compositivos y contrapuntísticos de las épocas entre el Renacimiento y el Romanticismo, que aún perviven en los textos para la enseñanza de la Armonía y del Contrapunto. Nuestra propuesta analítica no pugna con esas miradas sino que busca su unificación y sistematización más rigurosa, mediante la atención de niveles u órdenes - como los que el análisis Schenkeriano o la Teoría Generativa de la Música Tonal ya pusieran de presente en maneras diferentes - y la nominación más precisa posible, en procura de una mayor utilidad en el análisis microformal detallado; además, se enfoca en éste para considerar todos los fonemas musicales o sonidos de cada motivo y sus relaciones alrededor de los posibles morfemas (radicales, afijos, desinencias) hasta la constitución de esa primera unidad musical base de la construcción sintáctica ya mencionada: el motivo celular, que podría ser llamado también “motivo – compás” (el *Taktmotiv* de Riemann), asumida esta última expresión, además, como compás básico o efectivamente percibido (2 o 3 pulsos efectivos), tético o anacrúsico.



## 2. METODOLOGÍA

Nuestro proceso se ordenó en los siguientes pasos:

2.1. Revisión crítica de la teorización sobre figuración en libros de composición, armonía y contrapunto entre los siglos XVI y el presente, por una parte; y por otra, revisión de la *teoría Generativa de la música tonal* de Lerdahl y Jackendoff, del análisis Schenkeriano y de la enseñanza del Contrapunto por especies, sistemas que reconocen niveles en la estructura musical y, específicamente, en el modalismo y el tonalismo.

2.2. Recolección de 100 ejemplos del repertorio musical occidental erudito desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX, es decir, del modalismo y del tonalismo, en una muestra representativa de ese amplio espectro cronológico, bajo la hipótesis de poder hallar un método sistemático de análisis figurativo común para todos ellos.

2.3. Aplicación de los sistemas de análisis figurativo existentes para hallar su aplicabilidad, problemas y corrección progresiva de los mismos bajo la percepción, que iba creciendo cada vez más durante el análisis, de la necesidad de la aplicación de niveles y de la crítica de las definiciones y taxonomía de las figuras hasta llegar a una depuración que desembocara en una metodología que pudiera dar cuenta de cualquier ejemplo que nos hubiésemos propuesto, perteneciente al período ya mencionado.

## 3. DESARROLLO DEL PROCESO

3.1 Revisión de la manera tradicional de análisis de la figuración. No se trata de un todo homogéneo pero, si tomamos de diversas variedades representativas, encontraremos figuras como las siguientes: *divisio* (repetida), *diminutio* o *variatio* (cualesquiera figuras, la figuración misma), *cambiata* (modernamente, una desviación por salto y retorno por grado en sentido contrario), escapada (*superejectio* y *subsumptio*, desvío por grado y retorno por salto en sentido contrario); vecina o bordadura, completa o incompleta (desvío por grado y retorno al sonido inicial por movimiento contrario); paso o *transitus* (puente por grado

entre dos sonidos), paso acentuado o *quasitransitus*, anacrusa, arpeggio (sonido cordal), anticipación (mismo sonido de resolución, justo antes del ictus, inacentuado por ende), apoyatura (sonido vecino que desplaza del lugar de acento la nota nuclear o esquelética, a la que resuelve), retardo (*syncopatio*, apoyatura preparada por el sonido anterior) y *suspiratio* (silencio retardante que produce síncope). Examinado ese modo tradicional de análisis figurativo, hallamos diversos problemas, como veremos luego:

3.1.1 En la nomenclatura tradicional de la figuración, lingüística y lógicamente considerada, se da una mezcla confusa entre fenómenos, actores y símbolos o significantes. Por ejemplo, cuando se dice “cambiata”, tenemos un participio substantivado que denota el símbolo (nota *cambiata*) de un actor (sonido que se distancia de otro por salto y resuelve por grado conjunto) en un fenómeno consistente en ese desvío y retorno entre dos sonidos de referencia. Cuando se dice bordado o “bordadura” (lenguas romances), se trata de un fenómeno en el que el sonido “vecino” (lenguas sajonas) es el actor característico participante representado por la *nota vecina*. De igual manera, apoyatura es un fenómeno, sonido de paso es actor; *escapatoria* es fenómeno y *escapada* es el nombre de la figura escrita que representa el *sonido escapado*, que es el actor. Y no cabe duda de que debe distinguirse entre “la cosa en sí”, su signo y el fenómeno en el que ella participa, o bien, entre el fenómeno, el actor y el paciente (bordadura, bordante y bordada; como en combustión, comburente y combustible).

3.1.2. Los vocablos significantes de las figuras melódicas requieren, a veces, diferentes niveles taxonómicos o clasificatorios. Por ejemplo, cuando me refiero a un sonido *apoyante*, es decir, aquél que retarda o posterga uno nuclear, se trata de un género que puede dar lugar a diferentes especies: retardado o suspendido, apoyante simple no preparado, apoyante rítmico (mismo sonido que el apoyado), apoyante cordal; de igual modo, sonido vecino (*Neighbor note*, *Nebennote*) es también un género con especies: sonido de paso, escapado o bordante.

3.1.3 Hay inconsistencias lógicas y de congruencia con la percepción, como en “apoyatura no acentuada”, ya que la idea misma de apoyatura implica acento y hemos partido de la

base de que la palabra “apoyada” debe corresponder a un sonido que se escucha como acentuado, por congruencia entre nombre y percepción por el oyente. No debe olvidarse, empero, que el fenómeno de apoyatura podría darse por el diseño melódico (sonido apoyante agógico). Otro problema de la misma índole: algunos teóricos hablan de que el sonido vecino puede ser incompleto (*incomplete neighbor*). No hay que ser músico para saber que un único elemento no puede ser incompleto ya que, por su unicidad, no puede sino estar o no estar. En el caso del fenómeno de bordadura, ésta implica la participación de tres actores y de dos niveles: uno para la repetición del sonido bordado y otro para incluir el vecino o bordante: además, en vez de hablar de bordadura incompleta (lo que sería comparable a usar expresiones tales como trípode bípode o triángulo bilátero) sin nuclear repetida, mejor cabría hablar de sonido escapado pues, si no hay retorno a la nota inicial, no hay bordado, no hay ese *arco* gráfico característico, ya desde la escritura misma.

3.1.4. La nomenclatura plana y sin niveles de la figuración melódica tradicional no guarda relación con la complejidad de tantas melodías solísticas vocales e instrumentales en donde hallamos, sin duda alguna, figuración de la figuración, con sonidos de muy diversa duración y acentuación y desigual importancia, en consecuencia, como en este ejemplo:

Beethoven, Sonata op 10 No. 3, II, c.9

V6/5 — i — V7 — i6 — V6/5 — [i=ii] — (V2) V7 —  
 I — (V6/5)V — I6/4 — V7 — I — (V6/5)V — I6/4 — V7 — I

3.2. Algunas teorías que reconocen niveles, un factor que, en los análisis, iba demostrando cada vez más una relación necesaria con la figuración, ante ejemplos como el anterior.

3.2.1. Análisis de Schenker. Desde luego, no vamos a fatigar al lector con una nueva exposición de un método analítico tan ampliamente difundido, respetado y conocido. Simplemente, veamos qué aspectos debemos tener en cuenta de él para las necesarias referencias con nuestro trabajo. Schenker predica a) tres niveles básicos: superficial, medio y profundo o fundamental; b) que la melodía, el bajo y los acordes de este último nivel sólo involucran el plan armónico I - V - I; c) que hay una figuración que implica nuevos acordes mediante prolongación o expansión (*Auskomponierung*), o bien, por intermediación de acordes bordantes, de paso o escapados (*Teiler*); y d) menciona algunas pocas figuras (*diminution*, figuración) como cordales (*Ausfaltung*, *arpeggio*), cambios de registro (*hoher oder tiefer Legung*), vecinas (*Nebennote*) o sonido alto no significativo en la melodía (*Deckton*). La reducción que procede de un nivel al siguiente es drástica y sin diferenciación detallada de la rítmica y la métrica e implica el uso de una notación gráfica (*Tafeln*) que no guarda relación con la escritura tradicional de la música, especialmente en esos dos aspectos. En estos aspectos de la reducción hacemos nuestro aporte.

3.2.2. Teoría generativa de la música tonal (Lerdahl y Jackendoff). Sus bases o leyes estructurantes, fundamentadas en la Gramática Generativa de Chomsky, son axiomas unas y postulados otras que deben ser aceptados dentro de cualquier tipo de análisis musical por ser de una índole principal para la misma lengua, especialmente para la poesía, y algunas específicas para la música: las reglas de correcta formación y agrupamiento en lo micro, lo meso y lo macro; las de preferencia, cambio, simetría, paralelismo en la agrupación; los conceptos de reducción, prolongación, estabilidad, duración, tipos de separación entre grupos, pulsos y subpulsos, papel de los acentos y los puntos de ataque; articulaciones, dinámicas, ritmo armónico, puntos climáticos y anticlimáticos, la singularidad de la cabeza de prolongación y otras normas derivadas de ellas. La concreción de los análisis en gráficos de ramificación arbórea exime a los autores de una descripción nominativa de cada figura musical pero resulta ser perfecta fundación para el resultado que esperábamos y finalmente lográmos obtener, que incluyera el reconocimiento de niveles y el no dejar figura alguna sin

discriminación ordenada en ellos, como se evidencia en su trabajo. Como aporte original nuestro, una precisa asignación de funciones diferenciadoras y, consiguientemente, un nombre definido en un nivel también determinado, para cada una de las figuras, habiendo conservado la mayor parte de las denominaciones tradicionales pero ordenadas clasificatoriamente y sin los problemas que ya anotamos en los apartados 3.1.1 a 3.1.4.

3.2.3. Contrapunto por especies (Fux y otros muchos). En su "Pasos hacia el Parnaso", Fuchs establece firmemente en la docencia del Contrapunto a partir de él, la enseñanza de las especies. La primera, punto contra punto, es decir, nota contra nota; la segunda, dos o tres notas contra una, lo que implica ya un nivel de figuración, al menos; la tercera, cuatro notas contra una, en donde se incluye un nivel adicional; y la cuarta especie, dedicada al contrapunto sincopado, que introduce, no necesariamente más niveles que los anteriores, pero sí otros tipos de figuras y, por lo menos, un nivel sobre la primera especie.

3.3. Recolección de 100 ejemplos del repertorio occidental entre el Renacimiento y fines del siglo XIX. El trabajo de campo y el de laboratorio se fundieron en la práctica del proceso pues cada muestra colectada era analizada y el método iba siendo corroborado o corregido con cada ejercicio, en un procedimiento típico de prueba y error, siempre bajo los siguientes criterios:

3.3.1. Límites. Cuando se indaga sobre las figuras melódicas y sus definiciones en tratados de diversos períodos de la Historia, se encuentran enfoques que parten de la retórica renacentista y barroca (*suspiratio, exclamatio, pathopoeia...*), del diseño objetivo expreso (*transitus, cambiata, escapata...*) y de los detalles ornamentales ligados a diferentes estilos (*trino, mordente, grupetto...*). Nos ceñiremos al análisis figurativo melódico realizado sobre el diseño objetivo expreso en la notación, sin atender posibles implicaciones retóricas o *ethos*, que atañen más a la hermenéutica que al diseño objetivo; ni prácticas ejecutivo – interpretativas ligadas a estilos específicos en los detalles de la ejecución en la *ornamentación*, porque, de todas maneras, son reductibles a la figuración inmanente en la escritura, como especie de abreviaturas que son, cuya interpretación varía según escuelas nacionales y épocas.

3.3.2. Logro de la mayor congruencia posible entre los nombres de las figuras y su percepción por el oyente informado, en términos de relación con el sonido esquelético o nuclear correspondiente, en cuanto a distancia, duración y acento o posición relativa.

3.3.3. Reconocimiento de la posibilidad de figurar aún más una melodía ya figurada, lo que equivale a establecer niveles, algo ya previsto por los teóricos ya mencionados pero expresado por nosotros directamente mediante los órdenes de figuración, sin salirnos de la escritura consuetudinaria de la Música.

3.3.4. Posibilidad de que pueda haber un muy pequeño número de resultados analíticos diferentes acertados con el sistema que proponemos, ya que no toda notación es totalmente detallada en articulaciones, acentos de diversas índoles y demás agentes influyentes en las decisiones analíticas y, además, por razones conmutativas. Por ejemplo, dos corcheas (octavas) descendentes por grado, de las cuales la primera es acentuada (por la división del pulso) podrían tomarse de dos maneras, entre otras posibles: la primera es apoyante de la segunda, o bien, la segunda es nota de paso u otra figura vecina, según sean la armonía en el momento, las figuras anteriores y posteriores y el orden anterior de figuración. Aquellos posibles resultados diferentes deberían dar lugar a sutiles divergencias ejecutivo – interpretativas, sean ellas conscientemente controladas o nó, tal como creemos que realmente ha sucedido en la historia de los directores, cantantes e instrumentistas con respecto al abordaje de unas mismas obras, y no sólo en lo micromorfológico, claro.

3.4 Trabajo de laboratorio, analítico y de teorización con correcciones al método y redefiniciones de términos.

3.4.1. Luego de la revisión crítica del análisis figurativo tradicional, la figuración iba tomando este aspecto con algunas correcciones y adiciones con respecto a lo usual:

Figuras básicas

Melodía nuclear de dos sonidos

pié trocaico pié yámbico

V6 I repetida rp anacrusa a.c a,c paso p

9 escapada esc cambiada ca co bordante rp b rp cordal p

17 co retardante p ant anticipada ant apoyante ap ap.p apoyante cordal ap.co

25 ap.co doble paso p rp8 rp8 apoyante rítmica ap.r ap.r

32 nc silencio retardante s.r

paso nueva cordal

3.4.2. Ubicación del sonido nuclear, esquelético o coral en cada pié o motivo - compás, por cuanto se percibe como principal, como lexema o raíz en un fragmento musical; si tal fragmento es de tamaño pié o motivo, normalmente tiende a presentarse “en el ictus”, es decir, en el sitio de acento, primer lugar en un compás básico o primera división de un pulso lento. La sucesión de sonidos nucleares conforma la melodía nuclear, *esquelética* o coral, implícita o explícita, bajo el criterio práctico, pero nó único, de que su metro sea el mismo ritmo armónico prevaleciente. Para llegar hasta un nivel más profundo, podríamos tomar una melodía nuclear que hayamos escogido como un nivel intermedio figurado y hallar niveles con sonidos aún más largos y de menor cantidad hasta llegar, incluso, a un solo sonido. Pongamos el ejemplo de la Danza de los espíritus bienaventurados de la ópera *Orfeo ed Euridice* de C. W. Gluck para ilustrar lo dicho, partiendo entonces de la melodía original o de superficie, pasando por niveles de defiguración hasta la melodía nuclear (Nivel de *minimae*) y avanzando hasta alcanzar un solo sonido nuclear o nivel más profundo posible (el que representa todo el período):

**Revisión Crítica de la Figuración y Nueva Metodología  
Analítica de la Defiguración Melódica por Niveles**

**Gluck, C.W. Orfeo, Danza**

The image shows a musical score for 'Orfeo, Danza' by C.W. Gluck, analyzed across six levels. Each level consists of a musical staff with notes and corresponding analytical labels below it.

- Nivel de semiminimae:** I p ant IV6/4 I6 ap ap V I64 V vi I6/4 IV I6 viio6 I ii6 I6/4 V I
- Nivel de troqueos y yambos:** rep co ap.rítm ap.co7 nc IV co ap.nc ii6
- Nivel de minimae ternarias o de pies nucleares:** I ap.nc IV6/4 I ap.nc V ap.nc IV I6 ap.nc V I
- Nivel de semibreves ternarias o de incisos nucleares / Nivel de breves o de frases nucleares:** ap.nc I V6 I ap.c V I
- Nivel de longa y de periodo nuclear:** I

Abreviaturas: p, nota de paso; ant, anticipada; ap, apoyante; co, cordal; rp, repetida; p.nc, nota de paso nueva cordal; n.co, nueva cordal; ap.r, apoyante rítmica; ap.co7, apoyante cordal 7a de dominante; nc, nueva cordal; ap.c, apoyante cordal.

3.4.3. Criterios Discriminantes para el análisis de los sonidos satelitales con respecto al nuclear:

- Distancia interválica con el nuclear: Unísono, vecino (por grado), por salto.
- Acentuación: Acentuado o inacentuado.
- Posición: Antes o después del nuclear o en el sitio de éste.
- Relación armónica con el nuclear: Cordal, no cordal, miembro de un nuevo acorde subsidiario.
- Función figurativa: Preparación o prefijo  
Desplazamiento de la nuclear o infijo  
Desinencia o sufijo  
Conexión entre nucleares o interfijo



3.4.4. Figuras escritas en relación con su ubicación y relación de altura con la nuclear en un orden o nivel dado:

	<b>PREFIJO</b>	<b>INFIJO (acento)</b>	<b>SUFIJO O INTERFIJO</b>
		Nuclear sola	
<b>Unísono</b>	Anticipada o Anacrusa rítmica	Apoyante rítmica	Repetida
<b>Vecino (2ª M o m)</b>	Anacrusa cordal del nuclear anterior Anacrusa nueva cordal Anticipada cordal	Apoyante simple Apoyante de paso Apoyante cordal (Acorde con 7ª) Apoyante nueva cordal vecina Retardada	Nota de paso Bordante Escapada Cordal de acorde con 7ª Nueva cordal
<b>Distante (3ª, 4ª...)</b>	Anacrusa Anacrusa nueva cordal	Apoyante cordal Apoyante nueva cordal	Cordal Nueva cordal Repetida a la 8ª. Cambiada
<b>Silencio</b>		Silencio retardante	

3.4.5. Lista y explicación de las figuras como substantivos o expresiones substantivadas descriptoras del papel de los sonidos (o notas que los representan) actores en cada fenómeno:

- En el fenómeno de *división* igual (binaria) o desigual (ternaria trocaica o yámbica) de la nota nuclear, se presenta la figura de **repetida (rp)** o de **repetida octavada (rp8)**.

Mozart. Variaciones sobre "Ah! vous dirai-je maman"  
 Ejemplo de repetición o división

I ap.r.8 I6 co IV co I6 co ii ap.nc V6/5 I vi nc ii6 ap.nc V I

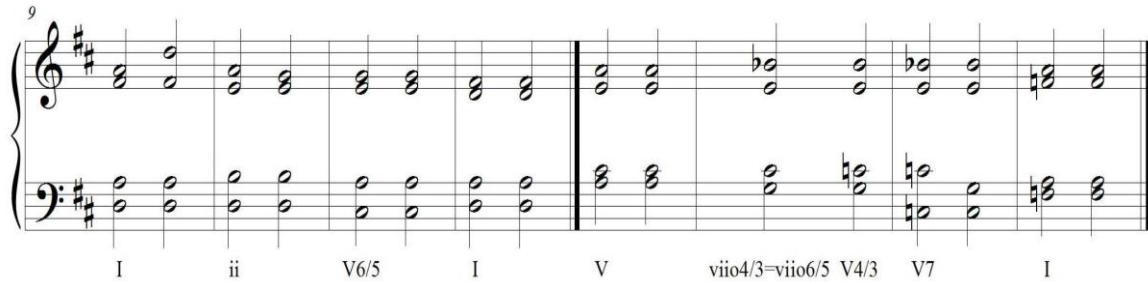
9 I I6 IV I6 V6/5 I V I

- En el fenómeno de *desviación* por salto y retorno por grado, entre dos notas sucesivas distantes un grado escalar (tono o semitono), la figura interviniente, modernamente diferente a la antigua contrapuntística - modal, es la **cambiata (ca)** (en castellano, **cambiada**), que tomamos como desviación por salto y resolución por grado conjunto, al contrario de la escapada. Veamos la cambiata en otro ejemplo de W. A. Mozart:

Ave verum corpus

Ejemplos de Cambiata

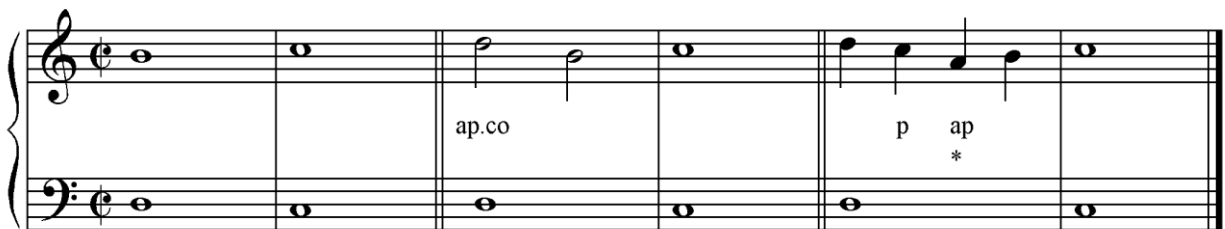
A - ve, a - ve, ve - run cor - pus Cu - ius la - tus per - fo - ra - tum.



NB. La vieja *cambiata* o “nota de Fuchs” fue definida a menudo como una disonancia (7<sup>a</sup>) que salta por 3<sup>a</sup> a una consonancia (5<sup>a</sup>): “...dicha nota consiste en una disonancia que pasa a la consonancia por medio de un salto de tercera (de preferencia, descendente”. (Torre Bertucci, p 33). “Cambiata es el nombre dado a una figura que surge cuando una cuarta disonante inacentuada, introducida por grado desde arriba, en vez de continuar el movimiento conjunto hacia abajo, hace un salto de tercera descendente seguida por segunda ascendente” (Jeppesen, p 32, traducción nuestra).

Este ejemplo se encuentra repetidamente en varios tratados como un caso de contrapunto de tercera especie y opone 4 negras (cuartas) **d-c-a-h** a una redonda (entera) **d** en el bajo. Nosotros la vemos como una figuración de primer orden de dos blancas (medias) **d-h** (8<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup>) más una figuración de segundo orden que consiste en una nota de paso **c** y una apoyante inferior **a**, donde **h** es la consonancia buscada (6<sup>a</sup>).

**Cambiata de Fux \***



Hay aún mayor complejidad con la vieja cambiata, como veremos luego, ya que, si aplicamos dos niveles de figuración a las cuatro notas intervinientes en el fenómeno, puede explicarse de diversas maneras, no sólo como en el ejemplo anterior. Veamos:

Revisión Crítica de la Figuración y Nueva Metodología  
 Análisis de la Defiguración Melódica por Niveles

\*Fenómeno de "nota cambiada" (de lugar)

17

17

17

22

22

22

Veamos algunos de los mismos ejemplos presentados por Jeppesen en su Contrapunto del S. XVI pero explicados más allá de la sola denominación de, simplemente, cambiata.

La vieja cambiata

Obrecht: Missa Je ne demande

Dufay: Missa Se la face ay pale Palestrina: Missa Jam Christus astra ascenderat

The musical score is presented in seven systems. Each system contains two staves, one in treble clef and one in bass clef. The first system is in 4/4 time. The second system changes to 3/2 time. The third system returns to 4/4 time. The fourth system is in 4/4 time. The fifth system is in 4/4 time. The sixth system is in 4/4 time. The seventh system is in 4/4 time. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures (4/4, 3/2, 4/4), dynamics (p, p/2\*), and articulation marks (ap.p, "ca", \*brco, nc, vi6, ap.co, ...ret, rp, ap.nc, IV, ap - nc). The bottom of the score shows figured bass notation: I, viio6, I, I, (V)ii.

\* El símbolo **brco** significa aquí una bordante (vecina) que resuelve a otra cordal (otra consonante), como en la resolución de alto en los corales de Bach, en la cadencia final V7-I. En el contrapunto modal, era llamada "cambiata", normalmente en sitio no acentuado, ya que también había la que estaba en punto de acento. Ésta última podría tomarse, más bien, como apoyante simple de la siguiente.

Revisión Crítica de la Figuración y Nueva Metodología  
 Analítica de la Defiguración Melódica por Niveles

Palestrina: Motete Veni sponsa Christi    Palestrina: Hymnus Sanctorum meritis    Palestrina: Motete Fuit homo

6 p p \*\*dpi "ca" p dpi ("ca") p co ret ret "ca"

6 nc nc ap rp co co b.nc rp ret nc cq co rp ...ret

6 nc ant.co ca.nc ap.p esc.ncap.nc nc a.c

6 nc rp ap.nc ap.nc rp.nc esc.nc rp ap.nc ap.nc nc

6 nc rp s.r ap.nc nc ap.nc ap - nc ap.p.nc rp ap.nc

I ii I vi I V

\*\* Entre los grados 5 y 8 de un acorde o de una escala, caben dos notas de paso. Algunas cambiatas podrían explicarse como el uso de sólo una de ellas o doble paso incompleto, **dpi**. Las disonancias, en el Ars Antiqua, no tenían regulación y, a partir del Ars Nova, empiezan a ser reguladas cada vez más. De aquella vieja tradición queda, especialmente en el Ars Nova y en el Renacimiento temprano, la cambiata modal, única disonancia que no resuelve por grado.

Palestrina. Motete  
Magnum haereditatis mysterium

12 Josquin. Misa Hércules

12

12

12

12

12

- En el fenómeno de *punte* o *paso* lineal entre dos notas separadas por una tercera, llamaremos a la figura intermediaria, **nota de paso (p)**. Si las dos notas en cuestión estuvieren separadas por una cuarta (grados 5 y 8 escalares o cordales), el puente lineal diatónico contendrá dos sonidos (o notas) o **doble paso (p-p)**, una de las cuales será apoyante, con lo cual podría el analista ser aún más preciso escribiendo **p - ap.p**, o bien, **ap.p - p**. Si la distancia fuera una segunda mayor, hay la posibilidad de insertar una nota de paso cromática (ejemplo: do-do#-re): **p.cr**.

Notas de paso

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-3) features dynamics 'ap.p' and 'p'. The second system (measures 4-6) features dynamics 'co' and 'p'. The third system (measures 7-9) has no dynamics. The key signature has one flat and a sharp in the bass clef.

- En el fenómeno de *desviación* por grado y retorno por salto entre dos notas consecutivas distantes por grado escalar, el sonido actor es representado por la nota **escapada (esc)**.
- En el fenómeno de *desviación* por grado y retorno también por grado (arco, bordado o bordadura) entre una nota y su repetición (bordada), llamaremos a la nota actriz característica **bordante (b)**, llamada por los anglosajones **vecina**. Sin embargo, la única función de una vecina no es la de ser bordante, pues puede ser de paso, escapada, nueva cordal o apoyante de paso. El fenómeno de bordadura implica, entonces, dos niveles sucesivos: primero, repetición; y segundo, interposición de nota vecina en sitio no acentuado. Enseguida vemos unos fragmentos con bordantes verdaderas y aparentes, que invitamos a mirar en comparación con el nivel reductivo anterior que está debajo de cada uno, de tal suerte que el primero y cuarto soles (g) son, efectivamente, bordantes, pero el segundo es cordal y el tercero, apoyante.



**Bordaduras verdaderas y aparentes**

Ejemplos figurados, los anteriores, provenientes de éstos:

IV I vi IV I IV I 16 I vi

- En el fenómeno de *antecompás* o, más genéricamente expresado, sonido preparatorio (arsis) del nuclear, éste se representará por la nota interviniente llamada **anacrusa (ac)**, o bien, **anticipada (ant)**, que sería una anacrusa rítmica, de igual altura o frecuencia que la nuclear en la que resuelve, aunque podría también resolver en una cordal de ésta. La anacrusa también podrá ser objeto, a su vez, de figuraciones de órdenes subsiguientes. Como no sea al principio de una frase musical, la decisión acerca de si un sonido es anacrúsico del nuclear siguiente, conector entre dos nucleares o, más bien, desinencia del anterior, dependerá de consideraciones de articulación, dirección, salto y, en general, diseño melódico comparable. En la lengua, las palabras se aglutinan y muestran su unidad e integridad mediante el significado; en música, no hay contenidos conceptuales explícitos – a no ser que haya un texto, es decir, que se trate de una parte de canto - sino sólo estructuras comparables, motivos característicos repetidos o variados, articulaciones expresas, dirección de movimiento, saltos, etc.
- En el fenómeno de postergación o desplazamiento de nuclear (síncopa), puede haber alguno de estos sonidos (o incluso silencio) actores retardantes que intervienen en el sitio de acento: **apoyante simple** o vecino no preparado (**ap**); **silencio retardante**

(s.r), **apoyante oblicuamente preparado (ret, susp)**, **apoyante de paso (ap.p)**, **apoyante cordal (ap.co)**, **Apoyante nuevo cordal**, con su propio acorde diferente del nuclear (**ap.nc**), o **apoyante puramente rítmico** (mismo sonido nuclear pero más corto que éste: **ap.r** y **ap.r8** cuando ese apoyante está a distancia de octava).

Beethoven, Sonata piano op. 28, I (apoyantes)

The image shows the first system of a musical score for Beethoven's Sonata piano op. 28, I. The score is in 3/4 time and G major. The right hand (treble clef) has a melodic line with several chords. The left hand (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. Annotations 'ret' and 'ap.p' are placed under the right hand's notes to indicate specific types of 'apoyantes' (support notes).

The image shows the second system of the musical score, starting at measure 11. It continues the same musical material as the first system. Below the bass staff, Roman numerals are provided for each measure: I, (V7), IV/I, ii/I, viio/I, V7/I, I, V/I, I.

- En el fenómeno de *arpegiación*, total o parcial, la figura actriz se llamará nota **cordal (co)**. Si se sale de la nuclear por salto y se resuelve por grado, será una *cambiada* y, si al mismo tiempo se tratara de una cordal, podría ser llamada *cambiada cordal (ca.co)* o una de las dos palabras. Hé aquí un fragmento bien representativo de notas cordales:

Bach, Concierto Brandemburgo 4,I

The image shows a musical score for the first movement of Bach's Concerto for Brandenburg 4. It consists of four staves of music in G major and 3/8 time. The score includes various annotations: 'co' (cords), 'ap.co' (applied cords), 'p' (piano), 's.r' (sordina), and chord symbols 'I', 'V', and 'V7'. The first staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a similar melodic line with a slur. The third staff has a melodic line with a slur. The fourth staff has a melodic line with a slur. The annotations are placed below the notes and chords.

- En el fenómeno de *inserción* de un acorde subordinado, la figura diferentemente armonizada se denominará **nueva cordal (nc)**; o bien, estas dos palabras se añadirán como adjetivos al nombre de otra figura que, además sea nueva cordal. De la elección de un nivel apropiado de sonidos tomados como nucleares iniciales, dependerá la aparición o nó de un número considerable de “nuevas cordales”. Habrá más número de ellas en la medida en que se avance a un nivel más profundo.
- En el fenómeno de *silencio* total en el tiempo de un pie o motivo, la figura es la pausa misma o **elipsis (el)**.

Hé aquí ahora, entonces, otro cuadro sinóptico acerca de la figuración, diferente del presentado más atrás pero complementario, que muestra los fenómenos, sus actores sonoros característicos y los símbolos de éstos en la partitura o texto musical, es decir, las abreviaturas que vamos a utilizar.

Revisión Crítica de la Figuración y Nueva Metodología  
Analítica de la Defiguración Melódica por Niveles

FENÓMENO	ACTORES: SONIDOS	GRAFÍAS: NOTAS	ABREVIATURAS
No figuración	Sonido nuclear no figurado	Nota única en el pié o motiv	
Elipsis	Pié en silencio: Elipsis	Silencio escrito del pié	El
División o repetición	Repetido	Repetida	Rp
Arsis ( <i>Anakreusis</i> ), Preparación, <i>levare</i> , antecompás	Anacrúsico	Anacrusa	Ac
Interposición	Sonido de paso Doble sonido de paso Doble paso incompleto	nota de paso doble nota de paso doble paso incompleto	p p, ap.p; ap.p.p dpi
Figura de nuevo acord	nuevo cordal	nueva cordal	Nc
Bordadura	Bordante (vecino) y bordado  Bordante que resuelve a cordal	bordante (vecina) y bordado (repetida en el nivel inmediatamente superior) Bordante que resuelve cordal	b  brco
Desviación 1	Escapado	Escapada	Esc
Desviación 2	Cambiado	Cambiada (cambiata)	Ca
Arpegiación	Cordal	Cordal	Co
Desplazamiento nuclear	Apoyante y retardado 1. Apoyante simple 2. Apoyante preparad retardado 3. Apoyante cordal 4. Apoyante nuevo cordal 5. Apoyante de paso 6. Apoyante rítmica autoapoyante  7. Silencio retardante	Retardante y retardada 1. Apoyante simple 2. Apoyante preparada 3. Apoyante cordal 4. Apoyante nuev cordal 5. Apoyante de paso 6. Apoyante rítmica o autoapoyante 7. Silencio retardante	ap ret ap.co ap.nc ap.p ap.r; ap.r8  s.r
Anticipación	Anticipante (y anticipado en ictus)	Anticipante (y anticipada en ictus)	Ant

- En el fenómeno de *provisión de fondo sonoro único* sobre el cual inciden acordes diversos, algunos que lo contienen y otros que nó, el sonido que provee tal fondo se llama **pedal (ped)**. No debería formar parte de las figuras aquí consideradas, que hemos definido como parte del motivo nuclear y no mayores que él en extensión, pero puede ser visto como un nuclear extendido que conforma un inciso (subfrase), una frase o, incluso, un período bajo un “gran acorde” unificador.

3.4.6. Adjetivos complementarios: anacrúsica (**ac**), cromática (**cr**) o diatónica (**dt**), inferior (**inf**) o superior (**sup**), cordal (**co**); nueva cordal (**nc**); rítmica (**r**), cuando la figura correspondiente es la misma nuclear a la que acompaña. Ejs: anticipada anacrúsica (ant.ac), apoyante rítmica, nota de paso cromática, bordante nueva cordal, escapada inferior, etc.

3.4.7. Procedimiento metodológico para el análisis de la figuración melódica. Hay la posibilidad, tal como ya quedó expresado, de obtener resultados distintos con esta metodología de análisis de la figuración melódica. Tales divergencias no serán significativas y se referirán a detalles, finalmente, y no a lo esencial. Las divergencias se proyectarían en detalles ejecutivo interpretativos también divergentes. Lo importante en el método que proponemos es el procedimiento ordenado que propugna y su congruencia nominativa con la música misma y con la micromorfología, en cuanto percepción de la misma por un oyente habitual de la música tonal.

Pasos metodológicos:

- Realizar el análisis armónico explícito o implícito.
- Escribir, en la parte de arriba de la página, la melodía dada o de nivel superficial.
- Escoger coral subyacente o melodía nuclear, si se va a analizar más de un motivo celular, de acuerdo con el ritmo armónico predominante. El compás básico, que puede ser de duración diferente de la de la cifra de compás prescrita en la partitura y de acuerdo con el tempo y la figura que corresponda con el pulso efectivo, equivaldrá entonces a la duración del sonido nuclear o coral de tempo moderado. El coral subyacente se escribirá en la parte de abajo y cada sonido nuclear tendrá la indicación de cifra del acorde respectivo. Entre el nivel de superficie y el nuclear, habrá tantos niveles intermedios como sean necesarios para poder realizar todo el proceso de defiguración. Si tuviéramos, por ejemplo, una melodía nuclear en blancas con puntillo (compás de 3/4) y la melodía de superficie contuviera

treintaidosavas (fusas) como figuras de menor valor, será necesario interponer un nivel para las dieciseisavas (semicorcheas), otro para las corcheas y otro para las negras, y uno adicional por cada división ternaria implicada, en este caso el compás ternario con troqueos y yambos, con lo que tendríamos un total de seis niveles.

- Proceder de abajo hacia arriba con la figuración de 1er. Orden, con sonidos de duraciones de medio compás básico (si éste es binario), o bien, de 2+1 pulsos (trocaico) o 1+2 pulsos (yámbico), si dicho compás es ternario. (Tal como ocurre con la prosodia del habla, la rítmica modal – tonal parece basarse en un postulado: dos sonidos sucesivos cualesquiera tienen diferentes grados de acentuación).
- Hallar figuración de 2º orden, con base en duraciones de menor valor subsiguientes a los valores de las figuras de primer orden. Si el nivel anterior es de troqueos y yambos, este nivel subsiguiente contendrá tres veces el valor menor de los pies anotados.
- Y así sucesivamente, hasta tener la melodía completa.

3.4.8. Corolario de la adopción de *órdenes* o niveles en la figuración: los sonidos correspondientes a un orden **n** cualquiera, se comportan como nucleares para el orden siguiente (**n+1**). Por tanto, las decisiones de denominación de cada figura nueva (para el orden en consideración), se toman con respecto al nivel anterior y una (1) nueva figura a la vez, excepto en el caso de la doble nota de paso o cuando haya preparación y desinencia del mismo orden o nivel (prefijo y sufijo) con respecto a la misma nuclear. La doble nota de paso se expresa o denomina al mismo tiempo y en el orden correspondiente a los valores que exhiba cada una de las notas singulares.

3.4.9. Ejemplos. Veamos éste, aportado por Agawu y luego nuestra defiguración:

**Beatles, Norwegian Woods, figuración  
E mixolidio**

Hagámos nuestra reducción mediante defiguración por niveles.

12/8

p ca co

5

ap.co ——— esc p p.nc - p.nc nc

9

co ap.co ap.co I I I

12/8

La defiguración recorre entonces el campo estándar (expresión que también debemos a Jackendoff y Lerdahl), desde el nivel superficial hasta el nivel más profundo, si así se quiere, en donde hallamos ya un sonido singular, normalmente el tónico o el dominante, como en la primera frase del siguiente ejemplo:

Revisión Crítica de la Figuración y Nueva Metodología  
 Analítica de la Defiguración Melódica por Niveles

Mozart, Piano Sonata K570

Allegretto  $\text{♩} = 90$

Nivel de octavas a.c ac.co esc ap ac.co rp ret rp ret b nc  
 co co co co co co co ap.co co co co co b nc  
 ii6

Nivel de cuartas p.nc ap p ap p p esc ap  
 p.nc co p.nc I

Nivel de minimas co co7 ant.nc ap.nc  
 co I6 co V7 nc V6 ap.nc I

Nivel de semibreves: pies o motivos ant.nc ap.nc

Nivel de breves: subfrases o incisos V6 ap.nc I6  
 Nivel de longa: Frase  
 ap.nc I V

©gyepes

3.4.10. Contrapunto y figuración. Como advertimos antes, el método didáctico del estudio del Contrapunto por medio de especies podría ser más simple mediante una comprensión previa de la figuración melódica por órdenes, como la proponemos. Veamos, en un ejemplo muy corto en beneficio de los detalles de la figuración, cómo se logra un contrapunto



florido a partir de un plan nuclear de “primera especie”, justamente por medio de figuración ordenada por niveles, en la misma manera que las *especies* (Ver de abajo hacia arriba el cuadro siguiente).

Bach, WTK1, Fuga en Cm

The image displays six systems of musical notation for a fugue by Bach. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various annotations below it. The annotations include dynamic markings (p, ap.p, b), articulation (ap, co, s.r, rp), and harmonic symbols (nc, ca.nc, esc.nc, ant.nc, V2, i6, V, i, ii, viio7, iv6, (V)iv). The first system shows a melodic line with dynamics p, p, ap.p and bass line with ap.p and b. The second system shows a more complex melodic line with dynamics ap, co, co, ap.p, s.r, esc.nc, b.nc, p.nc, ca.nc, ap.nc, ap.nc, nc, ap.co, s.r, rp, s.r, co. The third system shows a simpler melodic line with dynamics ap.co, ap.r8, esc.nc, ant.nc, rp, co, p.nc, nc, nc, rp. The fourth system shows harmonic symbols: i, rp, iv6, nc, ii, viio7, i, V2, co, V, i6, nc, V, i, rp, (V)iv. The fifth system shows harmonic symbols: i, nc, ii, ap.nc, viio7, V2, i6, co, i. The sixth system shows harmonic symbols: i, V2, i6.

Otro ejemplo, esta vez de Haydn y de tejido homofónico, puede ofrecernos un buen complemento al conocimiento de las figuras:

**Haydn, Piano Sonata 48, III**

Tercer nivel de figuración  
 ...ret ...ret ap ap co

Segundo nivel de figuración  
 esc esc ap.co ant ant esc\_esc

Primer nivel de figuración  
 rp rp rp co rp rp co

Nivel de trocaicos y yambos, melodía nuclear por ritmo armónico  
 I p.nc co ap.nc co p.nc rp8 ap.nc  
 I V2 I6 V6 I V I V2 I6 IV V I

Nivel de minimae y de motivos nucleares  
 I co ap.nc V I co ap.nc I  
 I I6 I V I I6 V I

Nivel de semibreves y de incisos nucleares  
 ap.nc ap.co  
 I V I

Nivel de breves y de frases nucleares  
 ac  
 V I

Nivel de longa y de período nuclear  
 I

Así se logra el análisis multinivel sin sacrificar la notación consuetudinaria, especialmente en los aspectos rítmicos.

Felix Salzer (*Structural hearing*, p. 160) aplica la reducción Schenkeriana al vals op. 64, No. 2 de Chopin y obtiene lo mismo que nosotros mediante la defiguración. Esta vez, hemos saltado del nivel de semicorcheas (deiciseisavas) al de mínimas, lo que con algo de

práctica puede hacerse sin dificultad; luego, hasta el nivel profundo de  $i^3 - V^2$ , justo en el punto de interrupción (*Unterbrechung*). Hasta el final de la sección, sería  $i^3 - V_7^2 // i^3 - V_7^2 - i^1$ .

Chopin, Vals op 64,2  
En Salzer, p.160

10

18 Nivel de minimae: pies

26

34 Nivel de semibreves: subfrases

42 Nivel de breves: frases

Nivel de longae: periodos

Salzer (p. 165) trae también este fragmento de Haydn (Cuarteto op. 20, No. 5) que nosotros presentamos enseguida defigurado según nuestro método:

Revisión Crítica de la Figuración y Nueva Metodología  
 Análisis de la Defiguración Melódica por Niveles

Haydn, Cuart. cuerdas, op.20,5 II

The musical score for Haydn's String Quartet Op. 20, No. 5, II, is presented in a system of eight staves. The first two staves (measures 1-8) show a melodic line in the treble clef with articulations like *b*, *rp*, *esc*, and *co*, and a bass line with *b*, *rp*, and *co9*. Measures 9-12 feature a block chord texture with *rp* dynamics and chord symbols *I*, *ii2*, *V6/5*, and *I*. Measures 13-16 continue with *esc.nc*, *ap.nc*, and *nc* dynamics, with chord symbols *vi*, *ii6*, *V7*, *vi*, *IV*, *ii*, *V*, and *I*. Measures 17-20 show *p*, *ret*, *rp*, and *ap.nc* dynamics, with chord symbols *I*, *ii2*, *V6/5*, *I*, *vi*, *IV*, and *I*. Measures 21-24 are marked with *ap.co* and *ap.nc* dynamics, with chord symbols *I*, *vi*, and *I*. The final two staves (measures 25-28) feature a sustained texture with *ap.co* dynamics and chord symbols *I* and *I*, ending with a repeat sign and a first ending.

3.4.11. La acentuación no se restringe a la de tipo métrico y ello conlleva a una ampliación del concepto de acento. Un acento puede ser también atópico; es decir, no por métrica y posición o lugar (*topos*), sino por articulación, diseño melódico o designación gráfica específica artificial. Por tanto, puede haber un fenómeno de *apoyatura* en esos puntos de acento debidos a la configuración melódica, como puede ocurrir, v.gr, en el primer sonido de un grupo ligado.

**Apoyantes por acentos no métricos**

6  
11

p ap ap ap ap ap ap co ap  
ap.r8 ap.p co n.c ap.p  
I6 vii7,b5 I IV V

3.4.12. El silencio después de sonido y en sitio no acentuado no añade figuración sino articulación (Grauer, Victor. *Gestalttheorie, A field Theory of Music semiosis*) pues la naturaleza o característica esencial de la figuración en cuanto tal, depende de los puntos de ataque, nó de la prolongación, decaimiento o silencio del sonido hasta el ataque del próximo).

3.4.13. Errores aparentes. Una armonía esquelética podría contener “errores” armónicos como 5as. u 8as. paralelas, si el ritmo armónico del ejemplo específico puede introducir “acordes correctores” entre ellos. De hecho, ello ocurre en todas las secuencias armónicas que involucran acordes perfectos en estado de fundamental.

5as. y 8as. paralelas

I IV6 ii V6 iii vi6 ii2 V6/5 I I ii iii V6/5 I

3.4.14. Resoluciones. Las disonancias resuelven, según sabemos por el contrapunto y la armonía tonales, normalmente por grado (7-6, 4-3, 9-8...). Sin embargo, es posible que lo hagan a un sonido cordal de la armonía de tal resolución (ver \* en el ejemplo siguiente) y, por tanto, por salto (resolución a cordal o resolución “indirecta”, como algunos teóricos dicen, tal como ya vimos desde la explicación de la cambiata). En tales casos, indicaremos expresamente la función figurativa de ambos sonidos en el análisis.

Resolución de retardo a sonido cordal (indirecta)



*Hoy en día, los conceptos schenkerianos de fluencia melódica, paralelismo motivico, prolongación, figuración (composing-out), modelos interválicos lineares y la naturaleza jerárquica de las estructuras tonales son consideradas altamente indispensables para la comprensión musical avanzada. En un nivel práctico, la resistencia pedagógica al pensamiento schenkeriano es comprensible, dadas su terminología e intrincada simbología, que llevan a menudo y por igual a ambigüedades conceptuales y gráficas si se manejan ineficazmente (Cotner, John S. Multilevel Analysis and the Pedagogy of chord and line. *Journal of Music Theory pedagogy*. Vol 25. 2011, pág. 201. Traducción nuestra)*

Los problemas anotados en la cita anterior desaparecen con nuestro tipo de análisis multinivel que no requiere nueva grafía musical.

Recordemos el ejemplo de la sonata op. 10 No 3, segundo movimiento, de Beethoven, con el que comenzamos las ilustraciones musicales de este artículo (p. 6) y presentemos su defiguración ordenada por niveles:

Beethoven, Sonata op 10 No. 3, II, c.9 Defiguración

$\text{♩} = 69$

Nivel de treintaidosavas

Nivel de dieciseisavas V6/5 ...ret i apap.ret V7 ...ret i6 V6/5 ...ret [i=ii] (V2) V7

Nivel de octavas ret ap.p ap ret ap p s.r ret ap.p ap ret ret ap.p

Troqueos y yambos co7 rp rp co co7 rp co7

Melodía nuclear según ritmo armónico co ap.co rp co co p.nc co

5

I (V6/5)V I6/4 ap ...ret V7 I (V6/5)V I6/4 ret ap.co ap.co ap.co V7 I

5

ret ap ret ap.p ap.p co ap.co ret co

5

ap rp rp co7 rp ap.co co7

5

s.r rp co s.r rp88 co

CODA: La Microforma y la Figuración en análisis conjunto. Alrededor del acento del compás básico percibido se forma el pie, por medio de una figuración parca o prolija, desde nula (pausa o elipsis), nuclear o de primer orden, de segundo orden o más allá, hasta la de alto orden como la que puede hallarse en pasajes virtuosísticos. Ese pie puede cumplir papeles temático, paratemático, heráldico, rítmico característico, de apoyo armónico, de irrupción tímbrica u otros. Cuando tenga importancia temática se llamará pie motivico o, simplemente, motivo, como ya ha sido denominado. Además, esa palabra musical puede corresponder a esa unidad constructiva pequeña o básica de una composición monódica, homófona o polifónica.



ANEXO. Ejemplo de defiguración melódica:

Chopin, Preludio op. 28 No. 6

Nivel superficial

Nivel de corcheas

Nivel de negras

Nivel de trocaicos y yámbicos

Nivel de minimas o de motivos nucleares

Nivel de semibreves o de incisos nucleares

Nivel de breves o de frases nucleares

Nivel de longa o de período nuclear

V.

5

bVI i6/4 (ii2,5b V6/5)V vii°4/3 i6 vii°6/5 iv2 vii°6/5 V6 i 6 vii°4/3 (vii°7) V

5

bVI i6/4 (V6/5)V vii°4/3 vii°6/5 i V

5

bVI vii°4/3 i V

5

vii°4/3 V

5

V

## BIBLIOGRAFÍA BREVE

Agawu, K. *Playing with signs. A semiotic interpretation of Classical Music*. Princeton Un. Press. 1991.

Bernhard, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus*.

De Saussure, Ferdinand. *Cours de Linguistique generale*. Payot, Paris, 1916.

Donington, Robert. *Baroque Music / Style and performance / A Handbook*. Norton, London, 1982.

Flechsig, Hartmut. *Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse*. 1977.

Forte, Allen. *Intrroducción al Análisis Schenkeriano*. Ed. Labor, Barcelona, 1992.

Grauer, V. A Field theory of Music Semiosis. Music Th. on line, 2000

Grabner, Hermann. *Teoría general de la Música*. Akal editores Madrid, 2001.

Kennan, Kent. *Counterpoint*. Prentice – Hall Inc. Englewood Cliffs, NJ 07632, 1987

Lerdhal F. and R. Jackendoff. *Teoría generativa de la Música tonal*. Edic. Akal, 2003.

Salzer, Felix, 1962, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, Dover, New York.

Schenker, Heinrich, 1969, *Five Graphic Music Analysis*, Dover, New York.

Schônberg, Arnold. *Funciones estructurales de la Armonía*. Ed. Idea Música, Barcelona, 1999.

Torre Bertucci, José. *Tratado de Contrapunto*. Edit. Ricordi Americana. Pág. 38. 1a. edic., 3a. reimpr. Buenos Aires, 2005.

# FUNDAMENTOS COGNITIVOS DE LA FUNCIONALIDAD ARMÓNICA

## UN ESTUDIO EXPLORATORIO<sup>1</sup>

**David R. Quiroga Martínez**

Estudiante de la Maestría en Música. Grupo de investigación en estudios musicales.  
Semillero de investigación en estudios musicales. Contacto: [dquiroga@cafit.edu.co](mailto:dquiroga@cafit.edu.co). Universidad EAFIT

**RESUMEN.** En el presente estudio exploratorio se aborda el problema de los niveles de funcionalidad armónica en el sistema tonal. En concreto, se quiere definir si es adecuado proponer un modelo en el cual varios acordes pueden desempeñar el rol de tónica, dominante o subdominante, como ha sido sugerido por Yepes (2011), agrupados jerárquicamente en cuatro niveles. Para ello se acudió a los métodos de la psicología experimental, buscando establecer si los oyentes perciben varios niveles de funcionalidad armónica y si la formación musical afecta dicha percepción. Así, se obtuvieron las valoraciones numéricas de varios sujetos, quienes evaluaron qué tan esperado o inesperado sonaba el último acorde de una cadencia. Se presentaron cinco tipos diferentes de resolución: I, vi, iii y IV6, correspondientes a los niveles de la función de tónica, y bII6, correspondiente a un acorde napolitano usado incorrectamente, que sirvió como condición de control. Los resultados sugieren que los oyentes diferencian y perciben jerárquicamente los cuatro niveles de funcionalidad teorizados y que la formación musical aumenta la capacidad de discriminación entre niveles.

**Palabras claves:** Armonía tonal, expectativas musicales, funciones armónicas, niveles de funcionalidad, psicología experimental, psicología cognitiva, esquema

## COGNITIVE FOUNDATIONS OF HARMONIC FUNCTIONALITY

An Exploratory Study

**ABSTRACT.** This exploratory study addresses the problem of the levels of harmonic functionality in the tonal system. Specifically, we attempt to define whether it is appropriate to propose a model in which several chords can play the role of tonic, dominant or subdominant, grouped hierarchically in four levels as suggested by Yepes (2011). In order to approach this objective, we used experimental psychology methods, seeking to establish whether listeners perceive different levels of functionality and if musical training affects this perception. Thus, we obtained numerical valuations from various subjects who evaluated how expected or unexpected was the last chord of a cadence. There were five different types of resolution: I, vi, iii and IV6, corresponding to the levels of the tonic function, and bII6, corresponding to a Neapolitan chord misused which served as a control condition. The results suggest that listeners can differentiate and perceive hierarchically the four levels of functionality proposed and that musical training enhances the ability to discriminate between levels.

**KEYWORDS:** Tonal harmony, musical expectations, harmonic functions, levels of functionality, experimental psychology, cognitive psychology, schemes.

---

<sup>1</sup> Investigación financiada por la Convocatoria “Pequeño Proyecto de Investigación”. Universidad EAFIT.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este estudio es indagar por uno de los conceptos fundamentales de la teoría de la música tonal, la funcionalidad armónica. Sin embargo, la perspectiva que aquí adoptamos no es el análisis musical tradicional, sino un enfoque distinto que pone el énfasis en la percepción del oyente. En efecto, en este estudio se utilizan métodos provenientes de la psicología experimental para investigar la percepción de la música. En concreto, nos preguntamos si los oyentes realmente perciben varios niveles de funcionalidad armónica y si la formación musical afecta dicha percepción. Para abordar este asunto, es necesario revisar primero brevemente el problema desde ambos enfoques, el de la teoría de la música y el de la psicología experimental.

En la teoría musical, la funcionalidad armónica se refiere al rol que determinado acorde desempeña en una tonalidad, el cual se basa en la mayor o menor tensión o inestabilidad que genera. Aún no es claro si ello tiene su origen en las reglas gramaticales del sistema, en las propiedades físicas del sonido, las leyes que rigen su percepción por parte del oyente o en una combinación de estos factores.

Nivel	T	D	S
Primaria	I, i	V, v (modal)	IV, iv
Secundaria	vi, bVI	Vii°6, bVII (modal)	ii, ii°6
Terciaria	iii, bIII	iii6, bIII6, #5, bIII6 (modal)	vi, bVI
Cuaternaria	IV6, iv6	ii, ii°6	Vii°6, bVII

**Figura 1.** Tabla de funciones armónicas propuesta por Yepes (2011), modificada para incluir las tonalidades menores. En ella se proponen cuatro niveles de funcionalidad armónica. (T = Tónica, D = Dominante, S = Subdominante).

En la actualidad hay gran consenso acerca de la existencia de tres funciones básicas: Tónica, Subdominante y Dominante. La primera de ellas sería la de mayor reposo

percibido, la segunda conllevaría un reposo menor y la tercera implicaría la mayor tensión. A cada una correspondería uno de los acordes principales de la tonalidad: I, IV y V, respectivamente. Los demás acordes diatónicos podrían considerarse como secundarios dentro cada función, lo cual ha llevado a proponer la existencia de niveles de funcionalidad armónica. Una clasificación que tiene en cuenta varios niveles es propuesta por Yepes (2011), como se observa en la figura 1.

La formulación del concepto de funcionalidad tiene tres orígenes. En primer lugar, la observación del repertorio musical y la inferencia de reglas gramaticales acerca de su uso. En segundo lugar, la introspección y la apreciación subjetiva de la tensión o el grado de inestabilidad armónica que generan los acordes. En tercer lugar, la suposición de que los oyentes perciben la funcionalidad armónica de la misma manera. No obstante, aún no existe una prueba objetiva que confronte el concepto de funcionalidad, tal como se formula en la teoría de la música, con evidencia empírica que permita evaluar la validez y pertinencia de la clasificación. Para ello es necesario acudir a los métodos de la psicología experimental.

El pensamiento de Leonard B. Meyer fue el referente clave para la investigación experimental que floreció a partir de la década de los 80. Además, se puede considerar como un eslabón entre la teoría musical y los métodos de la psicología. Este filósofo intentó elaborar una teoría para explicar el significado intramusical, es decir, la capacidad que tienen los sonidos musicales de producir sentido sin necesidad de acudir a referentes externos a la música misma. A la teoría de Leonard Meyer nos vamos a referir aquí como “teoría de las expectativas musicales”.

Para el filósofo, un evento sonoro tiene significado porque evoca otros eventos sonoros en la mente de quien escucha y genera expectativas acerca de lo que sonará luego. La confirmación o frustración de estas expectativas es lo que da origen a la emoción musical y, por tanto, a la tensión y el reposo en el sistema. Como se ve, Meyer no sólo busca explicar el significado sino también la apreciación estética de la música. Además, cabe anotar que el autor considera que este sistema depende del aprendizaje de una cultura musical específica, por lo cual un oyente no familiarizado no podría ser partícipe de un determinado lenguaje musical (Meyer, 1956). La teoría de las expectativas se ha desarrollado con los años. En la actualidad, David Huron ha intentado expandir las ideas de Meyer y elaborar una teoría

más completa (Huron y Margulis, 2006). Además, investigadores de diversos enfoques acuden a ella como punto de partida para su trabajo.

Sobre la investigación experimental del problema que nos atañe, podemos decir que, si bien no existen estudios que hayan tenido en cuenta la funcionalidad tal y como se formula aquí, varios han abordado el problema de la tensión y la estabilidad armónica en el tonalismo. Krumhansl y Kessler (1982) fueron los primeros en medir cognitivamente la jerarquía de tonos en el contexto de una tonalidad. A partir de las valoraciones numéricas dadas por los participantes a la concordancia de los doce tonos cromáticos con un contexto tonal escuchado previamente, los autores establecieron un modelo en el cual las valoraciones más altas fueron asignadas a los componentes de la tríada de tónica, seguidas por las dadas a los demás tonos diatónicos y por las dadas a los restantes tonos cromáticos.

Estas mediciones permitieron la elaboración de un perfil de la estabilidad armónica para cada tonalidad mayor y menor, posibilitando la comparación entre sí. Con base en ello, los autores cuantificaron la distancia psicológica entre tonalidades y elaboraron un modelo gráfico con forma de toroide que representaba dichas relaciones, el cual reprodujo, entre otras cosas, el círculo de quintas, dispositivo teórico perteneciente a la teoría musical tradicional. Además, el modelo permite visualizar simultáneamente las relaciones entre tonalidades paralelas y relativas. Lo interesante de este estudio es que, con base en datos empíricos, logró recrear de manera bastante precisa algunos de los postulados de la teoría de la música.

Otros dos estudios realizados por Krumhansl (1990, p. 165 – 187) evaluaron la estabilidad armónica de los acordes diatónicos dentro de una tonalidad. Para ello se utilizó el mismo paradigma del estudio anterior, salvo que esta vez fueron presentados acordes mayores, menores y disminuidos en lugar de tonos, luego de haber sido establecido un contexto tonal. En este caso no fue posible establecer una jerarquía clara de acordes. Sin embargo, el análisis de los datos permitió comprender que ciertas variables como la cualidad del acorde (mayor, menor, disminuido), la jerarquía de los tonos que lo conforman y su pertenencia a la escala diatónica influyen sobre las valoraciones de los oyentes.

Finalmente, Krumhansl y Bharucha (1983) usaron un paradigma diferente para evaluar la jerarquía de acordes en el tonalismo. Esta vez presentaron parejas de acordes diatónicos bajo tres condiciones: luego de haber establecido la misma tonalidad, luego de haber escuchado la tonalidad diametralmente opuesta en el círculo de quintas (i.e. Do mayor y Fa# mayor) y sin contexto. Los resultados les permitieron elaborar un modelo de la distancia entre acordes en el cual I, IV y V son más cercanos entre sí, seguidos por el vi, el ii, el vii° y el iii. Además, con base en ello establecieron seis factores que influyen en la valoración de los oyentes, formulados a modo de principios.

Si bien estos estudios sugieren la existencia de sistemas cognitivos organizados de manera jerárquica que establecen las relaciones entre tonos, acordes y tonalidades en el sistema tonal, aún está por definirse cómo el concepto de funcionalidad puede ser reinterpretado a la luz de las mediciones cognitivas. Hasta el momento, ninguno ha tenido en cuenta la clasificación de los acordes en las tres funciones, ni los niveles de funcionalidad como los propone Yepes. Los estudios, en cambio, tratan cada acorde diatónico como una función armónica diferente.

Por otra parte, aunque este experimento utiliza un método similar a los descritos, hay dos diferencias fundamentales respecto a ellos. En primer lugar, los estímulos que usamos son enlaces de acordes elaborados de acuerdo a la gramática del sistema tonal. Esto se debe a que queremos medir la funcionalidad armónica tal y como se usa en la literatura. Los estudios reportados, en contraste, realizan mediciones en abstracto, porque su intención es controlar ciertas variables derivadas del uso concreto de los acordes. La otra diferencia importante es que los estudios descritos utilizan solamente músicos con alto nivel de formación y experiencia, ya que buscan consistencia en las mediciones. Sin embargo, en nuestro caso queremos comparar músicos y no músicos para explorar la influencia de la formación musical sobre la percepción de la armonía.

Teniendo en cuenta lo anterior, en esta prueba exploratoria se quiso establecer si los oyentes perciben diferencias entre los cuatro niveles de la función de tónica establecidos por Yepes, al final de una cadencia. Para ello se pidió a varios músicos y no músicos que valoraran de 1 a 5 qué tan esperado o inesperado era un acorde sonando al final de un enlace armónico. Se esperaba que la jerarquía de los niveles de funcionalidad se viera reflejada en las

respuestas, es decir, que hubiera una tendencia a darle mayores valoraciones al acorde de I grado, seguido por el de vi, iii y IV6, y que los músicos fueran más consistentes que los no músicos en las respuestas, lo cual indicaría mayor capacidad de discriminación de los niveles de funcionalidad. Así, se busca poner a prueba los conceptos propios de la teoría musical y abrir un camino que permita su indagación experimental en mayor escala, teniendo como materia prima la gramática del sistema tal como se halla en la literatura musical.

## **MÉTODO**

### **Participantes**

Dado que uno de los objetivos del experimento era establecer la incidencia del nivel de formación musical en la percepción de los oyentes, se realizaron dos pruebas, la primera con músicos y la segunda con no músicos.

Los participantes de la prueba 1 fueron 20 músicos, 8 mujeres y 12 hombres, con edad promedio de 19,65 años (D.E = 3,05)<sup>2</sup>, estudiantes de los niveles preparatorios previos al pregrado en música de la Universidad EAFIT, con formación básica en teoría musical y entrenamiento auditivo. El tiempo promedio de formación instrumental fue de 7,8 años, mientras que el de formación teórica fue 3,8. En el caso de la prueba 2, los participantes fueron 27 no músicos, 20 mujeres y 7 hombres, estudiantes de derecho de la Universidad EAFIT, con un promedio de edad de 18,77 años (D.E. = 2,23). Algunos de ellos habían recibido cierta formación musical durante su vida. Sin embargo, el tiempo promedio de práctica instrumental fue 1,7 años y el de formación teórica 0,93.

---

<sup>2</sup> Desviación estándar.



## Estímulos

En ambas pruebas los estímulos fueron los mismos y consistían en 20 secuencias<sup>3</sup> armónicas de cuatro acordes presentadas en las 12 tonalidades mayores. Los primeros tres acordes eran los grados I, IV y V de la tonalidad, mientras que el último podía ser una de cinco posibilidades: I, vi, iii, IV6, que corresponden a los cuatro niveles de la función de tónica, y bII6, que fue utilizado como acorde de control, ya que su uso al final de la cadencia es gramaticalmente incorrecto. Las secuencias fueron presentadas como armonizaciones en cuatro voces, empezando en posición de 8va en el acorde de grado I. Todos los acordes, excepto IV6 y bII6, fueron presentados en posición fundamental. Los estímulos fueron elaborados en Finale, exportados a formato MIDI y finalmente a WAV, con timbre de piano. La duración de los tres primeros acordes era de 1s mientras que la del último era de 2s. Para su presentación fue utilizado el Reproductor de Windows Media.

The image displays musical notation for a sequence of chords. On the left, a piano arrangement shows three chords: I (C major), IV (F major), and V (G major) in the right hand, with a bass line. To the right, five individual chord diagrams are shown, each with its own bass line, labeled I, vi, iii, IV6, and bII6. The I chord is in the treble clef, while the others are in the bass clef.

**Figura 2.** Ejemplo de los estímulos utilizados en la prueba. Se presentan los primeros tres acordes de la secuencia y las cinco posibilidades de resolución.

<sup>3</sup> Con el término “secuencias armónicas” nos referimos a las sucesiones de acordes que conforman el conjunto de estímulos utilizados. No se trata aquí del concepto de secuencia proveniente de la teoría musical que se refiere a una célula armónica que se repite.

El orden de los estímulos fue escogido de tal manera que dentro de cada grupo de cinco enlaces sonaran los cinco tipos de resolución, siempre en diferente disposición, emulando un diseño pseudo-aleatorio para evitar procesos de aprendizaje. Además, se garantizó que nunca hubiera dos enlaces consecutivos con el mismo tipo de resolución o en la misma tonalidad.

### **Procedimiento**

La prueba 1 se realizó en dos sesiones con 8 y 12 participantes respectivamente. La prueba 2 se realizó en una sesión con 27 participantes. La posterior comparación de los datos reveló que los resultados de la prueba 1 fueron consistentes entre las dos sesiones, no habiendo incidencia de este factor sobre las mediciones. En todos los casos, los estímulos y el orden en que fueron presentados fueron iguales.

Para recoger los datos, fueron usados un cuestionario y una tabla de respuestas presentados en forma física. En un primer momento, se pidió a los participantes que proporcionaran información acerca de su formación musical. Luego, se procedió con la explicación del procedimiento. A todos se les pidió que valoraran de 1 a 5 qué tan esperado o inesperado era el último acorde del enlace con respecto a lo anterior, siendo 1 completamente inesperado, 2 inesperado, 3 neutro, 4 esperado y 5 completamente esperado. En el caso de los no músicos, dado que probablemente los sujetos no conocían el concepto de acorde, en el cuestionario se les pidió que valoraran el último “sonido” de la secuencia. Antes de comenzar, fue presentada una secuencia de prueba con terminación en el vi grado. Los estímulos sonaron en un solo bloque con un espacio de dos segundos entre sí. Al final de la prueba, se pidió a los participantes que escribieran si habían identificado conscientemente algún tipo de acorde o cadencia.

### **RESULTADOS**

El objetivo principal de la prueba era saber si el tipo de acorde usado al final de la cadencia incidía en las respuestas de los participantes. Para ello, se tuvieron en cuenta inicialmente los promedios numéricos obtenidos para cada una de las cinco condiciones en ambas pruebas. En la gráfica 1 se muestran los resultados para el grupo de músicos. Tal como se

esperaba, las valoraciones más altas fueron dadas al acorde de I grado ( $M = 4,86$ )<sup>4</sup>. El acorde de vi, por su parte, se ubicó en la segunda posición ( $M=3,61$ ), seguido por el de iii ( $M = 2,93$ ), el de IV6 ( $M = 2,48$ ) y el bII6 ( $M = 1,48$ ). Un primer indicador de la consistencia de las respuestas es la desviación estándar de cada tipo de resolución, representada por las barras de error en el gráfico. Las valoraciones más consistentes las recibió el acorde de I grado (D.E. = 0,38), seguido por el de vi (D.E. = 0,63), el bII6 (D.E. = 0,71), el de iii grado (D.E = 0,78) y el IV6 (D.E. = 0,8).

Para confirmar la incidencia del tipo de resolución sobre las respuestas, se realizó un análisis de la varianza o *ANOVA*, el cual reveló un gran efecto de la variable en cuestión ( $F=166$ ,  $p < 0.0001$ )<sup>5</sup>. Además, para saber entre qué tipos de resolución se hallaban las mayores diferencias, se realizaron múltiples comparaciones de medias mediante la prueba *t de student*<sup>6</sup>, para cada par de condiciones. En todos los casos hubo gran significancia estadística ( $p < 0.001$ ).

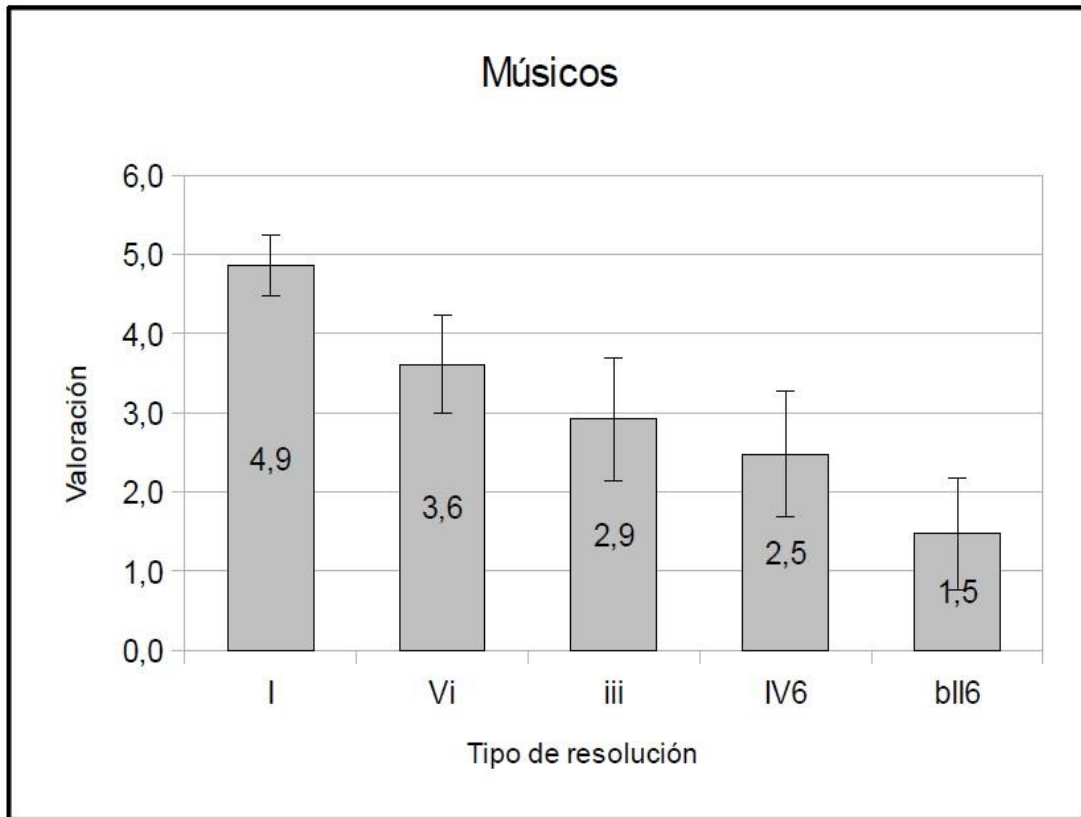
En el grupo de no músicos, la valoración media más alta fue dada al acorde de I grado. Esta vez, sin embargo, fue más baja ( $M = 3,89$ ) y muy similar a la del acorde de vi grado ( $M = 3,7$ ), lo cual se vio reflejado en la prueba *t* para estas dos condiciones, la cual no arrojó significancia estadística ( $p = 1$ ). Las medias de los acordes de iii, IV6 y bII6, reflejaron la distribución descendente esperada ( $M = 3,31$ ,  $2,87$  y  $1,79$ , respectivamente). En general, la consistencia de las valoraciones de los no músicos fue menor que la de los músicos, siendo esta vez la resolución al bII6 la más consistente, (D.E. = 0,8) seguida por la resolución al I (D.E. = 0,89), al iii (D.E. = 0,90), al IV6 (D.E. = 0,94) y al vi (D.E. = 0,96).

---

<sup>4</sup> Media aritmética

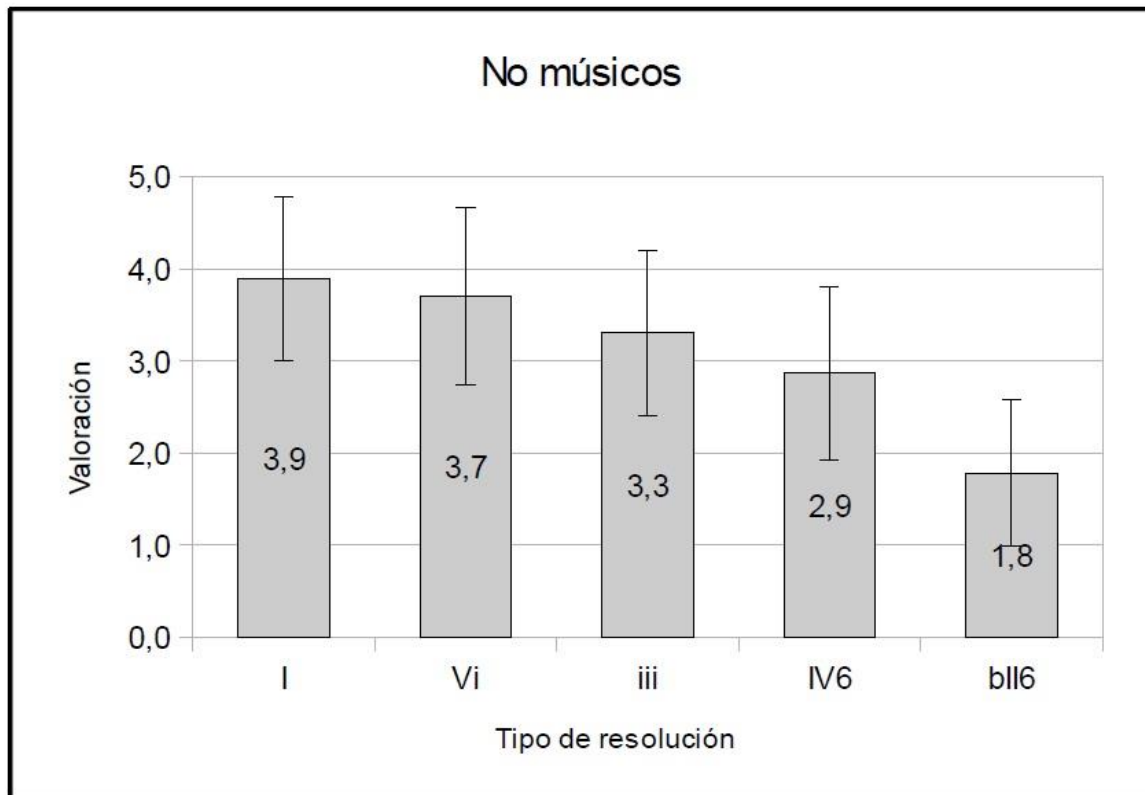
<sup>5</sup> El análisis de la varianza es una prueba estadística que busca determinar qué tanto afecta una variable a otra. En este caso, se pudo observar que las respuestas de los oyentes variaban mucho dependiendo del tipo de resolución que tuviera la cadencia. El estadístico F representa la magnitud de la incidencia de la variable, mientras que el coeficiente P representa la significancia estadística del resultado obtenido. Cuanto más grande sea F y más pequeño sea P, mayor es la probabilidad de que los resultados obtenidos dependan de la variable señalada.

<sup>6</sup> La prueba *t de student* se usa para comparar dos conjuntos de datos y establecer qué tanto varían entre sí. Cuanto más pequeño sea P, mayor será la variación de un conjunto a otro.



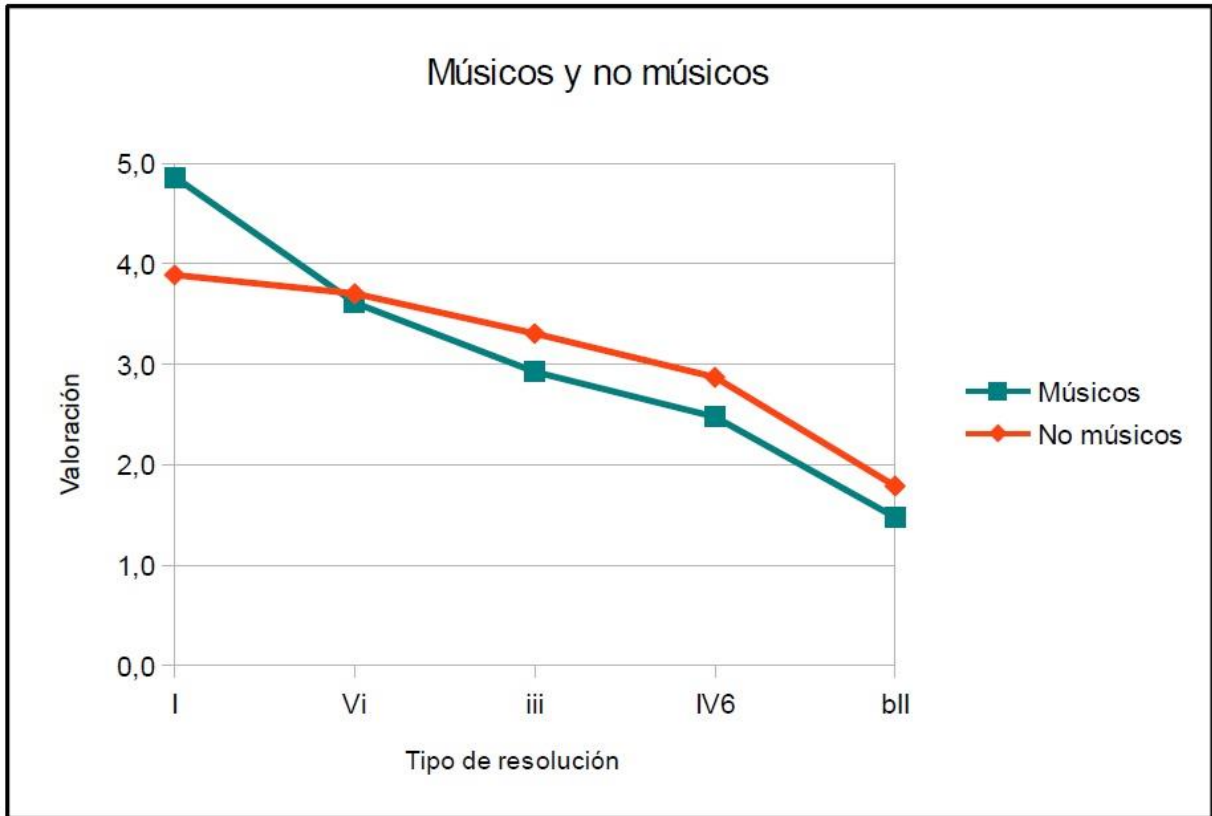
**Figura 3.** Gráfico de la media aritmética de las valoraciones por tipo de resolución en el grupo de músicos. Las barras de error representan la desviación estándar.

Un análisis mediante *ANOVA* reveló un efecto muy significativo del tipo de acorde sobre las respuestas ( $F = 25,63$   $p < 0.0001$ ). Por otra parte, múltiples comparaciones mediante la prueba *t de student* entre las condiciones revelaron significancia estadística en todos los casos excepto entre I y vi, como ya se mencionó. Además, las diferencias entre las valoraciones del vi grado y el iii, por un lado ( $p = 0,01$ ), y el iii y el IV6, por el otro ( $p = 0,004$ ), aunque significativas, fueron menores que las registradas en el caso de los músicos.



**Figura 4.** Gráfico de la media aritmética de las valoraciones por tipo de resolución en el grupo de no músicos. Las barras de error representan la desviación estándar.

Para determinar la incidencia de la formación musical en las respuestas, se aplicó un análisis de la varianza a los resultados conjuntos de ambas pruebas, el cual reveló un gran efecto de la formación por tipo de acorde sobre las respuestas ( $F = 17.71$ ,  $p < 0.0001$ ). En la figura 4 pueden observarse las diferencias en los resultados de las dos pruebas. Por otra parte, se compararon las valoraciones para cada tipo de terminación entre ambos grupos mediante la prueba *t de student*, lo cual arrojó significancia estadística en todos los casos menos en la resolución al vi grado (I:  $p < 0.0001$ , vi:  $p = 0.46$ , iii:  $p = 0.0028$ , IV6:  $p = 0.0027$ , bII6:  $p = 0.0061$ ). Esto era de esperarse ya que las valoraciones medias de la resolución a vi son muy similares en músicos y no músicos.



**Figura 5.** Comparación de la media aritmética de las valoraciones por tipo de resolución en ambos grupos.

Finalmente, uno de los objetivos era explorar las estrategias usadas por los participantes para decidir qué tan esperado o inesperado era cada acorde. En concreto, se quería saber si la discriminación se da de manera explícita o implícita, es decir, si los sujetos son capaces de identificar y dar nombre a alguna de las resoluciones escuchadas. A este respecto, once de los músicos lograron identificar la cadencia al I grado y siete de ellos identificaron la cadencia al vi. Por otra parte, dos reportaron una resolución al I6, la cual pudo haberse confundido con la resolución a iii. Otras resoluciones fueron reportadas, pero no correspondían a ninguna de las condiciones experimentales. Los no músicos no reportaron ningún tipo de identificación.

## DISCUSIÓN

### Niveles de funcionalidad

Los datos claramente sugieren que, en ambos grupos, los diferentes tipos de resolución incidieron en las valoraciones de los oyentes. Como se especulaba, la jerarquía de los cuatro niveles de la función de tónica tuvo un correlato en las medias aritméticas de cada condición. Es decir, hubo una tendencia a considerar el acorde de I grado como más esperado, seguido por el de vi grado, el de iii, el de IV6 y, finalmente, el bII6, la condición de control. Ello es evidencia fuerte de la discriminación de varios niveles de funcionalidad armónica en la función de tónica, por parte de músicos y no músicos.

Ahora bien, ¿qué nos dice esto acerca de la organización del sistema tonal y la manera en que es percibido? Si consideramos que la funcionalidad se define como el rol que desempeña un acorde en la tonalidad dependiendo de la mayor o menor tensión o inestabilidad que genera, podemos asegurar que, en el caso de la función de tónica, la cual representa el mayor reposo percibido, acordes distintos al grado I pueden desempeñar el mismo rol, en mayor o menor medida.

No obstante, los mecanismos que posibilitan la funcionalidad aún no están claros. Una posible explicación es la existencia de esquemas (Snyder, 2000) aprendidos mediante la exposición a una cultura musical específica, en este caso el tonalismo, los cuales generarían expectativas armónicas que sugieren qué sigue después de qué en una pieza musical. Esta explicación va de la mano con la teoría de las expectativas musicales mencionada anteriormente. Así, es muy probable que los participantes de esta prueba esperaran fuertemente el acorde de I grado al final de la cadencia porque los tres primeros acordes han establecido claramente la tonalidad, ya que se trata de las tres funciones básicas representadas por sus acordes principales (I, IV y V). En este sentido, el mayor reposo (I) es esperado luego de la mayor tensión (V). Teniendo en cuenta lo anterior, los niveles de funcionalidad podrían entenderse como sustitutos del acorde más esperado, lo que generaría diferentes grados de sensación de resolución en los oyentes y por tanto de tensión, distensión y violación de las expectativas armónicas.

Sin embargo, queda aún una pregunta por resolver. ¿Qué hace que un acorde suene más cercano al reposo mayor dentro de la función de tónica? En otras palabras, ¿qué características hacen que las valoraciones dadas al acorde de vi grado, por ejemplo, tiendan a ser mayores que las dadas al acorde de iii o IV6?

Una explicación probable es que existe un factor inherente a los acordes mismos que ejerce, al menos en parte, influencia en la percepción de las personas acerca de la confirmación o frustración de las expectativas armónicas. Este factor sería el grado de similitud de los acordes secundarios con el acorde de grado I. De hecho, la teorización de los cuatro niveles de funcionalidad hecha por Yepes (2011) está basada en la cantidad de notas comunes entre los acordes. Así, el vi grado tendría dos notas comunes con el acorde de tónica, incluida su fundamental, el iii grado tendría también dos notas comunes pero sin incluir la fundamental y el IV6 tendría una sola nota común. Un argumento más a favor de esta consideración es que, cuando se trabaja en más de tres voces en el repertorio musical, en estos acordes se suele duplicar la nota que refuerza la sensación de tónica, es decir, el grado 1 de la escala o, en el acorde de iii, el grado 3. Por ello, investigaciones posteriores podrían centrarse en cómo ciertas características de los acordes afectan la funcionalidad, tales como la inversión, las duplicaciones, la cualidad (mayor – menor), las disonancias añadidas (séptima, novena, etc...) y el cromatismo. No sobra decir que estos recursos son bien conocidos por los compositores y su uso deliberado es evidente en la literatura musical.

En cuanto al acorde de control, el bII6, el cual es conocido como Napolitano y cuyo uso es incorrecto al final de la secuencia, los resultados muestran que hubo una tendencia a darle las valoraciones más bajas, como se esperaba. Esto concuerda con mediciones hechas mediante la técnica de Potenciales Relacionados con Eventos, la cual usa electroencefalografía para registrar cómo se refleja el procesamiento de acordes esperados o inesperados en la actividad eléctrica del cerebro. En dichos estudios, los acordes de Napolitano producen potenciales de mayor amplitud que los acordes diatónicos, lo cual es señal de que se requiere un mayor esfuerzo para su procesamiento (Koelsch, 2013). Ahora bien, este acorde no sólo es muy inesperado al final de la cadencia, sino que además posee dos notas cromáticas por fuera de la tonalidad. Su estructura, por tanto, se encuentra muy



lejana del acorde de mayor reposo, el grado I, y de ser una versión probable de la función de tónica.

Desde el punto de vista cognitivo, podríamos decir que los niveles de funcionalidad consisten en diferentes acordes pertenecientes a una misma categoría dentro del esquema tonal, la función de tónica, los cuales son comparados siempre con un modelo ideal, el grado I, que representa el mayor reposo en una tonalidad. Esta comparación puede suceder de manera implícita. Así, una persona puede distinguir una tónica primaria de una secundaria sin saber exactamente de qué se trata, es decir, sin poder expresar verbal y conceptualmente la diferenciación.

El concepto de esquema mencionado en el párrafo anterior se refiere a un sistema de conocimiento perteneciente al ámbito de la memoria de largo plazo, en el cual diversos elementos se organizan en una estructura en la que unos y otros se conectan con diferentes grados de intensidad (Snyder, 2000). Los esquemas están formados por categorías, las cuales se agrupan en jerarquías de varios niveles de abstracción. En este caso, la categoría “función de tónica” se encuentra inmersa en un esquema general al que llamamos “armonía tonal”, en el cual se establece una jerarquía que define las relaciones entre acordes y funciones dependiendo de sus relaciones con otros miembros del sistema. Esta manera de ver el tonalismo se halla en autores como Jamshed Bharucha (Justus y Bharucha, 2002) y Carol Krumhansl (1990), así como en la Teoría Generativa de la Música Tonal (Lerdahl y Jackendoff, 1983), la teoría del espacio tonal (Lerdahl y Krumhansl, 2007) e inclusive en el análisis schenkeriano (Forte, 2003). En el caso de los niveles de funcionalidad, podría decirse que corresponden a lo que Snyder llama matices, es decir, diferentes grados o versiones de una misma categoría, la función de tónica. Ahora bien, puede ser que los niveles constituyan ellos mismos subcategorías dentro de una categoría más general.

Finalmente, hay que señalar que la distribución jerárquica del tonalismo tiene relación directa con los conceptos de tensión, reposo y estabilidad armónica, así como con la teoría de las expectativas de Leonard Meyer. Por ello, indagaciones posteriores podrían apuntar a elaborar una teoría más unificada sobre la armonía tonal, que tenga en cuenta tanto el sistema propuesto por la teoría musical tradicional, como las perspectivas cognitivas que aquí se mencionan y su relación con la emoción y la apreciación estética.

## **Formación musical**

El análisis de los datos mediante *ANOVA* reveló que hubo diferencias significativas entre las respuestas de músicos y no músicos por condición, es decir, es muy probable que la formación musical haya afectado la manera en que unos y otros valoraron cada tipo de resolución. Un vistazo a las medias aritméticas y las pruebas *t de student* en cada caso, revela que las mayores diferencias se hallan en el acorde de primer grado. Los músicos tendieron a darle una valoración más alta y las respuestas fueron muy consistentes en comparación con las de los no músicos. Por otra parte, mientras que los músicos lograron una distinción grande entre I y vi, los no músicos no percibieron esta diferencia con claridad, ya que, si bien la media de valoración es levemente mayor para el grado I, la comparación de los grupos no arrojó significancia estadística. La media para el acorde de vi grado fue casi igual en ambos casos. En cuanto a los acordes de iii y IV6, los no músicos tendieron a darles valoraciones más altas y las diferencias entre estas dos condiciones fueron menores que las halladas en el grupo de músicos. En el caso del acorde de bII6, la valoración media fue más alta en los no músicos.

Lo que sugieren estos resultados es que, si bien los no músicos perciben diferencias entre los cinco tipos de resolución, la magnitud de esta percepción es menor. En otras palabras, este grupo discrimina con menos precisión entre los cuatro niveles de la función de tónica y el acorde de control. En la gráfica se ve claramente cómo la línea que une las medias de las valoraciones de los no músicos tiende hacia una posición horizontal, mientras que las valoraciones de los músicos describen una línea que tiende hacia la inclinación. Esto quiere decir que las respuestas de estos últimos varían más de condición a condición que las de los primeros. Otro argumento que refuerza esta apreciación es que los datos tendieron a ser más dispersos en los no músicos y la significancia estadística del efecto del tipo de resolución sobre las respuestas, aunque muy alta, fue menor que en el caso de los músicos.

En este punto es importante tener en cuenta si la discriminación de niveles de funcionalidad se da de manera implícita o explícita en ambos grupos. Dado que los no músicos no reportaron haber identificado algún tipo de resolución, podemos decir que la discriminación, en este caso, se dio de manera implícita. Los músicos, sin embargo, lograron reconocer resoluciones al I y al vi, lo que indica que la discriminación fue

explícita, al menos en parte. Es posible que esto se haya reflejado en las valoraciones. El acorde de primer grado, el cual fue identificado por 11 músicos, tuvo una consistencia muy grande en este grupo. Ello podría deberse a una identificación consciente de la resolución. Es posible que, a medida que se avanza en la formación musical y en el conocimiento teórico, las estrategias de discriminación se vuelvan más racionales y conscientes, respaldadas por la existencia de categorías verbales más precisas.

Los resultados obtenidos fueron predichos por la hipótesis original. Desde una perspectiva cognitiva, se podría decir que los no músicos tienen una representación menos precisa de la categoría de la función de tónica y los diferentes matices o subcategorías dentro ella. Esto probablemente se debe a una menor exposición a estímulos musicales tonales ricos en variantes armónicas y a la ausencia de un entrenamiento específico orientado a generar habilidades auditivas que favorezcan la discriminación de variaciones sutiles en lo escuchado.

## CONCLUSIÓN

En síntesis, los resultados muestran que los participantes del experimento discriminaron y tendieron a valorar de manera consistente los cuatro niveles de la función de tónica y el acorde de control. Esto es evidencia clara de la percepción de varios niveles de funcionalidad armónica por parte de los oyentes, tal y como lo plantea la tabla de funciones propuesta por Yepes. Sin embargo, esta percepción fue diferente entre músicos y no músicos, habiendo una menor consistencia en la discriminación entre niveles por parte del segundo grupo. Esto sugiere que la formación musical afecta la manera de percibir la funcionalidad, generando categorías más precisas y expectativas más específicas acerca de lo escuchado.

Este estudio fue pensado como una prueba exploratoria que busca desarrollar una metodología para poder medir de manera confiable la funcionalidad armónica. Si bien estos resultados son promisorios, hay que hacer algunas observaciones con respecto a la metodología.

En primer lugar, la pregunta que se hizo a los participantes indagaba directamente por su percepción de las expectativas armónicas. Sin embargo y pese a que fue posible determinar

que algunos músicos identificaron explícitamente algunas resoluciones, no se conoce aún la naturaleza de este proceso ni las diversas estrategias que se pueden haber utilizado para evaluar qué tan esperado o inesperado resulta un acorde. Puede ser que los sujetos se basaran en el sistema cognitivo que se sugiere en este estudio o en su percepción de factores emocionales como la sorpresa o la tensión que pudo generar determinada resolución. En consecuencia, otros tipos de mediciones cognitivas y fisiológicas podrían ser usadas para obtener una visión más precisa del problema de la funcionalidad armónica, como ya han sido aplicadas en problemas similares (Steinbes et al. 2013).

En segundo lugar, el grupo de participantes fue seleccionado de manera bastante específica y por ello no constituye una muestra representativa de la población general. En consecuencia, estudios que utilicen muestras más amplias y representativas pueden brindar mayor confiabilidad en los resultados. Otra opción es intentar replicar estas mediciones en poblaciones diferentes en edad, formación y contexto sociocultural, entre otras variables.

Finalmente, sería interesante utilizar este paradigma experimental para comparar la percepción de las diferentes funciones armónicas y los niveles de funcionalidad en cada una de ellas. Esto podría brindar una visión general del asunto, así como revelar un panorama global de la percepción de la tensión, la distensión y la estabilidad armónica en el tonalismo, tal y como suceden en la literatura música.

## **REFERENCIAS**

Bharucha, J. y Krumhansl, C. L. (1983). The representation of harmonic structure in music: hierarchies of stability as a function of context. *Cognition*, 13, 63–102.

Forte, A. y Gilbert, S. (2003). *Análisis musical: introducción al análisis schenkeriano*. Idea Books.

Huron, D. y Margulis, E. (2010). Musical expectancy and thrills. En: J. a Sloboda y J. Patrick (Eds.), *Oxford Handbook of Music and Emotion* (pp. 575–604). Oxford University Press.

Justus, T. y Bharucha, J. (2002). Music perception and cognition. En: S. Yantis y H. Pashler (Eds.), *Stevens' Handbook of Experimental Psychology, Volume 1: Sensation and Perception* (Tercera Edición., Vol. 1, pp. 453–492). New York, Wiley.

Koelsch, S. (2012). *Brain and Music* (p. 322). Wiley-Blackwell.

Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford University Press.

Krumhansl, C. L. y Kessler, E. J. (1982). Tracing the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys. *Psychological review*, 89(4), 334–68.

Lerdahl, F. y Krumhansl, C. L. (2007). Modeling tonal tension. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 24(4), 329–366.

Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press.

Meyer, L. B. (1956). Emotion and Meaning in Music. *Journal of Music Theory* (Vol. 1, p. 307). University of Chicago Press.

Snyder, B. (2000). *Music and Memory* (p. 291). MIT Press.

Steinbeis, N., Koelsch, S. y Sloboda, J. a. (2006). The role of harmonic expectancy violations in musical emotions: evidence from subjective, physiological, and neural responses. *Journal of cognitive neuroscience*, 18(8), 1380–93.

Yepes, G. (2011). *Cuatro teoremas sobre la música tonal*. Cuadernos de Investigación. Medellín, Colombia: Dirección de Investigación y Docencia, Universidad EAFIT.

# LOS “ELEMENTOS SECRETOS” DE LA EJECUCIÓN MUSICAL<sup>1</sup>

**Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán**

Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música.

Clarinetista, Doctor en Música en el Área de Interpretación. Coordinador de la Maestría en Música de la Universidad EAFIT. Grupo Estudios musicales, línea de interpretación.

**RESUMEN.** Durante el siglo XIX, las figuras del compositor y del intérprete musical se escindieron, dando origen a diversas posturas acerca de los alcances del papel del ejecutante, así como sobre la concepción de la obra musical y de la partitura como su equivalente gráfico. Este artículo revisa varias de ellas en las que, no obstante, encuentra un elemento común que todas reconocen: el aporte “inevitable” del ejecutante. Aporte que se define en los términos que establecen la denominada *semiótica musical cognitivo–enactiva*, la gestualidad y los estudios de performance, para determinar la participación del cuerpo, y sobre todo de la corporeidad inherente a la ejecución, como instancia de significación y, a la vez, vehículo de comunicación del significado musical construido.

**PALABRAS CLAVES.** Interpretación musical, ejecución musical, semiótica, gestualidad, corporeidad, performance.

## THE “SECRET ELEMENTS” OF MUSICAL PERFORMANCE

**ABSTRACT.** Along the XIXth century, the roles of composers and performers seceded and this gave rise to diverse opinions about the extents of the performer's role and the way the music work and it's graphic text, the score, should be conceived. This article reviews some of these opinions, in all of which however we find a common element admitted, the performer's *unavoidable* contribution, defined in terms of the so called musical cognitive - enactive semiotics, the gesture and performance studies and the body participation in that performance as an instance of meaning and, at the same time, vehicle of communication of that musical meaning.

**KEY WORDS:** Musical performance, playing, semiotics, gesture, corporeality (bodyness), performance practice.

---

<sup>1</sup> Artículo derivado de la línea de investigación en Interpretación Musical, adscrita al Grupo de Estudios Musicales de la Universidad EAFIT.

Durante el siglo XIX, en el ámbito de la denominada “música culta” occidental, las figuras del compositor y del intérprete se escindieron, dejando atrás la situación común de que ambas estuvieran encarnadas en la misma persona. Este momento histórico se constituye como el punto de partida para una larga discusión acerca de los alcances del intérprete dentro de las prácticas musicales, así como sobre las particularidades de su proceder.

Entre los primeros que delimitaron con cierta vehemencia el hacer interpretativo estuvo Igor Stravinsky, quien afirmó que:

La noción de interpretación sobreentiende los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al auditor (...) La noción de ejecución implica la estricta realización de una voluntad explícita que se agota en lo que ella misma ordena (Stravinsky, 1977, p. 122).

Con estas palabras, Stravinsky deja en claro que, para él, la interpretación y la ejecución son dos prácticas diferentes o dos etapas del proceso de materializar la música para que pueda ser percibida por un público oyente. En la primera, establece que el intérprete tiene unos límites en su obrar, una suerte de “código de ética musical” que le impide exceder su rol de intermediario inocuo que debe comunicar el mensaje, con la mayor fidelidad posible, del compositor a su receptor. Mientras que en la segunda, considera posible una realización sonora meramente técnica, vacía en términos de intención por parte del ejecutante, en donde el sentido está impuesto de antemano por otro agente, probablemente el compositor o el director de orquesta. De igual manera, entiende que la intención del autor está explícita en la partitura y que tal voluntad se develará con la decodificación y realización sonora de las indicaciones allí contenidas. Stravinsky, además, ahonda en su delimitación del alcance del intérprete en la práctica musical al afirmar que:

Sólo a través del ejecutante el auditor puede ponerse en contacto con la obra musical. Para que el público pueda darse cuenta de lo que es y de lo que vale esta obra, es necesario, ante todo, que esté seguro del valor de quien la presenta

y de la conformidad de esa presentación con la voluntad del compositor (Stravinsky, 1977, p. 132).

En la cita precedente, Stravinsky deja entrever que concibe la obra musical como un producto terminado, es decir, con un sentido implícito y por tanto unívoco, que se presenta al público a través del intérprete quien, por cierto, se valida frente a su auditorio en la medida en que su presentación recrea la intención del compositor. Sin pretender desestimar las palabras de Stravinsky a partir de criterios actuales y sacándolas de su contexto que, como se sabe, fue el de los instrumentistas virtuosos, las *prime donne* y los directores de orquesta que con sus excesos, como él mismo afirmó, aspiraban a la “dictadura de la música” (Stravinsky, 1977, p. 126), lo que se quiere mostrar es la evolución del pensamiento concerniente al intérprete y a la interpretación musical.

Arnold Schoenberg llegó aun más lejos al afirmar que:

La interpretación, buena o mala, es mucho menos importante que la música! La música no necesita ser interpretada más que los libros ser leídos en voz alta, porque su lógica está perfectamente representada en la página impresa<sup>2</sup> (Newlin, 1980, p. 164).

Con estas palabras, Schoenberg deja en claro que, para él, la partitura es equivalente a la música, a la vez que ve al intérprete como un agente contaminante del mensaje del compositor, del cual se podría prescindir y que, en el mejor de los casos, es un mal necesario originado por la escasa formación musical del público:

El intérprete, a pesar de su intolerable arrogancia, es totalmente innecesario excepto porque sus interpretaciones hacen la música comprensible para un

---

<sup>2</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “Music needs not be performed any more than books not be read aloud, for its logic is perfectly represented on the printed page”.



público bastante desafortunado por no ser capaz de leerla impresa<sup>3</sup> (Newlin, 1980, p. 164).

Vale la pena notar que el problema de la interpretación no es exclusivo de la música; atañe a todas las artes y, en un sentido más amplio, a casi todos los ámbitos de la experiencia humana como pueden ser la política, la cultura, la religión, las relaciones sociales, etc. Hans-Georg Gadamer afirma al respecto que: “Existe desde antiguo una tensión entre la labor del artista y la labor del intérprete. A los ojos del artista, el interpretar ha llegado a tener una apariencia de arbitrario capricho, cuando no de superfluidad” (Gadamer, 2006, p. 73). Esta situación que describe Gadamer, que no dista mucho de la de Stravinsky, extrapolada a la música, denota un claro distanciamiento entre el compositor y el intérprete, así como una visión de la interpretación que privilegia la intención del autor, reconociendo que cualquier “intromisión” intencional del intérprete, a quien no considera artista y, por tanto, creador, desvirtúa el sentido “original” de la obra musical.

Podemos evidenciar que, para casi todos los autores citados, la voluntad del compositor pervive en la partitura aun en su ausencia, lo que suscitó el surgimiento de teorías que permitieran sistematizar los intentos por develar ese contenido que “a su modo, ya está ahí” como afirma Ángel Gabilondo en su introducción a Gadamer. Según Gabilondo, “No se trata de que la lectura agregue lo que en manera alguna está ahí, una suerte de sobreañadido (...) Así algo nos habla y nos sale al encuentro; lo que viene se viene diciendo (...) Para ello es previsto dar la palabra a lo dicho, a fin de que lo que nos sale al encuentro, de hecho, nos hable” (Gadamer, 2006, p. 30). Gabilondo reafirma la visión de la obra (en este caso literaria) como un objeto terminado pero, además, ve la lectura como una interacción entre el lector y la obra en la que, más que diálogo, se trata de un monólogo en donde la obra “se expresa” por medio del intérprete quien, en una actitud abierta y pasiva, deja emerger todo su contenido y su sentido.

---

<sup>3</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “The performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print”.

El pensamiento científico característico del periodo entre guerras del siglo XX brinda herramientas analíticas para develar esa intención del compositor contenida en la partitura. Como afirma María Nagore:

El análisis musical es una disciplina relativamente reciente que ha experimentado una gran evolución en el siglo XX, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado quizá a difuminar su concepto y/o su contenido (Nagore, Enero 2004).

Esta postura, que privilegia el análisis, principalmente de la partitura, la podemos ejemplificar a partir del teórico Heinrich Schenker, quien se constituye como un caso emblemático. Schenker propugnaba por el análisis musical como herramienta para ahondar en la comprensión de la obra musical como condición previa a la interpretación. Charles Burkhart afirma que:

Schenker vio su teoría como reveladora del "contenido" musical (Inhalt) –la conducción de las voces, las correspondencias motivicas, la estructura armónica– y creía que el beneficio de la exposición de este contenido radicaba en que proveía al intérprete con valiosa información objetiva aplicable a la ejecución, disminuyendo así la necesidad de éste de basarse en conjeturas y fantasías<sup>4</sup> (Burkhart, 1983).

Bajo esta perspectiva, se estimaba conveniente aplicar de una manera más o menos rigurosa el análisis musical, schenkeriano o de otras metodologías relacionadas con las técnicas utilizadas en la composición, para “confirmar” la intuición del intérprete con el apoyo de principios teóricos. Se seguía viendo la partitura como equivalente a la obra musical, cuyo

---

<sup>4</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “Schenker saw his theory as revealing the music “content” (Inhalt) –its voice leading, motivic correspondences, harmonic structure– and he believed that the benefit of his exposition of the content was that it provided the performer with valuable objective information applicable to performance, thereby decreasing the performer’s need to rely on guesswork and personal fancy”.

contenido estaba ahí para ser develado y cuya expresión debía reflejar, ante todo, la *forma* de la composición. De la misma manera, se consideraban indeseables todos aquellos aspectos de la interpretación que fueran imponderables o que no pudieran planificarse de antemano, es decir, se consideraba que la interpretación era un ejercicio mental previo a la ejecución y ésta última era vista como una mera realización sonora.

En una extensión de estas tendencias de pensamiento que privilegian la *intentio auctoris* y la *intentio operis*, tomando la terminología de Umberto Eco, se inscribe otra corriente importante de la ejecución instrumental, denominada *Interpretación históricamente informada*. En palabras de Nikolaus Harnoncourt, uno de sus más importantes exponentes: “Hay dos posiciones básicamente diferentes con respecto a la música histórica, a las que también corresponden dos formas completamente diferentes de interpretación: una la traslada al presente, la otra intenta verla con los ojos del tiempo en que fue creada” (Harnoncourt, 2006, p. 12), a lo cual agrega que: “Una interpretación es fiel a la obra cuando se acerca a la idea que tuvo el compositor cuando la creó” (Harnoncourt, 2006, p. 15). En sus afirmaciones, Harnoncourt plantea que la obra como producto terminado conlleva un contenido que, a diferencia de lo que proponía Schenker, no sólo está en las interacciones de los elementos musicales que la componen sino que se extiende al contexto sociocultural en que la originó el compositor. Por consiguiente, la interpretación adquiere un halo de fidelidad o “autenticidad” cuando busca, por diferentes medios, organológicos, paleográficos o de la práctica interpretativa propiamente dicha, recrear la intención del autor. Concibe, además, la obra musical no sólo como producto acabado sino atemporal, puesto que el único tiempo en el que ésta vive y se revive en cada ejecución es en su pasado: específicamente el de su génesis.

No obstante todo lo que se ha expuesto anteriormente, todas las corrientes de pensamiento han considerado que, para bien o para mal, el intérprete aporta “algo” que no está contenido en la partitura, que quizá escapa al control o a la intención del compositor, o que ni siquiera hace parte del contenido dado de la obra musical. Ya Stravinsky decía al respecto que:

Por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición, ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen, pues, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música (Stravinsky, 1977, p. 123).

Esos “elementos secretos” a los que hace referencia Stravinsky han sido motivo de estudio en las últimas décadas, no sólo en lo que respecta a la intuición y a la experiencia, sino tomando estos aspectos como punto de partida para establecer las diferentes maneras en que cada intérprete interactúa con/desde la música. Nicholas Cook hace un valioso intento al respecto al proponer que se asuma la partitura como un guión<sup>5</sup>, es decir, considerando el proceder del intérprete como un acto representativo en donde se difuminan las barreras entre obra musical e interpretación y se generan interacciones sociales, bien sea entre los intérpretes o entre éstos y el público. Para Cook: “La música puede ser entendida como proceso y producto, pero es la relación entre los dos la que define la “interpretación” (performance) en la tradición de la “música de arte” occidental<sup>6</sup>” (Cook, 2001). La propuesta de Cook, que revisa la música como práctica representativa, da pie para que otros autores, como Philip Auslander, propongan que el intérprete musical representa una faceta de sí mismo en su obrar: “Lo que los músicos interpretan en primer lugar no es la música, sino sus propias identidades como músicos, sus personæ musicales<sup>7</sup>” (Auslander, 2006). La interpretación musical, siguiendo sus ideas, no estaría enteramente regida por la partitura como guión, sino que también estaría condicionada por el contexto de la representación. En ese sentido, en la interpretación musical estarían presentes, tanto la intención del ejecutante intérprete como las condiciones, muchas veces imponderables, del entorno como aportantes al resultado global. Sería el entorno de la representación el que determinaría las

---

<sup>5</sup> El término usado por Cook originalmente, en inglés, es *script*.

<sup>6</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “Music can be understood as both process and product, but it is the relationship between the two that defines “performance” in the Western “art” tradition”.

<sup>7</sup> Traducción del autor a partir del texto original en inglés: “What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personæ”.

características particulares de una interpretación musical y no el contexto de cuando la obra musical fue creada, postura contraria a la interpretación históricamente informada. En la misma línea de pensamiento, se inscribe Stan Godlovitch, quien acuñó el concepto de *personalismo*<sup>8</sup> para referirse al idiolecto gestual<sup>9</sup> que edifica cada intérprete para comunicarse y para ejecutar cada una de las acciones involucradas en su representación, reconociendo el aporte del intérprete a partir de su forma individual de expresarse. En una posición más extrema, pero en la misma dirección de considerar la música como una práctica representativa y de desmitificar el texto escrito como contenedor de la “verdad”, se ubica Christopher Small quien afirma que: “La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente”, a lo que añade: “no es que la actuación tiene lugar para presentar una obra musical, sino que las obras musicales existen para dar a los músicos algo que tocar” (Small, 1999).

A través de las posiciones mencionadas, hemos podido observar la manera en que se ha ido reconociendo el aporte original del intérprete en la práctica musical y delimitando sus alcances, principalmente en lo que respecta a entender su hacer como una plataforma para la interacción social en torno a su propio acontecer y no a la sublimación de la obra musical como objeto terminado –artefacto– que, por ende, sólo permite su contemplación pasiva.

Un intento por involucrar otras formas de representación musical para entender las formas en que se genera el significado musical, así como el significado mismo que la música genera a un intérprete, lo constituye el, así denominado por su autor, “método ecléctico” (Ferrara, 1991). Se trata de una metodología propuesta por Lawrence Ferrara para el análisis de las interpretaciones musicales, basado en la fenomenología, en donde prima la experiencia sensible (audición), la descripción de los fenómenos en su acontecer temporal, la referencia (incluso metafórica) y no tanto el análisis formal (sintaxis) derivado del estudio de la partitura, si bien se considera como uno de los pasos. Con propósitos similares, se han generado múltiples aproximaciones a la interpretación musical apoyadas

<sup>8</sup> El término usado por Godlovitch originalmente, en inglés, es *personalism*.

<sup>9</sup> Por idiolecto gestual entendemos, en el marco de este escrito, el conjunto de gestos y movimientos que realiza el intérprete musical en sus ejecuciones, el cual es personal, individual y se va edificando a través de la práctica, de manera deliberada o inconsciente.

en diversos marcos teóricos provenientes, entre otros, de la hermenéutica, las teorías psicológicas, la semántica, la teoría de la recepción, la semiótica o el deconstructivismo. No obstante, para que podamos entender la complejidad de la ejecución - interpretación musical y las formas en que allí se edifica el significado musical, es necesario considerar un tópico desatendido hasta hace relativamente poco tiempo: la función del cuerpo, y de la mente como parte integral de éste, como el espacio en donde se genera la ejecución - interpretación musical y desde donde ésta se proyecta a un entorno sociocultural.

En época reciente, el estudio del cuerpo ha cobrado una relevancia inusitada al considerárselo como parte integral de procesos que, desde una visión fundamentada en el paradigma, por mucho tiempo mantenido en la cultura occidental, de la división entre mente y cuerpo, se creían gobernados exclusivamente por la razón, la mente o el espíritu. El estudio de la música era uno de esos dominios en los que sólo había lugar para discursos metafísicos que dejaban por fuera de sus dignidades a los aspectos “bajos y carnales” de su existencia, es decir, un dominio que escapaba a toda posibilidad de ser experimentado sensiblemente por el ser humano. “Hasta hace algunas décadas” dice Ramón Pelinski, “hablar de cuerpo en musicología podía ser una impertinencia: la música era por excelencia asunto de creación, estructura, o contemplación estética, puestos al servicio de causas tan nobles como su significación en contextos social, política, y culturalmente situados” (Pelinski, 2005). Aunque a los ojos de hoy parezca un hecho insólito, tanto la percepción musical, como la práctica instrumental, el canto o la dirección coral y orquestal eran consideradas actividades incorpóreas que sustentaban su comprensión de la música exclusivamente en el procesamiento racional de conocimiento previamente adquirido. Quizá una de las máximas manifestaciones de esta tendencia racionalista la constituye la teoría propuesta por Theodor Adorno de la *escucha estructural*<sup>10</sup> (Adorno, 2002).

Los desarrollos recientes en el ámbito de las ciencias cognitivas han abierto amplias posibilidades de estudio sobre la manera en que el cuerpo incide en la construcción del mundo que percibimos y entendemos, tal y como lo establece el trabajo de George Lakoff y

---

<sup>10</sup> El término que propone la traducción al inglés citada en el presente trabajo es *structural listening*, mientras que el término en alemán originalmente usado por Adorno es *strukturelles Hören*.

Mark Johnson (Lakoff & Johnson, 1999), el cual integra los hasta ahora escindidos conceptos de mente y cuerpo bajo la idea que la mente está in- corporada, es decir, corporizada<sup>11</sup> y que el cuerpo está, a su vez, en la mente en la medida en que ésta lo sitúa en el mundo. Carlos Muñoz Gutiérrez, al referirse a las repercusiones de esta contribución al conocimiento, sostiene que su importancia radica en que:

Nos dan a conocer los mecanismos con los que nuestras mentes, que son encarnadas, esto es, que forman parte del cuerpo y surgen del cuerpo, inconscientes en gran parte de sus procesos y que se nutren de metáforas y metonimias, construyen el mundo, conceptualizan la complejidad que deben abordar, nutren de significados a sus actos y a sus lenguajes, y se construyen a sí mismas como sujetos” (Muñoz Gutiérrez, 1999).

De esta manera, a partir del postulado que entiende mente y cuerpo como unidad indivisible, las ciencias cognitivas se han erigido como un área transversal que permite la integración con otros campos del conocimiento. Se ha establecido que las ilimitadas prestaciones/posibilidades de acción<sup>12</sup> (Gibson, 1979) de la mente encarnada para interactuar con el entorno a través de la percepción sensible permiten, entre muchas otras aplicaciones posibles, abordar diferentes tópicos relacionados con la función del cuerpo en la construcción del significado musical. La definición que propone Concepción Morán para percepción, en el caso particular de la música, es la de:

Un proceso psicológico en el que se integran las variables físicas del sonido con procesos como el aprendizaje, la memoria, la motivación y la emoción; todo esto enmarcado en un contexto estético y sociocultural determinado, que permite organizar e interpretar la información sensorial para darle significado (Morán Martínez, 2012).

---

<sup>11</sup> El término originalmente usado, en inglés, por los autores es *embodied mind*.

<sup>12</sup> Traducciones propuestas por Rubén López Cano para el término acuñado por Gibson, en inglés, *affordances*.

En el ámbito musical, el hacer que evidencia de la manera más palpable la integración mente–cuerpo es la ejecución. Vale la pena hacer una digresión acerca del término *ejecutante*, el cual, aunque genera rechazo en una buena cantidad de músicos que consideran que tiene un sentido peyorativo, es adecuado al trabajo de materialización de la música que realiza el intérprete musical instrumentista. La ejecución confiere a la música una naturaleza material y sensible, es decir, la hace perceptible para otros. Pero el obrar del ejecutante no es un mero medio para la expresión de una intención ajena, por lo general del compositor, quien presumiblemente la plasmó en la partitura. En palabras de Gadamer:

La lectura como ejecución (de una cierta partitura musical) no es una mera reproducción, sino una efectiva interpretación en la que tiene lugar, no sólo lo nunca visto, sino lo nunca sucedido. (...) La ejecución es la interpretación (Gadamer, 2006, p. 32).

En otras palabras, la ejecución es una auténtica *poiesis* –construcción de un sentido– que integra en su acontecer el signo<sup>13</sup> y el significado musical que ha construido el ejecutante y se materializa en el sonido del instrumento musical obtenido mediante la gestualidad corporal del instrumentista, la misma que, por sí sola, ya es generadora de significado. La ejecución se constituye, a la vez, como proceso y resultado de la experiencia musical del ejecutante, sin que se pueda desvincular lo uno de lo otro, y tiene el gesto como el vehículo mediante el cual se materializa y expresa el significado edificado.

No obstante, una revisión somera de los estudios musicales que a lo largo de la historia han concernido a la ejecución, nos lleva a afirmar que se ha desestimado deliberadamente su componente kinésico<sup>14</sup>, es decir, se ha dejado fuera de su campo de atención el tema de la

---

<sup>13</sup> “Según Peirce, un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades. (...) Por consiguiente, proponemos que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTÁ EN LUGAR DE OTRA. En otros términos, aceptamos la definición de Morris (1938), por lo que “algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo” (Eco, Tratado de semiótica general, 2005, págs. 33-34).



corporalidad y corporeidad<sup>15</sup> que se conjugan en su práctica. Su enfoque se ha agotado en los aspectos técnico instrumentales, biomecánicos o psicológicos de la ejecución, es decir, en cuestiones meramente operativas que, si bien son fundamentales para su hacer, casi siempre desatienden el asunto de la construcción de sentido musical. Algo similar ha sucedido con los estudios de performance<sup>16</sup>, en donde pareciese que los aspectos corporizados de la ejecución musical no tienen cabida en los discursos musicológicos que validan la *performance*, justa pero solamente, como fenómeno histórico-social que repercute en los contextos en los que se proyecta.

---

<sup>14</sup> “En 1952, el antropólogo norteamericano Ray Birdwhistell escribió *Introduction to Kinesics*, uno de los primeros estudios modernos en comunicación no verbal. El término griego *kinesis* significa “movimiento” y Birdwhistell lo tomó para acuñar el concepto de *kinesics*, que desde entonces designa el estudio del movimiento humano desde el punto de vista de su significado” (Rulicki, 2007, pág. 34).

<sup>15</sup> Con respecto a la diferencia entre corporalidad y corporeidad, Ramón Pelinski aclara que: “La fenomenología ha generalizado la distinción entre cuerpo vivido – Leib (Husserl), *corps vécu* o *corps propre* (Merleau-Ponty) – por un lado, y, por otro, cuerpo biológico (*Körper*, *corps*), físico u objetivo de las ciencias naturales. El cuerpo biológico que poseemos es una estructura física, analizada y explicada por las ciencias empíricas (neurofisiología, neuropsicología, neurociencia, etc.) (...) Aunque todos los seres humanos poseen un cuerpo, no todos lo viven de la misma manera. En efecto, el cuerpo vivido es una estructura experiencial fenoménica, que funciona como nuestra consciencia subjetiva, sumergida en un mundo diferenciado por contextos históricos, socio-culturales y medioambientales. El cuerpo vivido es el órgano de la percepción y a la vez objeto de la misma; sin corporeidad no hay, ni percepción (Husserl, 1952: 5–7) ni razón, ambas fundadas en el mundo prerracional, prerreflexivo, preobjetivo del cuerpo vivido” (Pelinski, 2005).

<sup>16</sup> Según Alejandro Madrid: “Los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente en su vida cotidiana. El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad” como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances – como la música, la danza, el teatro o los rituales– hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana” (Madrid, 2009).

En la actualidad son de uso corriente en lengua española, tanto el anglicismo *performance* para referirse a la ejecución musical, aunque no se utiliza el término *performer* para denominar al ejecutante. También suelen utilizarse algunos neologismos derivados del término performance para aludir a diferentes aspectos relacionados, de la siguiente manera: *performativo* se refiere a la cualidad representativa de la performance; *performatico* tiene que ver con los elementos teatrales de la performance y *performatividad*, quizá el término más problemático y de uso más ambiguo, lo define Alejandro Madrid cuando dice que: “La diferente concepción de “performatividad” entre los académicos de la música y los del performance es un indicativo de proyectos intelectuales completamente diferentes. Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo con contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y permite a la gente hacer” (Madrid, 2009).

La necesidad inaplazable de estudiar la ejecución musical en función de las maneras en que edifica y genera significado desde su corporeidad inherente ha ido configurando, en fechas recientes, una visión interdisciplinaria del fenómeno que integra los estudios musicales y de performance, las ciencias cognitivas y la semiótica, principalmente aquella vertiente peirceana<sup>17</sup> que se orienta, más que a conferir significado a la música, a revisar las maneras en que ésta se construye, dando origen a la, así denominada por Rubén López Cano, *semiótica musical cognitivo–enactiva*. Este enfoque, basado en el concepto de *enacción*, que Francisco Varela describe como: “acción guiada por los recursos sensorio–motrices de nuestro sistema neural en nuestros acoplamientos corporales con el entorno natural y cultural, que hacen emerger un mundo de significación” (Pelinski, 2005); estudia el significado que emerge de la corporeidad inherente a la experiencia musical sin intervención de procesos de racionalización que utilicen el lenguaje, es decir, por medio de esquemas prelógicos. A su vez, propone una concepción del cuerpo como instancia de significación en la que el significado musical está intrínsecamente unido a la experiencia corpórea, ya sea por vía de la percepción o de la cognición, las mismas que confluyen en la ejecución. No obstante, esta particular visión de la significación musical no desconoce, como advierte Pelinski, “La existencia, por demás evidente, de procesos de racionalización y socialización del material musical que han estado permanentemente presentes, al menos en la historia de la música occidental” (Pelinski, 2005). De tal manera, podemos considerar que el significado musical, tanto en la interpretación en general, como en la ejecución musical en particular, se entreteje en las interacciones que se dan entre experiencia corpórea, mente corporizada y entorno sociocultural del intérprete.

Quizá en esta dirección de pensamiento, en la idea de que el ejecutante musical en su obrar, a la vez, “piensa y hace con el cuerpo” en la inmediatez de la experiencia, se pueda llegar a decodificar esos “elementos secretos” a que hacía referencia Igor Stravinsky.

---

<sup>17</sup> Fundada por Charles Sanders Peirce (1839–1914).

# LA POLIFACÉTICA PERSONALIDAD MUSICAL DE LUIS ANTONIO CALVO

**Mario Gómez - Vignes**

Profesor titular de la Universidad del Valle y visitante en las Universidades del Cauca y EAFIT. Doctor honoris causa del Instituto Departamental de Artes del Valle, institución universitaria. Compositor, musicólogo de la Historia de la Música y de la Teoría musical. Autor de una profunda investigación biográfica y compositiva y de un tratado en dos tomos que ha sido profusamente difundido y respetado en Colombia, sobre el compositor colombiano Antonio María Valencia.

**RESUMEN.** El presente trabajo fue originalmente una conferencia que el autor leyó en una de las salas del Auditorio “Luis A. Calvo” de la Universidad Industrial de Santander, durante la celebración de uno de los primeros Festivales de Piano que se celebran desde 1984, en la ciudad de Bucaramanga. En aquella ocasión el autor fue secundado en los ejemplos musicales con la ayuda de un pianista. Lo que sigue a continuación es una versión remozada, revisada y expurgada del contenido original. Con la ayuda de ejemplos de compositores románticos, postrománticos y nacionalistas de Europa y América, especialmente de las llamadas piezas de salón, el autor logra demostrar las verdaderas influencias y capacidades compositivas operantes en las piezas pianísticas de Luis A. Calvo y cómo es bastante errado llamarlo el Chopin colombiano.

**PALABRAS CLAVES.** Luis A. Calvo, Romanticismo, piezas de salón, cambio de siglo (del XIX al XX), piano, danzas características.

## THE MULTIIFACETED MUSICAL PERSONALITY OF LUIS ANTONIO CALVO

**ABSTRACT.** This article is a reelaboration of a lecture by the author in one of the halls surrounding the Luis A. Calvo Auditorium of the Industrial University of Santander in the city of Bucaramanga, Colombia, in the occasion of one of the first Piano Festivals celebrated there since 1984. The piano examples were then played by an assistant pianist. Those fragmentary examples of romantic, postromantic and nationalist characteristic pieces from Europe and both Americas were used by the author to demonstrate the true influences on the piano works of Calvo, his compositive capacities and the mistaken representation of him as the Colombian Chopin.

**KEY WORDS:** Luis A. Calvo, Romanticism, piano Characteristic pieces (*Albumblätter, pieces de salon*), turn of the century (from XIX to XX).

Advierto al lector que este texto estará irremediablemente matizado de muchas expansiones subjetivas, de frecuentes digresiones, de paréntesis aclaratorios, dado que la música de Luis Antonio Calvo (1882 - 1945) ha removido recuerdos y ambientes sonoros que están asociados a vivencias de mi extrema infancia, sin que esto signifique en absoluto, primero, que voy a distraerme del tema central, y segundo, que en mi niñez conociera yo la música de este compositor. Se trata más bien de relaciones de atmósfera, de clima emocional que su música ha suscitado en mí, vinculados muy de cerca con los repertorios que tocaban, por ejemplo, mi abuela paterna, mi madre y mis tías.

Permítaseme, entonces, explicar que el desarrollo de mi tema irá estrechamente de la mano de reminiscencias que harán las veces de agentes esclarecedores y corroborativos de que el contexto socio-cultural en el que se han desenvuelto nuestras naciones latinoamericanas en su evolución musical se ha producido de manera unívoca.

Cuando Luis A. Calvo murió, yo era un pequeño estudiante de primaria en cuyo hogar aún se hacía música en vivo. La radio constituía otra alternativa de esparcimiento, la televisión no había irrumpido aún en nuestros países y el disco era todavía artículo de lujo. Yo me crié en un medio musical, pero tradicionalista en extremo, en el que las vanguardias, constituidas en ese momento por Stravinsky, Schönberg, Bartok, Hindemith, eran miradas como cosa de autores proscritos y “modernistas”. Sólo a mi ingreso en el Conservatorio, y bajo la influencia de mis maestros y condiscípulos vine a conocerlos y a valorarlos. Así, pues, mis primeras experiencias fueron dentro de la música tonal, que en mi hogar se la escuchaba sin mucha discriminación: los clásicos, entre los cuales podían caber con deliberada frecuencia autores como Mozart y Chopin, Beethoven y Brahms; y junto a estos, en desordenada mezcla Agustín Lara, Carlos Gardel, Pedro Vargas, José Mojica, Ortiz Tirado o Jorge Negrete. Todo esto era lo que se escuchaba por la radio. La música en vivo, por otra parte, la que hacían mis mayores en las veladas familiares estaba representada por una legión inmensa de piezas que, seguramente, hoy pasarían por dulzarronas y rimbombantes, de autores oscuros que ya están olvidados, pero que consideradas en retrospectiva, y al margen de su mucho o escaso valor musical, tienen hoy la virtud de evocar con sentida nostalgia

esos tiempos idos, irrepetibles, asociados a situaciones irrecuperables que, precisamente la música de Calvo ha provocado también en mí.

Yo soy oriundo de Santiago, ciudad capital de un país como Chile, con una arraigada influencia anglo-franco-germana. La juventud de esos familiares que animaban las tertulias de mi casa, había transcurrido sin radio, sin disco, sin televisión, obviamente, e incluso para varios de ellos, por su edad, sin cine. Y en vez del equipo de sonido en sus casas hubo al menos un piano. Un piano que no era, desde luego, un mueble de adorno, sino un instrumento de uso común y corriente. A mí, que soy de la segunda o tercera generación posterior a la de esas personas, me tocó todavía en suerte vivir esa época en que el piano era parte del menaje de una casa, el cual al menos un miembro de familia lo tocaba con cierta destreza y no poca donosura. Supongo que mi infancia coincidió con el ocaso de esa situación que antes de mí era perfectamente habitual. El repertorio que esas personas tocaban eran las músicas que estuvieron de moda en los salones finiseculares: valeses, polkas, cuadrillas, romanzas, fantasías y variaciones sobre arias de óperas, con muchos arpeggios y trinos. Posiblemente — repito — música de dudoso valor artístico en su mayoría, pero de factura cuidada y pulcra. Probablemente música muy cursilona, pero que observada en su contexto y desde mi perspectiva de vivencia infantil la aprecio con toda la emoción subjetiva que puede revestir un recuerdo remoto.

El Romanticismo, que entró tarde a través de las costas de nuestra América, venía un poco trasnochado y se asentó vigorosamente en los medios musicales criollos y al aclimatarse, produjo una avasallante andanada de creadores locales que reprodujeron a su manera lo que venía de ultramar en forma de partituras impresas, rollos de pianola y en los repertorios de uno que otro artista itinerante, como Louis Moreau Gottschalk, Rosina Storchio, Luis Dunker Lavalle, Teresa Carreño o María Barrientos.

Ese producto que nos llegó de Europa en las últimas tres décadas del siglo XIX era la consecuencia última de una evolución significativa que había sufrido la música desde los

días de Chopin, Henselt, Liszt, Thalberg o ese excéntrico pianista que conocemos bajo el seudónimo de Alkan.<sup>1</sup>

Varias son las líneas derivadas y subderivadas que arrancan de estos compositores, como quiero explicarlo a continuación con el objeto de que, finalmente, podamos comprender de manera más nítida el contexto en el que se ubica el personaje central de esta disertación.

En primer lugar, el pianismo brillante, inaugurado en la primera mitad del siglo XIX, con John Field, Mendelssohn, Weber, Hummel e Ignaz Moscheles, entre otros, gozó de una alta estima entre los públicos metropolitanos; al abrigo de los compositores de la primera generación — que constituiría la vanguardia: Chopin y Liszt — fue creciendo una legión enorme de creadores que a lo largo del siglo — cada cual según su propio estro — siguió cultivando el género del llamado *morceau caractéristique*<sup>2</sup> o *Albumblatt*<sup>3</sup>, la típica pieza de salón, con más o menos influencias de aquellos a quienes he llamado primera generación. Esta segunda generación, en la cual podemos inscribir a compositores como Saint-Saëns, César Franck, Chaikovsky, Grieg o Dvorak, pese a nutrirse de las audaces conquistas de sus predecesores, llevaron el género a un cierto estancamiento y a un estado de fatiga, que al ser trasladado a sus colegas de segunda y tercera fila, adoptó lo puramente formal y más epidérmico, en especial el pianismo deslumbrante, entre muchísimas otras lamentables *gaffes*.

El derivar hacia esta situación no poca responsabilidad le deberemos atribuir a Liszt. Ferenc Liszt, cuyo progresismo ha sido confundido con diletantismo<sup>4</sup>, creó a través de su producción temprana una moda de largo alcance, sobre todo en su repertorio «*de bravura*», representado a través de sus rapsodias húngaras y sus fantasías sobre temas de óperas, ornamentadas con muchos oropeles virtuosísticos. Este aspecto — enfocado y entendido por sus sucesores e imitadores en su dimensión más frívola — será el que va a generar más abundante herencia en las corrientes menores de fin de siglo. Pero Liszt, como creador genial y singular, pudo superar en sus últimos años ese lenguaje relumbrante para acceder a

---

<sup>1</sup> Charles-Valentin Morhange (1813-1888), pianista y compositor francés.

<sup>2</sup> “Pieza característica”.

<sup>3</sup> “Hoja de álbum”.

<sup>4</sup> Consúltese al respecto Wolfgang Döbling “Liszt y su tiempo”. Alianza Editorial.

un estilo en apariencia muy sencillo, simple si se quiere, pero en el que se detectan con asombro las visionarias premoniciones del atonalismo y aún del impresionismo a veinte o treinta años de distancia.

Ahora bien, y en segundo término, de manera contemporánea y aun posterior a aquella segunda generación finisecular, se ubica una legión numerosísima de otros creadores de menor cuantía — los colegas de segunda y tercera fila — que convirtió el género “de salón” en estereotipos decadentistas, con productos musicales, si se quiere, rutinarios, para uso de la igualmente numerosa legión de aficionados y dilettantes, gracias a los cuales el mercado editorial musical se convirtió en algo realmente lucrativo y rentable.

En efecto, nombres como Franz Bendel, Johann Leybach, Franz Braungart, Benjamín Godard, Anton Rubinstein, Tito Mattei, Louis-Moreau Gottschalk, entre muchísimos más, pertenecen a los autores de centenares de piezas de efecto, algo ampulosas y de corte sentimental, pero eso sí, con dos virtudes incontestables: 1) su factura es perfectamente cuidada y pulcra, desde el punto de vista de la forma, la armonía y los diversos detalles de articulación, matices y dinámica, y 2) es música que está pensada hábil y milimétricamente para las limitadas posibilidades técnicas de su amplia clientela de aficionados. Aficionados entre los cuales estaban, desde luego, mi abuela paterna, mi madre y mis tías.

Por fin, y en tercer lugar, la músicaailable, el “*vaudeville*” y la opereta francesa y vienesa del ochocientos — lo que hoy llamaríamos música de “la farándula”, pero bien hecha — la que produjeron artistas tan señalados como Johann Strauss (hijo), Jacques Offenbach o Franz von Suppé, que permaneció incólume, al margen de los hallazgos armónicos de la vanguardia wagneriana y sus hábitos de orquestación, también aportó su desenvuelto *donnaire* al repertorio del salón burgués de entre siglos.

Este repertorio, cuyo cultivo aderezó las veladas de ahora ha cien años e hizo las delicias de nuestros antepasados, inspiró versos ardientes y lánguidos, amores platónicos y no pocas uniones matrimoniales, se acogió a la denominación genérica de “música de salón”, institución que hunde sus raíces en el viejo mundo.

En efecto, la cámara palaciega de las cortes regias y principescas de los siglos XVII y XVIII va a transformarse, al sobrevenir la Revolución Francesa y el triunfo de la burguesía, en los “salones” de la monarquía liberal de los años 30 y 40 del siglo XIX: la velada íntima o *tertulia*, como la llamaron los españoles. Institución de profundo arraigo en las casas de la burguesía acomodada donde intelectuales, poetas y músicos mostraban sus últimas creaciones o se libraban a un arte hoy prácticamente desaparecido: el arte de improvisar al piano a partir de un motivo musical sugerido por alguno de los contertulios. Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt fueron algunos de los grandes asiduos de esas veladas de salón. En el terreno de la música vocal, también hubo un permanente ejercicio de ese tipo de manifestación artística fuera de la sala de conciertos.

Al irrumpir en las capitales de América esas corrientes venidas de ultramar, sobrevendrá un ajuste y una aclimatación de sus perfiles, dando nacimiento a las veladas musicales y poéticas criollas, con pomposas melopeas, lánguidos valeses, mazurkas y cotillones, sazonados con exquisitas mistelas y primores de repostería, preparados por la dueña de casa, sus hijas y ofrecidos a los circunstantes por obsequiosas fámulas que hacían resonar el fru-frú de sus impecables enaguas almidonadas, a su paso raudo y silencioso. Hasta aquí el panorama, el paisaje socio-cultural que contextualizará la música de Luis Antonio Calvo.

Mi primer contacto con la música de Luis A. Calvo fue en un pueblo del Valle del Cauca, Cartago, cuando yo era director del Conservatorio que funcionaba gloriosamente en la llamada Casa del Virrey, un edificio colonial construido en el siglo XVIII. Estoy hablando del año 1961. Allá trabajaba yo junto a una pianista, paisana mía, Anita Macchiavelli, excelente música, pianista de muchos quilates. Entre los estudiantes de piano había uno que era una personalidad muy especial, su nombre aun lo recuerdo, se llamaba Flovet Rivas; era mensajero, aseador, portero, factotum y proveedor de tintos y gaseosas; alumno de Anita, jovenzuelo de una candorosa ingenuidad, disciplinado y con aires de gran señor, que en sus ratos libres se apostaba ante el piano a repasar su breve repertorio. A él le oía tocar irremediablemente el Intermezzo N° 1, de Calvo, siempre de manera trepidante y a empellones.



Más tarde, muchos años después, vine a conocer otras composiciones de Calvo, como su segundo Intermezzo “Lejano Azul”, y la danza “Malvaloca”.

Preparando este escrito he tenido la oportunidad de conocer más de su vida, de su carácter, de su modo de ver y pensar el mundo; he podido tener acceso a una gran cantidad de música suya diferente a la media docena de obras que pasan por ser las más conocidas; y, ante todo, he estado más de cerca de su vasta producción tocándola, analizándola, buscando los orígenes de su lenguaje y de su estilo, cotejando los paralelismos y concordancias con músicas antecedentes y contemporáneas suyas del mismo género.

La cronología de su obra es hartamente difícil de establecer. Lo que he visto es en su mayoría música ya editada, lamentablemente sin fecha, hecho bastante irregular, toda vez que lo normal es que el impresor consigne algún dato, como el copyright, por lo menos. Calvo, según cuentas, libró sus obras a representantes, supongo, autorizados por él, como un tal Helio Cavanzo Pinzón y un Humberto Correal, que se hicieron cargo de hacerla imprimir en Bogotá, a través de Humberto Conti, la Tipografía Velásquez, Ediciones Aguillón y Vega y la Escuela Tipográfica Salesiana. Corrió con suerte nuestro personaje. No todos los creadores musicales colombianos pueden ostentar a su haber un número tan crecido de música impresa. Pero es muy probable que tanto sus representantes como las casas editoriales lo han de haber esquilado, puesto que Calvo murió tan pobre como nació. Y adelanto esta conjetura basándome en el hecho significativo de que en su tiempo la música de Calvo fue muy bien acogida y su paso por las diferentes ciudades colombianas en las cuales hizo presencia, tenían el carácter de verdaderos acontecimientos artísticos. Esto lo sabemos a través de informes de prensa, en los relatos de quienes le conocieron y entre líneas en su autobiografía. En otras palabras, no se compagina su popularidad con la deprimida situación financiera que lo acompañó toda su vida.

Para establecer una cronología de la obra calviana habría que hacer un detenido y minucioso estudio estilístico, grafológico, un seguimiento puntualizado de las técnicas empleadas (armonía, contrapunto, formas, estructuras de construcción rítmica, melódica y

fraseológica) y, obviamente, a través de las partituras autógrafas originales, ya que aún el tipo de papel utilizado es indicio para el investigador.

De todos modos, al acercarme a la música de Luis A. Calvo, me he dado cuenta de que hasta ahora la valoración cualitativa de su estilo ha sido superficial y evaluada bajo una óptica generalizadora y algo desenfocada, al compararlo con Chopin, considerándolo como una especie de Chopin criollo. No atino a descubrir en qué se basan quienes afirman tan peregrina opinión: ¿en su estilo, en su manera de abordar la técnica compositiva, en el concepto, en el modo de encarar el piano?

Calvo está muy lejos de Chopin, tanto en el tiempo como en el concepto y la entidad estética de su lenguaje. El creerlos vinculados proviene de un error de interpretación — de lectura, se diría hoy — que quiere ver en Chopin a un compositor de languideces enfermizas, un poco hermafrodita, señorero y dulzarrón. Chopin no es nada de eso. Lo que aparenta languidez es producto de la influencia del “*bel canto*” operático de Rossini, y más concretamente de Vincenzo Bellini, que fue su contemporáneo y amigo. Es una virtud generada por una poderosa introspección que lo hace volcar en el piano las atmósferas de sus vivencias, de sus paisajes interiores. Todo absolutamente premeditado, con un manejo exquisito del color, de los recursos acústicos del piano y de un asombroso conocimiento de la armonía cuyas conquistas darán alimento a todo un siglo, aún hasta las más avanzadas audacias de Wagner que en su momento pudieron ser consideradas hallazgos, pero que a la postre eran tan sólo reminiscencias. Reminiscencias de Chopin, por supuesto.

No. Calvo es más modesto, más crepuscular. Si estamos hablando de sus intermezzos, de sus caprichos y fantasías, Calvo carece del vuelo de Chopin que va más allá de lo simplemente lírico y de lo frondoso. No tiene ni su audacia ni su elocuencia ni sus recursos. La formación técnica de Calvo, según él mismo lo reconocía, fue incompleta, limitada. Cuando le sobrevino la terrible enfermedad<sup>5</sup>, estaba comenzando a estudiar contrapunto. Pero como músico de talento, Calvo es curioso, inquieto e intuitivo. Lo que no sabe lo

---

<sup>5</sup> Es sabido que contrajo la llamada “enfermedad de Hansen”.

supone, lo inventa. En este sentido, y si quisiéramos compararlo con algún maestro del pasado, Calvo se asemeja más a Schubert — guardando las proporciones, obviamente —, cuya obra suele estar impregnada de honda aflicción, de una suerte de nostalgia inefable, como es el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta.

Con todo, esto no quiere decir que Luis A. Calvo ignorara la gran producción precedente. En su esbozo autobiográfico dice haber conocido “las tres mejores escuelas: la Alemana, Rusa y Francesa”, amén de que se sentía llamado a realizar empresas musicales de mayor envergadura. En un reportaje lo expresa así: “Yo quisiera escribir música, verdadera música, pero el público no deja (...), porque sólo gusta de los valeses *sonsonetudos*, de los bambucos trinados, de las marchitas triunfales. Lo que no seaailable no se vende y lo que no se vende no vale nada”. Esto nos demuestra que Calvo era víctima del gusto simplista y ramplón de la masa y su estro creador estaba supeditado a cuestiones de orden comercial.

Para mayor gloria suya, es de verdad una hazaña que haya podido lograr una obra de tanto contenido expresivo, tan generosa y sincera; una música que retrata, mejor que ninguna otra, el alma y el sentir musical de su pueblo; no el que, como un rebaño, está hipotecado a las modas efímeras ni el que vive alienado por los dictámenes de los mercaderes ordenadores del gusto colectivo. Su música trasuda, más bien, ese sentir inconsciente que yace inmerso al interior de todo conglomerado humano, que está presentido pero no expresado. Lo que, hablando en términos más sencillos, llamaríase identidad.

Queda claro, entonces, que Calvo no tiene nada que ver con Chopin. Ni su estética ni su estilo arrancan de tan atrás. Calvo es testigo de su época, correspondiente a los primeros treinta y cinco años del siglo XX. Es un músico que está muy al día con respecto a la producción de sus contemporáneos, tanto de América como de Europa. Sus hábitos armónicos provienen de las decantaciones que se dieron al final del siglo XIX en autores como Grieg, Dvorak, Chaikovsky, Franck, por una parte y toda esa legión numerosa de autores de menor cuantía a la cual me he referido antes, que se dirigían en especial a la multitud de aficionados y dilettanti.

**La Polifacética Personalidad  
Musical de Luis Antonio Calvo**

Luis A. Calvo conoce todo ese repertorio y lo conoce bien, además. Esto es comprobable mediante un cotejo paralelo de sus obras con las de esos autores, como se verá más adelante.

Calvo provee de música a una sociedad que está en trance de cambio; una sociedad heterogénea que se sacudía la vida apacible decimonónica y se incorporaba al trepidante modernismo llegado desde París y Nueva York. Es coincidente con la decadencia del romanticismo lacrimoso que se extinguía en las décadas iniciales del siglo XX. Es una sociedad ascendente que quiere estar al día como los figurines que llegan de París y las danzas gimnásticas y gesticulantes que vienen de Norteamérica; pero al mismo tiempo no se aviene a abandonar la contemplación extasiada de su pasado bucólico y continúa avanzando de espaldas, rindiendo culto a símbolos marchitos.

La polifacética personalidad musical de Calvo queda demostrada y puesta en evidencia a través del variado abanico de géneros que cultivó a lo largo de su existencia. Sin embargo, todos esos géneros por él abordados tienen su antecedente, su contraparte, su referente, por así decir, en el caudal de música que irrumpía desde la metrópoli. Al someter a cotejo sus obras con sus equivalentes venidos de fuera, no quiero insinuar que él carezca de originalidad. Por el contrario, y ya lo expresé, su talento innegable tiene la virtud y la capacidad de aclimatar los aires foráneos y entregarlos a través de creaciones originales que tocan y hacen vibrar las fibras más profundas del conglomerado al cual se dirige, en este caso, el alma, el sentir de su pueblo, en especial el del interior, la sierra, los Andes colombianos. Lo que deseo demostrar, en buenas cuentas, es que Chopin no se encuentra presente para nada en su obra. Y quien vea ecos del compositor polaco en el músico colombiano, es porque conoce a medias o conoce mal tanto a Calvo como a Chopin.

Observemos como primer ejemplo este fragmento musical:

Ejemplo 1.-

ANTONIN DVORAK [1841 - 1904]: "Revêrie", N° 6 de "Cuadros Poéticos" opus 85 (fragmento)

**Andante**

*p*

*Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.* \*

*dim.* *pp*

*Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.* \*

y este otro: el sujeto de una Fuga:

Ejemplo 2.-

CESAR FRANCK [1822 - 1890]: Preludio y Fuga en Do sostenido menor (fragmento)

**(Andantino)**

*p*

*p etc.*

Una podría tomarse por una danza colombiana y la segunda por un pasillo. Además, como es notorio, Calvo está más conectado con este ambiente sonoro y expresivo que no es en modo alguno el de Chopin.

Esas piezas, que sin duda podrían haber sido firmadas por Calvo nos dan la dimensión hacia la cual se orienta su estro creador. Trozos de pequeña factura, miniaturas musicales de voz íntima, confesiones de corto alcance en el tiempo, pero llenas de contenidos y significados, que iban muy directamente a tocar la sensibilidad de una gran masa de público.

En este sentido son muy ilustrativas también las breves composiciones de Edvard Grieg, recopiladas bajo el título de Piezas Líricas. Transcribo un fragmento de una de ellas. Grieg, fue un autor que, al igual que Dvorak y Franck, estaba activo publicando sus obras, cuando Calvo, recién llegado a Tunja, era todavía un jovencito aspirante a músico, como platillero en la Banda Departamental de Boyacá.

Ejemplo 3.-

EDVARD GRIEG [1843 - 1907]: "Arietta", N° 1 de "Piezas Líricas opus 12 (fragmento)

*Poco andante e sostenuto*

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) is marked with a first ending (*1. ed.*). The third system (measures 9-12) includes a second ending (*2. ed.*) and an asterisk (\*) below the bass staff in measures 10 and 12, likely indicating a repeat or specific articulation. The score is written for piano with a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature.

Del mismo clima sonoro son algunas de los trozos que hallamos en «Las estaciones», de Chaikovsky. He aquí uno de los más representativos:

Ejemplo 4-

PIOTR ILITCH CHAICOVSKY [1840 - 1893]: "Junio", barcarola,  
Nº 6 de "Las Estaciones" opus 37 (fragmento)  
**Andante cantabile**

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The music is characterized by a slow, flowing melody in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is identified as 'Junio' by Tchaikovsky, Op. 37 No. 6, and is marked 'Andante cantabile'.

Y un decir semejante sucede en esa compositora francesa elegante y discreta que se llamó Cecile Chaminade, también contemporánea de Calvo:

Ejemplo 5.-

CECILE CHAMINADE [1861 - 1943]: "Pas des Écharpes", Air de Ballet (fragmento)

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-5) is marked *Allegro* and *p legato*. The second system (measures 6-10) includes a *f* marking. The third system (measures 11-15) includes a *dim.* and *p* marking. The score features complex chordal textures and melodic lines in both hands, with various dynamics and articulations. There are also some markings like *cresc.* and *p* throughout.

A manera de ejercicio comparativo, cotejemos ahora algunos pasajes de obras de Calvo con sus respectivos modelos. Ejercicio muy ilustrativo éste, que a mi modo de ver, cumplirá dos finalidades: conocer al Luis A. Calvo desconocido y, a la vez, conocer, aunque sea fragmentariamente, el repertorio que le sirve de referencia, hoy prácticamente olvidado. Calvo no copia esos modelos — él tenía inventiva suficiente para no incurrir en tal cosa — sino que es el lenguaje melódico-armónico de una época que no se avenía a despedirse del romanticismo nonacentista.

En la obra de Calvo está presente el salón pequeño-burgués de los valeses y las danzas, las canciones y las romanzas vocales y aun las gavottas y mazurkas, de las que sólo conocemos



la N° 4, que, aunque atractiva en su factura armónica y audaz en muchos sentidos, no se acerca ni en estilo ni en lenguaje a Chopin quien, como es sabido, cultivó la mazurka y sus derivados afines de manera profusa.

## Ejemplo 6.-

LUIS ANTONIO CALVO: Cuarta Mazurka (fragmento).

**Moderato**

17 *p* *mf*

22 *ten.* *poco animato*

27 *cresc.*

32 *p* *rall.*

Esta obra merece una mirada más detenida. Demuestra en primer lugar, un manejo expedito de la armonía y sus recursos: la secuencia semi-cromática del bajo moviéndose en ascenso a través de un intervalo de sexta y la desenvuelta manera de transitar por los grados afines al tono axial, evitando además las cadencias conclusivas mediante giros elusivos y amplificaciones del discurso que van delineando una estructura asaz asimétrica pero del todo coherente.

El siguiente fragmento (Ejemplo 7), en La Mayor, tomado de la segunda parte de la misma mazurka, también ofrece interesantes detalles de construcción; obsérvense, por ejemplo, las frases recortadas a tres compases y los segmentos de dos compases a manera de enlaces, formando un total de los reglamentarios 16 compases (se trata de una danza), pero que en cuyo interior hubo un accidentado tránsito de estructuras diversas: 3 + 3 + 2 + 3 + 3 más una amplificación por reiteración cadencial.

Este tipo de construcción denota que su autor — pese a no tener una formación completa en la composición — manejaba los recursos compositivos con pleno conocimiento, aprendido con seguridad mediante un estudio detenido de los modelos habidos en el gran repertorio.

### Ejemplo 7.-

LUIS ANTONIO CALVO: Cuarta Mazurka (fragmento)  
(Moderato)

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a fragment of the 'Cuarta Mazurka' by Luis Antonio Calvo. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass). The first system starts at measure 37 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 44. The third system starts at measure 45 and ends at measure 48. The fourth system starts at measure 49 and ends at measure 52. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f', 'p', 'cresc.', 'rall.', and 'a tempo'. The piece concludes with the instruction 'segue.....'.

Lo antes dicho no está muy lejano de este fragmento de Grieg, que podría haber sido su punto de partida.

Ejemplo 8.-

EDVARD GRIEG: "Folkevisen" ["Canto folklórico"], Nº 2 de "Piezas Líricas" opus 38 (fragmento)

**Allegro con moto**

*p*

*cresc.*

Tenemos en seguida dos fragmentos de sus gavottas.

Ejemplo 9.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Cecilia", gavota (fragmento)

**Allegretto grazioso**

*ff*

*poco meno*

*cresc.*

*accel.*

*a tempo*

8<sup>va</sup>

**La Polifacética Personalidad  
Musical de Luis Antonio Calvo**

Esta gavotta parece ser uno de sus primeros trabajos; lo denuncian algunos rasgos tales como cierta tiesura en el decir y escaso conocimiento del género. La gavotta de hecho es una danza anacrúsica, usualmente en compás “*alla breve*”. Aquí no hallamos tal cosa sino hasta el momento en que se vuelve a repetir el encabezamiento a la mitad del compás 9. No obstante, si desplazamos medio compás hacia atrás la barra del compás 1, para comenzar en anacrusa, la frase iniciada en el compás 9 nos queda tética y no ársica. En uno y otro caso el error persiste.

Muy probablemente Calvo conoció la “Petite Suite” de Samuel Coleridge-Taylor, autor británico muy famoso en los salones pequeño-burgueses de Europa y América a principios del siglo XX, cuyo primer movimiento tiene mucha semejanza con la anterior gavotta pese a la diferencia de métrica. La identidad se manifiesta más bien en el tono festivo y discursivo, acentuado por el uso de acordes plenos, en octavas de ambas manos muy distanciadas.

Ejemplo 10.-

SAMUEL COLERIDGE-TAYLOR [1875 - 1912]: "Le caprice de Nannette",  
Nº 1 de la "Petite Suite de Concert", (fragmento)  
**Allegro con brio**



The image shows a musical score for a piano fragment. It is in 3/4 time and marked with a forte (ff) dynamic. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs. The bass staff has a steady rhythmic accompaniment with some octaves.

Sus vales no derivan de la atmósfera chopiniana. Sus modelos son el inmenso repertorio de vales de salón (una de cuyas variantes fue el llamado Vals-Boston), de autores hoy olvidados que se llamaron Tito Mattei, Sydney Baynes, Theodor Lack, Xavier Scharwenka, que ya ellos mismos eran estereotipos muy lejanos de los vales de Chopin, de Liszt, de Anton Rubinstein y otros, en cuya estructura más bien fija hallamos al comienzo un vals cadencioso y de cierto abandono, que desemboca más tarde en otro más rítmico y turbulento. Un ejemplo y un modelo para muchos autores de vales “de salón”, es el muy

célebre “Destiny”, de Sydney Baynes. Comenzando con un aire de “*nonchalance*”, desemboca en un tempo que invita a la danza entusiástica.

Ejemplo 11.-

SYDNEY BAYNES [1879 - 1938]: "Destiny", waltz (fragmento)

Tempo di valse

Ejemplo 12.-

SYDNEY BAYNES: "Destiny", waltz (fragmento)

Tempo di valse

Esta secuencia — lento-rápido — será adoptada, machacada, rutinizada y convertida en tópico por una legión numerosísima de compositores de variada pelambre, en un extenso lapso de casi cien años a horcajadas entre los siglos XIX y XX.

El vals “Anhelos”, de Calvo no es la excepción, con el agravante del desliz chopinesco que furtivamente se entrometió en los compases iniciales:

La Polifacética Personalidad  
Musical de Luis Antonio Calvo

Ejemplo 13.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Anhelos", valse (fragmento)

**Moderato**

*p*

19

25

This musical score is for a fragment of the waltz "Anhelos" by Luis Antonio Calvo. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked "Moderato". The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 19. The third system begins at measure 25 and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The music features a mix of chords and melodic lines with various articulations and phrasing.

A continuación un interesante fragmento de su vals "Encanto", que muestra a las claras su origen en el otrora archicélebre Vals en Mi Bemol, de Auguste Durand.

Ejemplo 14.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Encanto", vals (fragmento)

**(Allegro molto)**

*(f)*

6

11

*(simile)*

8<sup>va</sup>

This musical score is for a fragment of the waltz "Encanto" by Luis Antonio Calvo. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked "Allegro molto". The score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system begins at measure 6 and includes the instruction "(simile)". The third system begins at measure 11 and includes an octave sign (8<sup>va</sup>) above the right-hand staff. The music is characterized by a driving eighth-note melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Ejemplo 15.-

AUGUST DURAND [1830 - 1909]: Première Valse en Mi bemolle majeur, opus 83 (fragmento)

Musical score for August Durand's "Première Valse en Mi bemolle majeur, opus 83 (fragmento)". The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system starts at measure 17, marked "Moderato" and "Vif", with a dynamic of *f* and a "poco rit." instruction. The second system starts at measure 24, marked "crescendo". The third system starts at measure 30, marked *ff*. The score features a treble and bass clef, with various dynamics and articulations.

Frente a estos vales de Luis A. Calvo, tenemos otros que les son contemporáneos y le guardan un cercano parentesco:

Ejemplo 16.-

ENRIQUE CORTÉS [siglo XX temprano]: "Fue al morir de la tarde", vals lento (fragmento)

Musical score for Enrique Cortés' "Fue al morir de la tarde", vals lento (fragmento)". The score is in 3/4 time and consists of one system. It is marked "Andantino" and *mf*. The score features a treble and bass clef, with various dynamics and articulations.

Ejemplo 17-

TITO MATTEI [1841 - 1914]: "Italia", gran vals de concierto (fragmento)

The image shows a musical score for the piece "Italia" by Tito Mattei. It is a grand staff with three systems of music. The first system starts with the tempo marking "Espressivo" and the dynamic marking "mf". The second system begins at measure 24 and includes the marking "legato". The third system begins at measure 29. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

Ejemplo 18.-

ARMANDO CARRERA [1899 - 1949]: "Antofagasta", vals (fragmento)

The image shows a musical score for the piece "Antofagasta" by Armando Carrera. It is a grand staff with two systems of music. The first system starts at measure 10 and includes the tempo marking "Tiempo de vals" and the dynamic marking "p". The second system continues from measure 11 to 19. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

En todos ellos advertimos un rasgo común que era en su momento lo acostumbrado, de buen tono y lo exigido por los consumidores: bajo y melodía están rodeando, arropando, envolviendo el pulso del vals.

Capítulo aparte, pero no menos importante en cuanto a la evolución que se opera en el vals de salón latinoamericano, lo constituyen los valeses venezolanos del siglo XIX, en los que es fácil detectar no tanto la fusión entre vals y pasillo, sino el punto en que el vals, importación europea, al criollizarse, se transforma en pasillo.



He aquí dos muestras de dos muy notables compositores venezolanos:

Ejemplo 19.

SALVADOR LLAMOZAS [1854 - 1940]: "Tu recuerdo", vals (fragmento)

**Andantino**  
*mf animato*

Ejemplo 20.-

RAMÓN MONTERO [siglo XIX]: "Carnaval de 1888", vals (fragmento)

**Allegro non troppo**

Por otro lado está la música que se hacía en la tertulia repulida y más intelectual. La tertulia que se refleja en los Intermezzi (cuatro en total), especies de barcarolas cuyos modelos están en autores alemanes de segunda fila como Franz Bendel y Gustav Pressel.

La Polifacética Personalidad  
Musical de Luis Antonio Calvo

Ejemplo 21.-

FRANZ BENDEL [1833 - 1874]: "Barcarola", opus 139 N° 3 (fragmento)

**Meno mosso e molto cantabile**

*pp*

78 *poco rit.*

Ejemplo 22.-

GUSTAV PRESSEL [1827 - 1890]: "An der Weser" (fragmento)

**Allegretto**

61 *riten.* *a tempo*

*f* *dim.*

He allí los antecedentes de varios de los Intermezzos de Calvo, comenzando por el muy popular N° 1.

Ejemplo 23.-

LUIS ANTONIO CALVO: Intermezzo N° 1 (fragmento)

y el menos trajinado N° 3.

Ejemplo 24.-

LUIS ANTONIO CALVO: Intermezzo N° 3 (fragmento)

Por el contrario, hay un fragmento del Intermezzo N° 4, que muestra un cercano parecido con un pasaje de “Leonilde”, un pasillo de Pedro Morales Pino. La evocación del toque de bandola es notoria en ambos casos.

La Polifacética Personalidad  
Musical de Luis Antonio Calvo

Ejemplo 25.-

LUIS ANTONIO CALVO: Intermezzo N° 4 (fragmento)

Lento



Ejemplo 26.-

PEDRO MORALES PINO [1863 - 1926]: "Leonilde", pasillo (fragmento)

Tempo de pasillo lento



Junto a esta música, podemos citar otras fantasías de Calvo; obras no danzables, tanto o más logradas que los intermezzos y hoy injustamente poco frecuentadas por los intérpretes, como “Cartagena” o “Spes Ave”.

Ejemplo 27.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Cartagena" (fragmento)

Allegretto grazioso



Ejemplo 28.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Spes Ave", preludio (fragmento)

**Allegretto non tanto**

En ambas obras hay ecos indiscutibles de las Piezas Líricas de Grieg. En “Cartagena”, — obra injustamente olvidada — sólo la introducción ya nos está evocando las miniaturas musicales de Grieg. Por otro lado el uso fugaz del acorde de subdominante con séptima mayor que se encuentra en “Spes Ave”<sup>6</sup>, que podría interpretarse también como una supertónica con séptima y apoyatura, está denunciando frecuentes lecturas de Grieg y aun de esa obra de Gustav Pressel, titulada “An der Weser”, ya reproducida en el Ejemplo 23.

Dentro de esta misma hechura y formato debemos ubicar su “Arabesco”.

Ejemplo 29.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Arabesco" (fragmento)

**Tranquilo**

<sup>6</sup> Comenzando el compás 13, señalado con un asterisco.

La Polifacética Personalidad  
Musical de Luis Antonio Calvo

Ejemplo 30.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Arabesco" (fragmento)  
(Tranquilo)

grazioso

23

Aquí es del todo evidente y sin lugar a dudas que el modelo seguido por Calvo es el Arabesque N° 1, de Debussy:

Ejemplo 31.-

CLAUDE DEBUSSY [1862 - 1918]: Première Arabesque (fragmento)  
Andantino con moto

*p*

Rit. a Tempo

*pp*

4

8

Este es el Debussy aún no impresionista, el de las ensoñaciones juveniles, que figuraba en las antologías de piezas de salón publicadas hacia 1900, que Calvo tuvo que conocer.

Una línea más popular está en los tangos. Recordemos que el tango en sus inicios fue “*musica proibita*”, un género que se cultivaba como danza instrumental y danza cantada en los bajos fondos del arrabal proletario bonaerense, en lo que Borges llama “las casas malas”, el burdel, y como mucha música de hoy, tenían letras impropias para las señoritas “decentes” de aquel entonces (“Maldito tango”, de Osman Perez Freire, por ejemplo, en el que se menciona la cocaína como refugio para los males de amor). De Calvo no conocemos sino dos tangos.

Lo mismo sucede con los fox-trots (nombre bastante gráfico y si se quiere peyorativo: trote de zorro, por los brinquitos que daban los bailarines). El fox-trot fue un ritmoailable que se puso de moda a finales de la Primera Guerra Mundial, derivado del rag-time, del one-step y del shimmy, cuyos autores más conocidos fueron Scott Joplin, King Oliver e Irving Berlin. De Calvo conocemos su fox-trot “Princesita del Avila”, tres rag-times y un one-step.

La tertulia más democrática del café santafereño del barrio La Candelaria, se ve retratado en los pasillos y bambucos, en los cuales podemos adivinar más fácilmente la evolución no tanto de su estilo sino de su oficio, su técnica. Los ejemplos más tempranos son “La chata” y “Marte” hasta desembocar en piezas de pulcra escritura de las que “El trébol agorero” es la más lograda.

Un rasgo atractivo de sus pasillos es la rítmica tan suya, tan particular, tan apropiada para la danza. Calvo imprime al pasillo un pulso nervioso, alerta, algo que no encontramos en otros famosos autores de pasillos. Hay cierta picardía perversa en su ritmo. El pasillo en Morales Pino, por ejemplo, es más lírico, aunque igual de recursivo e ingenioso en el aspecto armónico. Pero Calvo le agrega pimienta y picante a sus pasillos.

Ejemplo 32.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Entusiasmo", pasillo (fragmento)  
(Allegro)

34

38

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment of a pasillo. It is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two systems of staves. The first system (measures 34-37) shows a rhythmic accompaniment in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a similar pattern in the left hand. The second system (measures 38-41) continues the accompaniment, with the right hand playing a more melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and single notes.

Ejemplo 33.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Noel", pasillo (fragmento)  
(Allegro)

gracioso

mf

5

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment of a pasillo. It is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The dynamics are marked 'gracioso' and 'mf'.

Calvo se sale del patrón rutinario de acompañamiento del pasillo y propone algo nuevo un poco emparentado con el acompañamiento del joropo. Tal cosa ocurre en el pasillo “Marte”.



## Ejemplo 34.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Marte", pasillo (fragmento)  
(Allegro molto)

Luis A Calvo es, en efecto, polifacético. Pero este rasgo es, si se quiere, circunstancial, coyuntural. Las modas de su tiempo lo obligaron a moverse en diferentes géneros, pero sin lugar a dudas su personalidad otoñal y contemplativa orientaba su brújula estética más hacia las fantasías — como son los intermezzos — y hacia un ritmo en el que no tiene rivales, por la calidad refinada de su ideas, y este ritmo es la “danza”, de la que “Carmiña”, “Madeja de luna” “Malvaloca” y “Añoranza” constituyen cuatro preciosas gemas del *petit repertoire* de la música colombiana. El siguiente fragmento de “Añoranza” demuestra un estro poético muy poco común.

Ejemplo 35.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Añoranza", danza (fragmento)

The image shows a musical score for a piano piece titled "Añoranza" by Luis Antonio Calvo. The score is in 2/4 time and consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 41-44) is marked "(Moderato)" and starts with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it. The second system (measures 45-48) is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 49-52) is marked with a crescendo (*cresc.*). The fourth system (measures 53-56) continues the piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Y “Carminña”, con su garboso decir constituye otro acierto notable en la numerosa producción de Luis Antonio Calvo. El así llamado “Cancionero Binario”, propuesto por Carlos Vega, se hace presente aquí también, emparentando estas danzas con el son cubano y las vidalas argentinas.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Para mayor información sobre Carlos Vega y el Cancionero Binario Oriental, consúltese “América Latina en su Música”, relatora Isabel Aretz. Página 45. Siglo Veintiuno Editores.

## Ejemplo 36.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Carimiña", danza (fragmento)  
(Andantino)

Al final de su vida, en los años posteriores a su reclusión en Agua de Dios, Calvo deriva hacia la música religiosa, género cuyas producciones aún están esperando una mano que las rescate del olvido.

Para dar fin a este discurso, quiero dejar constancia que el legado musical de Luis Antonio Calvo, al menos en el campo de la música profana, es de un positivo valor musical y sociológico. Calvo se encuentra apostado en el vértice crucial configurado por el modernismo pujante y el romanticismo criollo; allí estuvo cuando vivió, en la colisión de dos actitudes estéticas, en las que cabían entes y figuras tan opuestos como Julio Flórez, La Gruta Simbólica, Barba Jacob, el caricaturista Rendón y los Panidas de León de Greiff. La melena y el chambergo del arrogante bohemio, conviviendo frente al artista de pelo corto y cuello limpio.

En otro medio y con más instrucción musical, Calvo hubiera alcanzado una notoriedad continental, porque así, con todas sus limitaciones, él representa mejor que muchos de sus

**La Polifacética Personalidad  
Musical de Luis Antonio Calvo**

colegas contemporáneos el sentir de una época, en la que hacer música todavía se consideraba una especie de apostolado inspirado por las Musas del Empíreo. La obra de Calvo es uno de los más ricos patrimonios con que cuenta esta nación colombiana; no permitamos que se extinga en el olvido.

# LA NUEVA MÚSICA SINFÓNICA Y CORAL COLOMBIANA

## UN INFORME DE RESULTADOS

**Cecilia Espinosa Arango**

Grupo Estudios musicales, Línea Nueva música sinfónica y coral de Colombia, Directora de la Orquesta Sinfónica de la Universidad EAFIT, Profesora de Dirección orquestal y coral en pregrado y maestría en el Departamento de Música.

Contacto: [cespinos@eafit.edu.co](mailto:cespinos@eafit.edu.co). Universidad EAFIT

**Gabriel Andrés Rodríguez Zuluaga**

Investigador asistente

**RESUMEN.** El desarrollo académico que, en el área de la música, se ha dado en la composición musical sinfónica en el país, ha hecho florecer un número significativo de compositores que dan cuenta de un volumen grande de obras de diferentes formatos. Estas obras merecen ser estudiadas, analizadas, tocadas en público, grabadas y difundidas, tanto en los escenarios nacionales como en los internacionales. Nuestro proyecto que aún continúa, ha consistido en una metodología de recopilar, analizar, estudiar, ensayar y grabar las obras colombianas que, mediante el proceso mismo investigativo, pueden calificarse como de un nivel de competencia internacional, con el fin de poder dar a conocer su valor artístico y estético. En efecto, se quiere dejar a la posteridad el testimonio sonoro de obras que, habiendo sido ejecutadas un mayor número de veces y habiendo escalado hasta una cierta notoriedad, unas de ellas; algunas otras que han logrado un decoroso estreno en el país u otras que han podido llegar a una primera audición pero sin suficiente público o crítica especializada y que, como las anteriores, no tienen todavía registros sonoros.

**PALABRAS CLAVES:** Obras sinfónicas, estudio, ensayo, grabación, análisis musical, composición.

## THE NEW COLOMBIAN SYMPHONIC AND CHORAL MUSIC

### A results report

**ABSTRACT.** The academic musical development reached in scholarly symphonic composition in our country has influenced a meaningful number of composers of a large volume of works of differing shapes, sizes and particularities in orchestration. These works deserve to be studied, analyzed, performed, recorded and widely disseminated, nationally and internationally. Our project will continue in the near future and has had a methodology consistent in the recollection, analysis, study, rehearsal and recording of those Colombian works that, through the research process itself, could be ranked in an internationally acceptable level, in order to make their aesthetic and artistic values visible to the music world. We want to preserve now and in the future, works that have been performed more and reached some public acceptance and others that have obtained a moderately good premiere in the country or that have at least gained a first public appearance without a significant audience and specialized critics.

**KEY WORDS:** Symphonic works, study, rehearsal, recording, musical analysis, composition.

**Preámbulo.** En la actualidad, muchas de las orquestas profesionales del país concentran su quehacer en la interpretación y ejecución de literatura musical que se dio a conocer principalmente durante los siglos XIX y XX, siendo los principales géneros la obertura, el concierto, la sinfonía y el poema sinfónico. Es así como el cerca del 90% de la programación de las orquestas se remite a interpretar de manera predecible un repertorio ya tradicional en las temporadas sinfónicas, dejando muy poco espacio y dedicación al repertorio de los nuevos compositores. En esta medida, no hay mayor compromiso con la divulgación del material sinfónico propio y se evidencia en muchos casos una cierta resistencia a estos repertorios por parte de los instrumentistas y de los responsables de la programación, dejándolas de lado. Por otra parte, no hay políticas culturales claras que defiendan la producción nacional ante la extranjera. En vista de esta enajenación musical, los compositores nacionales están exportando sus obras para que sean interpretadas por orquestas de otras nacionalidades, perdiéndose así la oportunidad de dar a conocerlas en y desde Colombia.

Es necesario entonces preservar, difundir y proyectar a través de medios magnéticos (discos compactos) las obras sinfónicas creadas por los compositores nacionales. Ésta es una tarea que pocas instituciones han asumido como parte integral de sus programaciones anuales, ya que la atención musical, en general, se concentra en repertorios europeos que reciben gran difusión. El objetivo es entonces recoger, clasificar, analizar, editar depurada y críticamente, ensayar y grabar las obras sinfónicas de los compositores que fueron elegidas y, además, cedidas por ellos a este proyecto.

Es de suma importancia crear un archivo de estas obras que pueda nutrir la programación sinfónica, no sólo de la Orquesta Sinfónica EAFIT, sino de otras organizaciones de la misma naturaleza y que asuman de igual forma la tarea de proyectar las obras sinfónicas de los compositores colombianos. Se pretende, también, que nuestro trabajo tenga la atención de los departamentos de Música de las instituciones educativas superiores del país y del exterior y de los centros de recolección y divulgación de nuevas producciones sinfónicas.

Durante los años en que se ha llevado a cabo este proyecto de investigación, se han identificado iniciativas similares principalmente durante los últimos 20 años. Ejemplo de ello son las grabaciones realizadas por el Instituto de Cultura (Colcultura), actual Ministerio de la Cultura, que dan cuenta de algunas obras de compositores colombianos que fueron seleccionadas durante la década de los ochentas del pasado siglo. Estas grabaciones hechas, en su época, por la Orquesta Sinfónica de Colombia, son consideradas como un producto importante y han servido de referente a quienes han querido retomar este material. Sin embargo, el aporte de estas grabaciones obedece más a un ejercicio “archivístico” que a la interpretación misma. Tanto la apreciación de críticos especializados como de los mismos autores de varias de las obras consignadas en estos discos, coincide en afirmar que no hubo un esmerado trabajo artístico y técnico en la preparación de dichas producciones.

Por otra parte, las grabaciones hechas por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, considerada por la crítica especializada como una de las mejores Orquestas de Latinoamérica, han sido enfocadas principalmente hacia la recolección de arreglos sinfónicos de músicas folclóricas y populares de todas las regiones de Colombia, sin que queramos restar importancia al aporte en la difusión de esa música en arreglos sinfónicos. Otras orquestas de Colombia han dedicado gran parte de sus presupuestos a la grabación y difusión de repertorios sinfónicos suficientemente divulgados por casas disqueras y orquestas de gran prestigio. Todos estos antecedentes evidencian la importancia de los planteamientos bajo los cuales se ha construido y llevado a cabo este proyecto.

A continuación se presentan los productos finales que se tienen hasta la fecha, además de las notas sobre las obras contenidas en cada producción, escritas en su mayoría por los mismos compositores.

Cd 1

LA NUEVA MÚSICA SINFÓNICA COLOMBIANA VOL. I



**1. LAS 4 CHALUPAS**

**Víctor Hugo Agudelo Ramírez (1979)**

Obra compuesta entre Noviembre de 2002 y Marzo de 2003.

“Para su elaboración he recurrido a 4 de los ríos más importantes de Colombia: El Río Atrato, el Caquetá, el Cauca y el Magdalena, dando a cada uno una visión personal, las virtudes y problemas que a su paso en una chalupa se perciben; todo esto, claro está, bajo la óptica de un ciudadano que sólo tiene contacto con ellos por medio de libros, prensa o televisión.

Bajo esta temática, dividí la orquesta espacialmente en 4 secciones, empleadas de forma camerística y cada una de las cuales está encabezada por un timbal, de la siguiente forma:

- Timbal 1 + Cuerdas.
- Timbal 2 + Maderas.
- Timbal 3 + Metales.
- Timbal 4 + Piano.



Así, cada timbal se convierte en chalupa con su chalupero, conduciendo la música a una vertiente de 4 movimientos: I. Río Atrato II Río Caquetá III Río Cauca IV. Río Magdalena"

Víctor Agudelo.

## **2. CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA No. 2**

**Luis Antonio Escobar (1925 – 1993)**

“El Concierto para Piano y Orquesta No. 2 fue compuesto en el año de 1974 para la pianista Amparo Ángel, quien posteriormente fuera su esposa, con motivo de su grado de pianista en el Conservatorio de La Universidad Nacional de Bogotá. Se estrenó con La Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección del norteamericano Bruce Morton Wright y se ha interpretado con diversas orquestas latinoamericanas.

Es una obra de estructura neoclásica y lenguaje neorromántico que consta de tres movimientos: el primero en forma sonata, con marcado dinamismo en el tema A, que contrasta con el tema B, de carácter más expresivo. El segundo movimiento en forma de canción es iniciado por el solista, que canta el tema principal, lírico y expresivo y lo lleva a un desarrollo en continuo diálogo con la orquesta. El tercer movimiento está basado en La Gran Bambuquería con Variaciones para piano, que Escobar orquestó dejando al solista su parte virtuosística y resaltando, a través del tratamiento que da a la orquesta, el carácter nacionalista de su obra. En este movimiento, el autor propone melodías y rítmicas del folclor colombiano, apenas insinuadas, para luego desarrollarlas con refinamiento y gusto exquisito.”

Amparo Ángel.

### **3. TRES MITOS AMERICANOS**

**Nicolás Wills (1981)**

“Dentro de todas las culturas del continente americano, desde el norte de Canadá, hasta el sur en la Patagonia, han existido historias míticas de criaturas maravillosas, con habilidades extraordinarias, fantásticas proporciones, que aparecen en formas inexplicables y con consecuencias maravillosamente terribles para quien experimenta su presencia. Llenas de fantasía y terror, todas estas culturas han dado forma a las fascinantes y misteriosas criaturas que nos maravillan e inquietan hasta hoy.

Inspirado en este tema, he querido plasmar, en formato sinfónico, tres mitos que abarcan el extenso territorio del continente americano. Pertenecientes a tres diferentes culturas, tres diferentes criaturas míticas integran esta obra: Sasquatch, Madremonte, Chupacabras”

Nicolás Wills

### **4. RAMÓN EL CAMALEÓN**

**Luís Fernando Franco (1961-)**

Variaciones concertantes para orquesta sinfónica infantil y juvenil

RAMÓN EL CAMALEÓN es una colección de cuatro obras musicales interrelacionadas, que pueden ser ejecutadas de manera independiente, compuestas a manera de tema con variaciones. Son ellas Ramón El Camaleón Verde, Amarillo, Rojo y Ramón El Camaleón completo. Han sido elaboradas teniendo como objetivo servir para la didáctica musical, tanto de la población que se involucra directamente en los procesos de aprendizaje y ensamble musical, como también de los diferentes públicos generales, infantiles y juveniles que las escuchan, estos últimos a través del reconocimiento y diferenciación de los distintos instrumentos que conforman la orquesta sinfónica convencional, al igual que de otros instrumentos de tradición de diferentes regiones de Colombia, que interactúan con los primeros durante la ejecución de la obra completa.

En la versión completa de esta obra musical, se conjugan diferentes grados de dificultad interpretativa. En ella, se destaca el papel de los solistas de las diferentes secciones, con el objetivo de estimular a los instrumentistas más avanzados de cada línea; no obstante, busca y permite la participación de otros niños y jóvenes con menor nivel de formación.

Puede decirse que Ramón El Camaleón, en su versión completa, es la articulación de las tres obras anteriores, Verde, Amarillo y Rojo, en una sola, lo que la hace apta para la puesta en escena, pues se presta tanto para el ensamble de masas orquestales de gran tamaño como para la fusión de varias orquestas infantiles-juveniles con instrumentos étnicos colombianos.

La obra evoca sonoridades y rinde homenaje a compositores latinoamericanos como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), José pablo Moncayo (1912-1958) y Alberto Ginastera (1916-1983).

## Cd 2

### LA NUEVA MÚSICA SINFÓNICA COLOMBIANA VOL. 2



## 1. OBERTURA PARA UN CONCIERTO

**Andrés Posada (1954-)**

Escrita en 1985 y basada en una serie dodecafónica. En esta obra, el lenguaje de Posada, si bien nos aleja claramente del tonalismo, sus propuestas imitativas y construcciones melódicas lo sitúan en un plano todavía predecible para la época de su escritura, en cuanto a estructuras formales.

En su Orquestación, el compositor explota la riqueza tímbrica de las maderas y metales, realzada por la inclusión de percusiones de tipo melódico como es el caso del Piano, Marimba, xilófono y timbales, así como de percusión de choque como gran cassa, caja china, toms, redoblante.

La cuerda brilla con propiedad en pasajes rápidos virtuosos que incluyen el uso de alteraciones cromáticas; y en pasajes lentos sincopados, en donde el tema se expone nítidamente.

El uso frecuente de aumentaciones rítmicas, así como polirritmias superpuestas genera, en la configuración de la obra, un clima tenso de gran trabajo intelectual tanto para ejecutante como para oyente. Esto ayuda a crear un gran clímax que se disuelve en un ritardando final y, a manera de coda, se escuchan las últimas dos páginas de la obra, que concluye en un gran “tutti” de inmensa fuerza dinámica y rítmica.

## 2. SEGUNDO CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA.

**Diego Vega (1968-)**

La estructura general parte de un primer movimiento de carácter moderado, un segundo movimiento rápido y más rítmico para terminar en un movimiento lento. Esta distribución de tempos ya nos ubica en un contexto contemporáneo; por lo general, los conciertos para solista y orquesta utilizan movimientos distribuidos de la siguiente manera: rápido, lento, rápido; así como menciona el compositor en sus notas de programa: “Aunque los tres movimientos tienen

contrastes de textura y carácter en su construcción formal interna, la organización general del Concierto se podría describir como lento-rápido-lento”.

El primer movimiento está enmarcado en un lenguaje tonal expandido y utiliza como materia prima un primer motivo basado en intervalos de cuarta, novena menor, sexta mayor; dicho motivo aparece en principio en la celesta para luego pasar al clarinete solista; el otro material motivico se puede ver de nuevo en el clarinete solista; dicho motivo extrae material del primero, pero modificando su carácter expresivo al hacer uso de figuraciones rítmicas más cortas. Estos dos motivos serán el armazón principal de este movimiento.

El segundo movimiento tiene una naturaleza más rítmica, estableciendo un contraste entre el primero y tercer movimientos. En éste, notamos un desarrollo apoyado en el ritmo y en los saltos interválicos, enmarcados en la idiomática del instrumento solista: el clarinete.

### **3. LA CHAPOLERA**

#### **Juan David Osorio (1985-)**

Escrita por encargo del Taller de Dirección de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, está dividida en tres movimientos o tiempos que describe el compositor como: pa´comenzar, pa´intermedio y pa´terminar el cual es basado en un currulao del Pacífico colombiano.

Las estructuras temáticas de Osorio se presentan de manera fragmentada en bloques de “tutti” orquestal y diálogos de las diferentes familias de vientos y cuerdas. Utiliza series dodecafónicas o la mitad de ellas para resaltar ideas melódicas y establecer intereses armónicos y contrapuntísticos a través de la obra.

El primer movimiento tiene una especial fuerza rítmica proveniente de la marcación temporal del autor, de los frecuentes cambios métricos, acentuaciones de las partes débiles del compás y del aprovechamiento de una rica orquestación. Cuatro grandes segmentos lo dividen, combinando tempo rápido con lento para establecer una similitud entre el primero y último fragmentos que, a la vez, sirve de coda.

El segundo movimiento, de texturas más llanas y transparentes, da especial importancia a la marimba como si quisiera preparar o recordar al oyente la importancia y similitud con la marimba de chonta del Pacífico de Colombia, en la cual está inspirado el ritmo del último movimiento.

El último movimiento tiene la fuerza rítmica y melódica del currulao colombiano. Al igual que en los otros dos movimientos, Osorio sabe aprovechar el recurso orquestal para exponer de manera elegante y sobria la vitalidad propia de estos ritmos. En este movimiento, hace recaer toda la fuerza conclusiva necesaria para terminar la obra, en la orquestación elegida, los pequeños pero necesarios cambios métricos y síncopas y acentuaciones desplazadas.

#### **4. CONCIERTO PARA CLAVECÍN, GUITARRA Y ORQUESTA DE ARCOS**

**Mario Gómez-Vignes (1944-)**

El concierto para clavecín, guitarra y orquesta de arcos es una obra que fue comisionada por la fundación arte de la música presidida por Rafael Puyana y fue estrenada en el año de 1993.

La pieza plantea un formato que se acerca al concierto grosso, utilizando el divisi como materia prima, tanto desde la composición como desde la orquestación; claro ejemplo de esto es el primer movimiento, donde el compositor realiza una serie de módulos, cada uno de 6 compases y escritos en una métrica de 6+5 sobre 8. Cada grupo tiene un número de módulos diferentes. Clavecín: 5, guitarra: 3, orquesta de arcos: 4.

El segundo movimiento tiene un carácter lento, contrastante con el primero. En éste, notamos en un principio que todo está escrito de manera “tradicional” (es decir, no utiliza módulos intercambiables). Pero, a su vez, la orquestación empieza a tener cambios; las cuerdas son agrupadas en divisi y prontamente aparecen diversas sonoridades del lenguaje contemporáneo apoyadas en nuevas grafías musicales. La primera parte de este movimiento tiene una gran

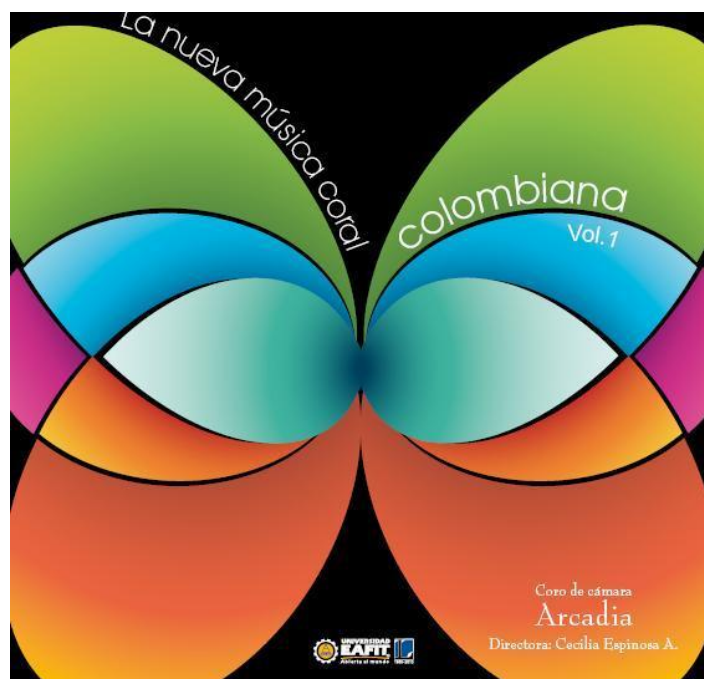
presencia del clavecín, en sus dos planos conocidos, solitas y acompañante, estableciendo un contrapunto constante con la guitarra.

El tercer movimiento llamado *Ostinati*, está estructurado por dos motivos. El primero, compuesto por un ostinato basado en un modelo de bajo Alberti y con una indicación: a la Czerny, interpretado por clavecín; el segundo, basado en una figura sincopada que luego será desarrollada. Ambos motivos son alternados entre clavecín y guitarra, estableciendo un juego con figuraciones rítmicas, propias de los ritmos encontrados en el Caribe latinoamericano.

Son de notar las constantes cadenzas, donde se demuestra un claro virtuosismo en el clavecín, utilizando figuras ornamentales bastante idiomáticas para el instrumento; por su parte, la guitarra es usada como un instrumento percutido, donde la figuraciones rítmicas están basadas en sincopas irregulares. Las cuerdas frotadas, por su parte, logran un interesante soporte armónico, que aparece y desaparece gracias a la utilización de armónicos artificiales, pizzicato, col legno, y otras técnicas expandidas de interpretación.

### Cd 3

#### LA NUEVA MÚSICA CORAL COLOMBIANA VOL. I



## 1. POEMA

**Víctor Hugo Agudelo Ramírez (1979-)**

Tomado de Cien Sonetos de Amor de Pablo Neruda, Soneto XVII.

“En pocas palabras, la obra refleja fielmente la estructura del poema y sus diferentes secciones se encuentran delimitadas por los finales de cada estrofa. Los ambientes creados son una interpretación personal del texto, para dar vida a cada uno de los versos, e interconectados, más que por la rima, por el sentido semántico. Con respecto a las sonoridades escogidas para reflejar el texto, me he remitido a la técnica del fauxbordon y cadencias utilizadas en la música del Renacimiento, como la cadencia de una sensible o jónica, dórica, frigia, la de doble sensible o lidia y mixolidia.

Otros elementos importantes en los espacios sonoros son: el uso de *clusters* diatónicos, *glisandi*, *ostinati*, y, al final de la obra, la organización de sonidos de manera dodecafónica, pero con un punto de vista tonal-modal”.

Víctor Agudelo

## 2. HILO DE ARENA

**Alberto Guzmán Naranjo**

“Hilo de Arena es una polifonía que intenta establecer un diálogo – y crear un sentido – entre versos de diferentes poemas de los libros « Hilo de Arena » y « La Luna del Dragón » del poeta William Ospina. Esta licencia me fue sugerida en una idea que encontré en el ensayo « La Creación y la Crítica », donde el poeta Ospina dice: «... se admiran en vano las obras completas de alguien si no se puede decir nada sobre la manera como en alguna página están aliadas dos o tres palabras. »

Alberto Guzmán



### 3. MISA

**José Gallardo A (1983-)**

“Esta pieza nace tratando de solucionar dos problemas, la composición musical para voces mixtas *a capella* y la necesidad de componer una Misa en los tiempos actuales en “el país del sagrado corazón”.

La misa trata de preguntarse por el creer, el sentir; a la par de trata de hacer una relación que encuentro con los santos, referenciados en la obra de Jean Michel Basquiat, los albaos chocoanos y los santos que nos encontramos día a día. La utilización de aires chocoanos parte como punto de partida exploratorio, sobre todo en la organización tímbrica; no pretendo hacer una reinterpretación, acomodación o fusión de un ritmo ajeno a mi persona. Podría decir que es una visión lejana de un tipo de música que me encontré. Por último, la misa está dedicada (de manera implícita) al maestro Sergio Mesa”.

José Gallardo

### 4. LLUEVE, SOBRE UN PÁRPADO LLUEVE...

**Andrés Posada (1954 --)**

"Llueve,  
sobre un párpado llueve;  
llueve en los huesos,  
en el silencio de los pájaros-.

“Esta pieza, para coro mixto y piano, inició una compilación de seis obras corales, basadas en poemas de José Manuel Arango, (1937-2002), poeta y filósofo antioqueño, de su libro “Montañas” (1995)

La escribí como un homenaje a José Manuel, justo después de enterarme de su fallecimiento”.

Andrés Posada

## **5. ESTUDIO POLIFÓNICO SOBRE CUCHIPE**

**Gustavo Yepes Londoño (1945)**

Esta obra fue compuesta en 1993, para coro o cuarteto vocal mixto en cuatro voces. Se trata de una paráfrasis fugada sobre la canción popular andina colombiana “Qui’ hay de Cuchipe, qui’ hay”, que comienza “De Chiquinquirá yo vengo de pagar una promesa...”, una guabina atribuida a Eduardo Gómez Bueno. El sujeto o tema es la melodía inicial, con el texto citado y con “Chinita, si me querés, escondeme tras la puerta...” y los contrapuntos utilizados son algunos motivos melódicos de la misma canción y otros de libre invención, además de aumentaciones e inversiones del sujeto, todo dentro del lenguaje tonal usual en el género.

## **6. ELLA, NOMBRE Y PERFUME**

**Fabio Miguel Fuentes Hernández. (1957)**

“Sobre la pregunta que me hacen acerca de la motivación para componer un Motete inspirado en el poema de Alberto Ángel Montoya, siempre respondo que me bastó con leerlo una sola vez para saber que éste era el texto que yo requería para la composición de un Motete. En él se resume una profunda nostalgia magistralmente descrita, una verdadera sublimación del tiempo y el espacio y, en fin, un tratamiento ciertamente sinestésico digno representante del Modernismo.

Sobre la forma del Motete que, a través de la historia universal de la música, ha sido tan trascendental para el tratamiento de textos, tanto litúrgicos como profanos, vale la pena decir que la obra presenta el soneto en forma libre (incluso utilizando deliberadamente la reiteración de algunas secciones o palabras de los versos del texto para dar cuenta de ciertos aspectos muy significativos) pero guardando a su vez cierto equilibrio en la asignación silábico-musical de las palabras”.

Fabio Miguel Fuentes H.

## 7. LACRYMOSA

**Juan David Osorio (1985-)**

Esta obra fue compuesta en el mes de Junio de 2010 por encargo del percusionista Alejandro Ruíz. La pieza se desarrolla a partir de un intervalo de séptima menor que es dado por la marimba y que será recurrente como conector de las diferentes secciones de la pieza; también son periódicos los intervalos de segunda menor y de tritono, que dan a la pieza su color dramático y oscuro ligándolo constantemente con el sentido característico del texto. La marimba y el coro están escritos en un constante diálogo en donde la marimba actúa como instrumento solista así como acompañante.

## 8. MADRIGAL

**Mario Gomez-Vignes**

En repetidas ocasiones, el compositor Mario Gómez-Vignes ha ilustrado con música poemas de León de Greiff: en dos de las “Cuatro Microelegías” del año 1969, en este “Madrigal” de 1973 y en una de las canciones de su última obra, el ciclo vocal titulado “Cancionero Negro”, aún en preparación.

“Madrigal, en estilo más bien antiguo”, como reza su título completo, fue compuesto en una tarde de septiembre de 1973, en un salón de clases de la antigua EMAR (Escuela de Música y Artes Representativas) de la Universidad de Antioquia (hoy Departamento de Música). La intención de esta composición para cuatro voces *a cappella*, era recrear el estilo de amplio lirismo del antiguo madrigal renacentista, en el que se combinaban diferentes texturas, según el contenido del texto y su significado expresivo. Esta obra fue dedicada a la actual esposa del compositor.

La forma es muy simple: un escueto plan A-B-A dentro del cual va desplegado el breve poema de De Greiff, que en aquel entonces era un texto inédito y no figuraba en las obras completas del poeta. Fue Mario Yepes, amigo del compositor, quien se lo dio a conocer. “Madrigal” fue estrenado en el Teatro “Camilo Torres” de la Universidad de Antioquia, el 20 de octubre de

1978, a cargo de Consuelo Echeverri, Haydeé Marín y Gustavo y Mario Yepes.

La obra figura en el Volumen I de “Música Coral Colombiana”, publicado por el Instituto Colombiano de Cultura “COLCULTURA”, bajo el patrocinio de la UNESCO, en el año 1981.

## **9. MY ROSE FROM THE SEAS (MI ROSA DE LOS MARES)**

**Freddy Ochoa (1976)**

Es un poema de amor, para el amor soñado, el amor que no está, el amor que se ansía. Comienza con unos sonidos que asemejan el oleaje del mar, el choque de las olas con las rocas y el viento en el acantilado donde se encuentra el protagonista preguntándose constantemente por su ser amado. Está escrita en un lenguaje sencillo donde predomina el color, donde no existe dominancia en ninguna de las voces, aunque la melodía es fundamental. La obra culmina con un esperanzado "find me" (encuéntrame) como respuesta a su pequeño diálogo con los ecos.

**Cd 4**

## **LA NUEVA MÚSICA SINFÓNICO-CORAL COLOMBIANA VOL. II**



La temática escogida para este CD fue el lenguaje Sinfónico-Coral con contenido específico de dos composiciones religiosas, dos misas cortas: la “Brevis” de Jaime León y la “de Pentecostés” de Diego Vega, esta última compuesta originalmente para grupo de metales, órgano y percusión y luego puesta en versión orquestal por el mismo compositor.

Se incluyen también en este CD el ciclo de seis canciones “Pequeña Pequeñita” de Jaime León con sus textos inocentes, serenos y reflexivos, obra compuesta para mezzo-soprano y orquesta.

### **MISSA BREVIS**

**Para Soprano, Mezzosoprano, Coro Mixto y Orquesta Sinfónica (Versión de 1993).**

**Jaime León (1921- )**

Esta obra fue compuesta en 1980 y estrenada en el XVII Festival de Música Religiosa de Popayán con la participación de Beatriz Parra (soprano), Donna Klimoska (mezzosoprano), el Coro de Cámara de Popayán (dirigido por Stella Dupont Arias) y la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección general del compositor.

Se trata de una obra compuesta especialmente para la ocasión, pues en uno de los manuscritos que se conserva en la Sala de Patrimonio Documental de la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT, puede leerse que está dedicada a “Stella y su coro”. En 1993, el compositor revisó la Missa Brevis e introdujo cambios, especialmente en el Agnus Dei, el Sanctus y el Benedictus.

En términos generales, la obra es una muestra de la experiencia del compositor en el campo de la música vocal — recordemos que fue director de la Compañía de Opera Mascagni Opera Guild de Nueva York y de la Ópera de Colombia — los textos son inteligibles pues el tratamiento rítmico hace clara la dicción; además, la forma en que emplea los registros vocales en el coro y las solistas permiten que la música fluya de una manera natural. Resulta interesante observar cómo el empleo de un motivo en el que se destacan la terceras ascendentes seguidas por terceras descendentes o las sucesiones de cuartas está presente a lo largo de la obra, lo que le da una cierta unidad, a pesar de estar dividida en varias partes que corresponden

a las del ordinario de la misa.

## **LAS CANCIONES DE PEQUEÑA, PEQUEÑITA**

(Textos tomados, traducidos, adaptados, corregidos y ampliados a partir de la tesis de Maestría en Música titulada *The art songs of Jaime León: A textual and musical analysis*, de Victoria Sofía Botero, Universidad de Missouri-Kansas City, 2011)

Este ciclo de seis canciones se basa en poemas para niños de Francisco Delgado Santos, Jorge Renán de la Torre y Adalberto Ortiz, tres autores ecuatorianos. El ciclo se denomina como el primero de los poemas pero las canciones no están relacionadas entre sí ni existe una historia que las vincule. Las seis canciones fueron escritas por el maestro León originalmente para voz de soprano y piano en febrero de 1986 para la soprano ecuatoriana Beatriz Parra. Cada canción fue escrita en un día y el orden de interpretación difiere ligeramente del orden de composición. Posteriormente, el ciclo fue orquestado por el propio compositor.

El ciclo se ordena de la siguiente manera:

1. Pequeña, pequeña
2. El muñeco dormilón
3. Viaje
4. Caballito de madera
5. La tunda para el negrito
6. El columpio.

Las canciones fueron publicadas por primera vez por Poligráfica en Guayaquil (Ecuador), en diciembre de 1987, y dicha edición es un facsímil del manuscrito del maestro León. Ha sido interpretado y grabado en su versión original para voz y piano, por la soprano Emperatriz Figueroa, acompañada por Patricia Pérez Hood, en el disco “Homenaje a la Canción Lírica Colombiana”; por la soprano Patricia Caicedo, acompañada por Irene Aisemberg, al piano, en el disco “Aves y ensueños - Canciones artísticas de Jaime León, vol. I”, y con otros acompañantes en recitales internacionales, y, antes de la presente grabación, interpretado en su

versión orquestal por la mezzosoprano Martha Senn con la Orquesta Sinfónica del Valle, bajo la dirección del maestro León.

## **MISA DE PENTECOSTÉS**

**Diego Vega (1968- )**

“Compuse la “Misa de Pentecostés” entre 1994 y 1995. La obra fue comisionada por la Catedral de Nôtre-Dame de París, donde fui el compositor residente en la primavera de 1995. La instrumentación de la obra original incluyó coro de adultos, coro infantil, quinteto de cobres, órgano y timbales, y el estreno fue dirigido por Nicole Corti.

La Catedral Nôtre-Dame de Paris encargó la composición de la obra para su inclusión en la misa del domingo de Pentecostés y no sólo como una obra de concierto. Por esta razón, esta misa únicamente tiene cuatro movimientos: Kyrie, Sanctus, Agnus Dei y la secuencia de comunión Veni Sancte Spiritus. El Credo y el Gloria no fueron contemplados, porque su longitud habría hecho que la celebración de la misa se extendiera demasiado.

Considerando que la comisión que recibí tenía que ser específicamente para Pentecostés, la secuencia gregoriana Veni Sancte Spiritus se constituyó en una fuente natural para mi inspiración. La melodía de esa secuencia, tan antigua como la misma catedral Nôtre-Dame, fue el cantus firmus de mi composición. Utilicé la secuencia de principio a fin en el cuarto movimiento, sobre un fondo armónico modal, lleno de sonoridades más propias del siglo XX que de la Edad Media. Igualmente, el gesto inicial de la secuencia, un característico tetracordio jónico ascendente y descendente, se convirtió en el motivo principal del Kyrie y del Agnus Dei. Armonías modales, contrastes fuertes de tempo, en textura e instrumentación, y una mezcla de acordes infrecuentes y cadencias medievales dieron forma al material musical de la composición. Esta nueva versión revisada de mi obra, para coro y orquesta, fue instrumentada especialmente para la grabación hecha en este proyecto de investigación”.

Diego Vega.

**Cd 5**

**LA NUEVA MÚSICA SINFÓNICA COLOMBIANA VOL. III**

Éste trabajo discográfico cuya grabación ya se hizo, se encuentra en proceso de mezcla y prensaje y, siguiendo los parámetros de las convocatorias anteriores, contendrá las siguientes obras:

Bernardo Cardona: Tres Ostinatos concertantes para guitarra y orquesta

Hector González: Curramba

Alba Potes: Cantares para orquesta

Víctor Agudelo: *Vueltaorient*

Andrés Posada: Poema para una catedral invisible

Jhonnier Ochoa: Pequeñas piezas orquestales.

En este momento, el proyecto LNMSC se encuentra seleccionando y planeando la próxima grabación que se realizará en la segunda semana del presente año en el Auditorium Maximum del Colegio Alemán, en donde se interpretarán las obras que harán parte del Cd 6: La Nueva Música Sinfónica Colombiana vol. IV



# **DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LA “SONATA SOBRE TEMAS COLOMBIANOS” DEL COMPOSITOR LUIS ANTONIO ESCOBAR**

**Luis Antonio Rojas Granada**

Magister en Música Universidad EAFIT. Énfasis Violín. Concertino asistente de la Orquesta Sinfónica EAFIT.

Contacto: luisantoniorojas@yahoo.com

**RESUMEN.** El propósito de este trabajo es el rescate de la sonata “sobre temas colombianos” del compositor Luis Antonio Escobar. La partitura, compuesta en 1948 para ser presentada al concurso Música de Colombia Fabricato de ese año, reposa en la sala patrimonial del centro cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT en Medellín- Colombia. El trabajo pretende determinar los elementos musicales de la obra y realzar su contenido artístico. A través de la descripción y del análisis de la partitura, cuya transcripción se toma aquí como fuente primaria, se identifican el lenguaje musical, las tendencias artísticas, estilísticas y su desarrollo creativo. Encriptadas en sus notas, se encuentran tanto las primigenias influencias nacionales del compositor, como las nuevas, adquiridas en ese entonces por su recién iniciado estudio superior de música en Estados Unidos. La obra pone en relieve algunos elementos musicales inherentes al compositor.

**PALABRAS CLAVES:** Sonata, Luis Antonio Escobar, Concurso Música de Colombia Fabricato.

## **ANALITICAL DESCRIPTION OF THE “SONATA ON COLOMBIAN THEMES” BY LUIS ANTONIO ESCOBAR**

**ABSTRACT.** The purpose of this work is the rescue of the sonata "on Colombian themes" of the composer Luis Antonio Escobar. The score, composed in 1948 intended to be presented to the music of Colombia Fabricato contest that year, can be found in the Heritage Hall of the cultural center library Luis Echavarría Villegas of the Universidad EAFIT in Medellín - Colombia. The work aims to determine the musical elements of the work and enhance its artistic content. Through description and analysis of the score, whose transcription is taken here as a primary source, the musical language, artistic, stylistic trends and its creative development are identified. Encrypted in its notes, are both primordial national composer influences, and new, acquired at that time by its newly started upper study of music in the United States. The work puts in relief some musical elements inherent in the composer.

**KEYWORDS:** Sonata, Luis Antonio Escobar, Contest Música de Colombia Fabricato

## **INTRODUCCIÓN**

En el año de 1948, la empresa textil FABRICATO de Medellín decidió realizar un concurso de música colombiana como celebración de su aniversario. Este concurso, con fines filantrópicos y propagandísticos, convocó, como lo afirma Gil (2006), a gran cantidad de compositores que vieron en él una vitrina dónde mostrar su música. Uno de ellos fue Luis Antonio Escobar, quien envió la sonata con el seudónimo “ESSE”. Como queda registrado por Sierra (1948), la obra fue merecedora de una mención de honor.

La excusa perfecta para hablar del compositor es su obra; por lo mismo, cuenta este escrito con una recopilación biográfica de Escobar, que agrupa variedad de títulos. Se presenta también un capítulo que habla del catálogo de sus obras. Tuviéronse en cuenta textos extranjeros que, aunque de poca profundidad, dan muestra de los alcances internacionales del músico.

El capítulo concerniente al Concurso Música de Colombia Fabricato pretende ubicar al lector en el contexto musical de la época, de gran importancia para el desarrollo del nacionalismo musical en el país. Se consultaron los escritos de aquel tiempo y las nuevas investigaciones que sobre éste se han elaborado.

El análisis de la Sonata de estudio está acompañado de una propuesta interpretativa desde el punto de vista violinístico. Se anexa la primera edición de la partitura que contiene algunas correcciones, como se explica posteriormente, y se incluye un capítulo con una propuesta interpretativa sustentada con una grabación, que pretende guiar al violinista intérprete dentro del concepto musical del autor.

## **BIOGRAFÍA**

El compositor colombiano Luis Antonio Escobar nace en el año de 1925 en Villapinzón, Cundinamarca y muere en el año 1993 en Miami, Estados Unidos. Inicia sus estudios musicales de manera informal en su pueblo natal. Posteriormente, ingresa al Conservatorio

Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. No requiere de mucho tiempo en esta institución para sobresalir y hacerse acreedor a una beca que lo llevaría a Baltimore, Estados Unidos, a estudiar composición. Se traslada luego a Alemania para continuar sus estudios<sup>1</sup>.

Muy cercana al autor es la semblanza que hace su esposa Amparo Ángel, publicada en el libro *Ecos, Contextos y Desconciertos* del Doctor Fernando Gil, donde relata que:

Luis Antonio fue un enamorado de la música Colombiana. Desde su niñez tuvo toda la influencia del folclor de su pueblito que era Villapinzón... también los instrumentos musicales folclóricos como el requinto, la carraca, el tiple, la bandola, todos estos instrumentos y los aires colombianos influyeron muchísimo en su creación musical, que tiene un toque muy acentuado de música nacionalista colombiana del altiplano cundiboyacense (Gil, 2003).

Lo anteriormente descrito confirma la relación que existe entre el contexto sociohistórico y la música de Escobar.

Como se decía, Luis Antonio depuró su arte compositivo en Estados Unidos, con Nicolás Nabokov en 1947, y en Alemania, con Boris Blacher entre 1951 y 1953<sup>2</sup>. Sobre este último maestro, Amparo Ángel, en entrevista documentada en el texto de Gil, nos aclara las intenciones estilísticas de su música: “Este compositor [refiriéndose a Blacher] tiene una línea melódica y armónica muy moderna que influyó muchísimo en las primeras obras” (Gil, 2006).

---

<sup>1</sup> La reseña general sobre la vida y obra del maestro se encuentra en *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, 1980). También apareció un aparte en el *Diccionario de la Música Española y Latinoamericana* (López Calo, Casares Rodicio y Fernández de la Cuesta, 1999), que detalla algunos aspectos sobre su obra y otro en la página del Banco de la República (Atehortúa Almanya, 1980). La biografía más completa es la realizada por Amparo Ángel, publicada también en la página del Banco de la República. (Ángel, 2001)

<sup>2</sup> La información sobre ambos compositores se puede encontrar en *SADIE, Stanley. The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan. 1980, Vol. 2, p. 766, Vol. 13, p 10

**Descripción Analítica de la “Sonata Sobre Temas Colombianos”  
del Compositor Luis Antonio Escobar**

Ángel (2001) señala tres etapas en su vida profesional, posteriores a su estudio en el exterior. Estas etapas no se definen por su estilo compositivo, o por la evolución de su música, sino por su labor y producción musical.

**Primera etapa profesional 1954-1957**

Cuando regresa a Colombia, realiza varios conciertos con la orquesta Sinfónica, dando a conocer su trabajo, recibido por el público y por la crítica favorablemente. Ya reconocido como compositor, las orquestas interpretaron permanentemente sus obras. Había logrado imprimir a su música un estilo nacionalista depurado, producto del recuerdo de las melodías y ritmos escuchados en su niñez y del cúmulo de conocimientos adquiridos durante sus estudios en Estados Unidos y Europa (Ángel, 2001). En este período, se dedica a la pedagogía y a la participación en programas musicales de radio y televisión.

**Segunda etapa 1957-1975**

Se le otorga la beca Guggenheim, lo que le da la oportunidad de viajar por segunda vez a los Estados Unidos. De regreso, se concentra en la composición de obras. De esta época, datan las *Cánticas Colombianas* para coro. Ocupó también, en diversas ocasiones, cargos administrativos y diplomáticos.

**Tercera etapa 1976-1993**

Fue ésta una etapa creativa muy intensa. Compone en gran cantidad. Viaja por varios países como conferencista invitado. Recibe condecoraciones del gobierno Nacional por su labor en torno a la música. “Su obra, reconocida a nivel (sic) mundial, se interpreta en los países de América y Europa. Es una música que sintetiza el sentimiento de un pueblo latinoamericano, Colombia, y de manera exquisita da a conocer el sentir y el modo de ser de sus gentes” (Ángel, 2001).

Es importante recordar que este trabajo se concentra en la primera sonata de Escobar, del año 1948, marcada dentro de una tendencia nacionalista, en una dirección estética que inspira a los compositores de su tiempo<sup>3</sup>.

### **CONCURSO MÚSICA DE COLOMBIA, PATROCINADO POR FABRICATO, 1948-1951**

El concurso fue el gran incentivo para la realización de la sonata que nos compete. Está claramente relacionado en una investigación de la Universidad EAFIT que, en dos publicaciones de Gil: *Temas con Variaciones* (Op. Cit.) y *Ecos, Contextos y Desconciertos* (Op. Cit.), describen su dinámica. El último título se refiere al proyecto de Investigación de la Universidad EAFIT – 2003, dirigido por el Dr. Fernando Gil Araque, donde se explica con detalle todo lo referente al concurso.

Del primer título, se pueden seleccionar algunos apartes que resaltan el aporte dado al desarrollo musical de la época:

Los concursos musicales han jugado un papel fundamental en el impulso de la composición musical colombiana, como promotores y validadores de nuevos formatos, estilos y estéticas musicales. Ellos han facilitado la renovación del repertorio musical, pero en algunos casos también se han aferrado a formatos tradicionales, en los que lo novedoso a veces se ve como una afrenta a la música.

Fueron vitales para la renovación de la música en Colombia en las décadas de los 30 y 40, los concursos Ezequiel Bernal en Bogotá y los concursos Indulana Rosellón (1941-1943) y Música de Colombia (1948 y 1951) patrocinado por Fabricato en Medellín (Gil, 2006).

Décadas después del conflicto entre Uribe Holguín y Murillo, (Bermudez, 1999) y cuando iba madurando un despertar de la conciencia musical nacional, el concurso, como lo reconoce Gil

---

<sup>3</sup> Como lo deja claro el siguiente comentario extraído de *Temas con Variaciones* (Gil, 2006)

(2003), da su máximo aporte al “promover la composición musical en el país, en el campo académico y tradicional”.

El Concurso Música de Colombia 1948-1951 renovó la composición al promover nuevos lenguajes en el campo sinfónico, la música de cámara y la música tradicional. Infortunadamente, no se ha valorado la importancia y los méritos que tuvo este certamen en la transformación del ejercicio de la música del país.

Mostró la realidad y el estado de la composición de la música sinfónica, de cámara y tradicional; marcó los anhelos de renovación y modernización de la música andina colombiana, tanto para sus organizadores, como para un grupo importante de compositores y se constituyó como la última fase del proyecto romántico en la música a mediados del s XX. Igualmente, promovió la participación de nuevos compositores y proyectó sus obras en diferentes lenguajes (Gil, 2003).

## **CATÁLOGO DE OBRAS**

Un punto para aclarar con respecto a la obra de Escobar es el catálogo. Existen divergencias en relación con la Sonata que se estudia en este trabajo: la Sonata Número 1 *Sobre Temas Colombianos* y la Sonata Número 3 que, por haber sido también destinada al concurso, presenta confusión en cuanto a sus respectivas identidades individuales. Como se verá a continuación, algunos catálogos las incluyen, otros no y, en algunos de ellos, los años no coinciden.

En el catálogo donado a la Universidad EAFIT por Juan Carlos Arango Montoya (1982), no figuran las composiciones enviadas al concurso que patrocinó FABRICATO. Es probable que esa omisión tenga su origen en el hecho de que las obras enviadas a dicho concurso debían marcarse con seudónimo y no con el nombre del compositor. Esto impedía identificar claramente al autor, como ocurrió repetidas veces con varias obras, según se explica en *Ecos, Con-textos y Des-conciertos*: a la hora de relacionar obra con autor no se correspondían (Gil, 2003). Se debe cotejar el anterior catálogo con el realizado por Barreiro (2011), donde sí se

incluyen ambas sonatas pero con distintos nombres. La primera de ellas, bajo el título de Sonatina 1 (1947), de la que se dice que “ganó el segundo premio en el concurso Coltejer” (Barreiro, 2011) y la segunda, la Sonatina de 1948, para violín y piano.

Aquí existe también una falsa correspondencia si se compara el anterior catálogo con el acta del concurso Fabricato, donde se registra en la edición de 1948 que: “La Sonata sobre temas Colombianos con seudónimo ESSE ganó mención de honor” y nunca “premio en Coltejer” (Sierra, 1948).

El concurso del año 1949 registra otra Sonata, ahora con seudónimo “Pandero”. Hacemos referencia aquí a la Sonata 3 o Sonatina de 1948. Obviamente los trabajos son los mismos pero el año no corresponde. Barreiro, seguramente, tuvo en cuenta el año de composición de las obras mientras que, por otro lado, el concurso consideró el año de la premiación del evento.

Gil (2003) señala que la sonata para piano con seudónimo “navegante” y la sonata con seudónimo “pandero” recibieron mención. En el catálogo de referencia de las obras participantes del concurso FABRICATO del año 1949, así como en el acta del jurado, no se anota dicha mención.

Como conclusión, hace falta un catálogo completo del autor donde no existan divergencias y que contenga las fechas de composición y de edición manuscrita de las obras así como sus características principales<sup>4</sup>. Este esperado catálogo próximamente será terminado por Amparo Ángel aunque, según el mismo, la sonata aparecerá catalogada como sonatina, tal como la nombrara Barreiro.

---

<sup>4</sup> Otro catálogo disponible en línea es el que aparece en la página del Banco de la República: BANCO DE LA REPUBLICA. Catálogo de obras. Obras para orquesta. [En Línea]. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. (Citada: 7 de septiembre de 2012) <http://www.banrepcultural.org/node/66131>

## ANÁLISIS

Un punto de partida interesante para acometer el análisis de la sonata es el comentario incluido en el acta del jurado calificador del concurso, registrado en la Revista Gloria, que dice:

...fue presentada en 1948 bajo el seudónimo de ESSE esta composición (que) es una obra de estudiante, pero en ella muestra su lenguaje y los recursos armónicos y melódicos que va a utilizar en sus obras posteriores. La obra consta de tres movimientos: Alegre, Tema y Variaciones, Alegre, en este último movimiento utiliza el aire de torbellino. La obra fue dedicada al compositor cartagenero Juan de Sanctio, quien era compañero de estudio en Baltimore (Sierra, 1948).

También se dice que la pieza es una: “obra moderna con momentos de gran inspiración y de excelente construcción” (Sierra, 1948).

Sobre la estética y el lenguaje, Duque aclara que: “Para Luis Antonio Escobar el neoclasicismo es una opción para continuar con la vertiente nacionalista, repitiendo algunas temáticas, pero superándolas con el uso de la polifonía” (Duque, 1993).

### Primer movimiento

La polimetría  $3/4 - 6/8$  es reflejada claramente en los primeros compases y se vuelve una constante, determinando un aire de bambuco. La sección en La no se reconoce en modo menor hasta seis compases después, con la entrada del grado VI en el tempo lento; existe una expectativa tonal. El movimiento presenta falsas relaciones, acordes incompletos, mixturas y sonoridades derivadas del Romanticismo tardío y de algunos nacionalismos interseculares, con acordes pluscuamtriádicos, novenas, sextas y undécimas comunes en ese lenguaje. Tiene forma bipartita con coda al final.



En el siguiente cuadro se exhibe la forma de este movimiento\*

Tabla 1. Esquema formal primer movimiento

Tonalidad	Estructura	Tempos	Motivos/Temas	Compases
Mi bemol	$S_1^2$	Alegre	A	1-10
La menor	$S_1^2$	Alegre	B	11-17
La menor Mi bemol	$S_1^2$	Lento	B	18-22
Mi bemol	$S_2^3$	Alegre	Desarrollo	22-34
Sol menor	$S_2^3$	Alegre	Desarrollo	35-53
Fa	$S_2^3$	Alegre	B'	53-64
Mi bemol	Coda	Calmando	Coda	65-74

Come se dijo anteriormente, el movimiento es una canción binaria de forma libre, con armonía no funcional.

La primera frase  $F_1$  es binaria ( $F_1^2$ ) llega hasta el compás quinto sobre el primer tiempo. La segunda frase  $F_2$  es ternaria ( $F_2^3$ ) y llega al calderón sobre el acorde alemán, que determina el primer periodo binario  $P_1^2$ . La tercera frase es ternaria  $F_3^3$ , abarca los compases once al diecisiete. La cuarta frase está en tempo lento y es binaria  $F_4^2$ . Ambas forman el segundo periodo binario  $P_2^2$ . Aquí concluye la primera sección, en el compás veintidós con la barra de repetición,  $S_1^2$ .

La segunda sección se presenta como un desarrollo, que usa, en muchas de sus frases, cabezas de motivos. Cuenta con tres períodos y llega hasta la barra de repetición. La quinta frase es binaria  $F_5^2$ , entre los compases veintidós y veintiséis. La frase siguiente y las subsiguientes son también binarias:  $F_6^2$ ,  $F_7^2$ . La frase ocho  $F_8^3$  es ternaria y, a pesar de ser corta, usa varias cabezas de motivo. Hasta aquí el tercer periodo de desarrollo  $P_3^2$ . La coda, de diez compases,

recuerda el motivo de  $F_3$  y está construida como imitación que va del violín al piano. Termina el movimiento con un calderón sobre quinto grado sin la tercera del acorde.

Este movimiento contiene un lenguaje tonal libre. Recuerda el *durchkomponiert*<sup>5</sup>, que es precisamente fruto de la influencia de su maestro Nabokov. Es probable que el uso de esta técnica, que implica un constante flujo de ideas sin secciones ni identificaciones temáticas separables, fuese para Escobar la manera más adecuada para plasmar el desorden de las romerías que tanto lo influenciaron. El contraste y cambio de carácter es lo más importante de este movimiento. Los motivos a y b siempre se encuentran en diálogo en el desarrollo, no necesariamente sobre la estructura de pregunta respuesta, pero sí manteniendo un diálogo intenso, a juzgar por el carácter del motivo b, salpicado de trinos, armónicos, *forte* en dinámica, apasionado en intención sonora. El *tempo* Lento parece bajar el tono a la confrontación, que no llega a conclusión satisfactoria en su final, si consideramos el último acorde: V grado incompleto, sin tercera.

## **Segundo movimiento**

Aquí la composición presenta gran cantidad de acordes incompletos, donde falta por lo general la tercera. Esta ausencia de la nota que define el modo, favorece la percepción de acordes compuestos por cuartas, es decir acordes cuartales o pandiatonismo, aunque sólo en sitios determinados.

De nuevo, se encuentran falsas relaciones. Existen acordes que se complementan entre sí; al estar cada uno incompleto, la armonía se llena entre ambos por efecto de recordar una sonoridad anterior, es decir, que usan dos sonoridades. El siguiente cuadro describe este movimiento:

---

<sup>5</sup> Durchkomponiert (alem.), término que se usa para una obra, especialmente una canción, compuesta en forma continua, que no se repite en las sucesivas estrofas, al contrario de ESTRÓFICA. (Término que también a veces se utiliza para significar “totalmente elaborado” “realmente compuesto”, etc., como diferente de lo que parece avanzar simplemente por fragmentos”). JACOBS, Arthur. Diccionario de la Música. Buenos Aires: Editorial Losada, 1995

Tabla 2. Esquema formal segundo movimiento

TONALIDAD	ESTRUCTURA	TEMPO	MOTIVOS/TEMAS	COMPÁS
	variaciones			
Re bemol	Tema	Lento	A/B	1-15
Modulante	Variación I	Más Adagio	A/B	16-29
Re bemol	Variación II	Meditativo	C	30-35
Re bemol	Variación III	Meditativo/Lento	C	36-41
Re bemol	Variación IV	Lento	B	42-50
Do	Variación V	Lento/Coda		51-59

Este movimiento es un tema con Variaciones; el primer tema a es expuesto por el violín en la primera frase binaria  $F_1^2$  en tonalidad de Re bemol. Para la segunda frase, el protagonista es el piano, que repite el tema. Una frase de cierre formada a partir del inciso b, concluye el periodo  $P_1^3$ . Hasta aquí la exposición del tema. La primera variación es en su forma igual al tema, pero con algunas notas añadidas en el acompañamiento del piano. Esta primera variación es formada por las frases  $F_4^2$  y  $F_5^2$  y forman en conjunto el período  $P_2^2$ . La segunda variación cambia de métrica, ahora cuatro cuartos. Contiene dos frases  $F_6^3$  y  $F_7^2$  y ambas forman el período  $P_3^2$ . Siguen ahora dos variaciones en tempo lento; una, con gran subdivisión de seisillos y otra en 3/4, que es la métrica inicial del movimiento; en este caso, ambas variaciones forman un período, por considerar que la segunda de ellas actúa como la frase de cierre de la exposición inicial del tema, al principio del movimiento.

Coda. Al final aparece un cuarto período  $P_4$ , con un cambio de tono drástico que nos aleja del siempre escuchado Re bemol y nos brinda un Do mayor algo más cristalino y transparente por su acompañamiento sencillo de negras y corcheas. Temáticamente, la coda expone un nuevo material.

Es un movimiento reflexivo y muy íntimo. Una idea musical que cambia a lo largo de las variaciones pero que, en su esencia, sigue siendo la misma. Es una búsqueda interna a través

del movimiento, que no halla respuesta en ningún momento. Sólo la quinta variación parece mostrar un nuevo aire, una ilusión. Pero esta búsqueda queda insatisfecha nuevamente hacia el final, por el acorde de segundo grado que no resuelve en fórmula cadencial.

### Tercer movimiento

En aire de torbellino, este movimiento usa, en algunas secciones, un *ostinato* armónico con leves variaciones hacia el final de la frase.

Éste es el cuadro para el movimiento:

Tabla 3. Esquema formal tercer movimiento

TONALIDAD	ESTRUCTURA	TEMPO	MOTIVOS/TEMAS	COMPÁS
Sol	S <sub>1</sub> <sup>3</sup>	Alegre	A/B	1-37
Si menor	S <sub>2</sub> <sup>2</sup>	Alegre	Desarrollo	38-61
Sol	Coda	Lento	A. Coda	62-67

La primera frase F<sub>1</sub><sup>2</sup> incluye el motivo clásico del torbellino, que estará presente a lo largo del movimiento como un *ostinato*. La sección S<sub>1</sub> consta de tres Períodos: P<sub>1</sub><sup>2</sup> compases uno al doce, P<sub>2</sub><sup>3</sup> compases trece al veintiséis, y el P<sub>3</sub><sup>3</sup> compases veintisiete a treinta y siete. En esta sección prevalece el motivo del *ostinato* y el motivo de la frase segunda F<sub>2</sub><sup>2</sup>. La segunda sección S<sub>2</sub> muestra un desarrollo de los primeros motivos y giros armónicos en tonalidades distintas. La coda, de seis compases y por tanto de extensión frase, está construida sobre el *ostinato* característico del torbellino.

El torbellino, típico de la región de Boyacá y Santander, tiende a ser de impresión improvisatoria y es una guabina instrumental. Otro aire folclórico presente en el movimiento es el bambuco, que está incluido en una de sus formas métricas, en este caso de 3/4. No olvidar que, a veces, el bambuco se escribe también en 6/8. Vale aquí aclarar que la métrica de ¾ es más propia de la guabina, y la de 6/8 más predominante del bambuco.

De carácter alegre y jocosos, contrasta con el movimiento anterior por su tonalidad y dinamismo musical. Desde un principio, el autor nos ubica en un terreno musical conocido al usar un aire folclórico nacional popular como es la Guabina. De esta manera, parecen despejarse todas las dudas acumuladas a lo largo de la obra; dudas incubadas en el primer movimiento y desarrolladas en el segundo. Esto, a pesar de que un juego armónico entre re y sol enturbie un poco la claridad tonal (no la calidad compositiva) de la respuesta.

En la sección de desarrollo, nuevamente el uso del *durchkomponiert* está presente, emparentando este movimiento con el primero. Otro elemento que sirve para dar unidad a la obra es el *tempo* Lento antes de la coda final, que se asemeja a los *tempi* lentos del primer movimiento. La respuesta final tonalmente satisfactoria en forma de sol mayor, sólo la obtenemos después de muchas fluctuaciones, en el acorde final.

## EJEMPLOS MUSICALES

**Definición de la tonalidad.** A continuación se muestra un aparte del primer movimiento, cuya tonalidad no se define sino hasta el final con la entrada del sexto grado.

Ilustración 1. Primer movimiento –Compases diez al diecisiete-

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 10 to 17. The Violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It begins with a half note G4 and a whole note G4. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It begins with a half note G3 and a whole note G3. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*, and a *con pedal* instruction. The Piano part features a series of chords and a wavy line indicating a tremolo effect.

Descripción Analítica de la “Sonata Sobre Temas Colombianos”  
del Compositor Luis Antonio Escobar

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 15 to 19. The Violin part includes trills (tr) and a 'Lento' marking. The Piano part includes 'marcato', 'ff', and 'pp' dynamics.

**Sonoridad cuartal.** La ilustración 2 muestra acordes con sonoridad cuartal.

Ilustración 2. Segundo movimiento –Compases cincuenta y ocho al cincuenta y nueve–

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 55 to 59. The Violin part includes a 'Lento' marking. The Piano part includes 'mf', 'f', and 'pp' dynamics.

**Muestra de falsa relación.** El mi bemol de la voz inferior del piano no corresponde con el mi natural del violín. Éste puede ser un error de escritura en el manuscrito de la partitura. Como este ejemplo, se encuentran varios en la sonata. Cabe aclarar que no existe el manuscrito original de la obra; la fuente usada para este trabajo es una copia manuscrita de autor desconocido, por lo cual, las falsas relaciones antes de ser atribuidas al compositor podrían ser entendidas como errores de escritura.

Ilustración 3. Segundo movimiento –Compás veinticinco-

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) starting at measure 25. The Violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 26. The Piano part has a triplet of chords in measure 26, marked with a piano (*p*) dynamic.

**Notas falsas.** La disonancia del compás veintitrés en la voz del violín no es consecuente con la idea musical de la pieza. Este punto se discutió especialmente con Amparo Ángel y se acordó omitir la disonancia. Como este ejemplo, hay varios dentro de la obra. (Compás 41 primer movimiento; compás 43 segundo movimiento; compás 56 y 57 tercer movimiento.)

Ilustración 4. Segundo movimiento –Compás veintitrés-

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) starting at measure 21. The Violin part has a melodic line with a forte (*f*) dynamic in measure 22. The Piano part has a triplet of chords in measure 22, marked with a forte (*f*) dynamic, and a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 23.

## CONCLUSIONES

La temprana carrera de Escobar como compositor encontró eco en la propuesta musical generada por el concurso Música de Colombia de Fabricato. En las décadas de los 40s y 50s, se crearon concursos musicales que cultivaron el nacionalismo musical del país y el de Fabricato fue uno de ellos. Este concurso, no sólo impulsó el arte de Escobar, sino que promovió la elaboración de la obra que, como se refleja en el análisis, es digna representante de una identidad nacional y de una época cultural.

La asociación empresa colectiva y empresa individual son proyectadas hacia el futuro a través de la música en uno de los ejemplos de asociación cultural y empresarial más relevantes en el país. Nuestro deber es dar significado a este esfuerzo, reviviendo una música que testimonia, no sólo la historia de aquella época, sino las bases sobre las que se construiría lo que vendría después.

En este sentido, es preponderante reevaluar los procesos culturales que se dan en el país con el ánimo de impulsar mejores decisiones que conduzcan a una difusión de la música académica y a su mejor entendimiento, así como también realzar la labor de nuestros compositores. Nuestro trabajo pone a consideración la primera edición de una sonata compuesta hace más de 50 años y que obtuvo mención de honor. Su primera grabación sonora está incluida en este documento. Y en cuanto al catálogo completo del compositor, sólo este año fue concluido por Amparo Ángel.

Es importante traer a la vida este repertorio de cámara para violín y piano de Escobar, y además, el de muchos otros compositores nacionales, no sólo por su contribución histórica y musical, sino, para crear un espacio en la sociedad que motive nuevamente el flujo de ideas nacionalistas pero ahora dentro del marco de la modernidad.



Sirva este trabajo para impulsar nuestro sentido de apropiación patrimonial, para emprender labores investigativas de nuestra herencia musical, para encontrar nuestro rumbo y características de raza, región y cultura.

## REFERENCIAS

Ángel, A. (2001). Luis Antonio Escobar. Compositor colombiano [En línea]. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la Republica. (citada: 22 julio de 2011) <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/escobar/indice.htm#1925-1993>

Arango Montoya, J. C. (1982). Escobar, Luis Antonio. Hoja de vida y catálogo de sus obras. Bogotá: Josmar Impresores, 26p.

Atehortúa Almana, W. (2003). Escobar, Luis Antonio [En línea]. Bogotá: Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango, 2003. (Citada: 10 Octubre de 2011) <http://banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/escoluis.htm>

Banco De La República. (2012). Catálogo de obras. Obras para orquesta. [En Línea]. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. (Citada: 7 de septiembre de 2012) <http://www.banrepcultural.org/node/66131>

Barreiro, C. y Escobar, L. A. (2011) [En línea]. Multimanía. (Citada: 1 septiembre de 2011) <http://usuarios.multimania.es/mincho/biografias/Escoblui.htm>

Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia. ¿Entre Nacionalismo y Universalismo? En: Credencial Historia. Vol. 120. p8-10

Dahlhaus, C. (1972). Rieman Musik Lexikon. Mainz: B. Schott's Söhne. p.330

De Greiff, O. (2006). Escritos sobre música clásica en la Colombia del Siglo XX. Selección. Medellín: Secretaria de educación de antioquia. 393p

**Descripción Analítica de la “Sonata Sobre Temas Colombianos”  
del Compositor Luis Antonio Escobar**

Duque, E. A. (1993). La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX. En: Gran Enciclopedia de Colombia. Bogotá: Círculo de lectores, Vol. 6.

Duque, E. A. (1999). Luis Antonio Escobar. Neoclasicismo y nacionalismo gratos de oír. En: Credencial Historia. Diciembre. Vol. 120. 12p.

Escobar, L. A. (1948). Sonata para violín y piano sobre temas colombianos [Partitura]. Medellín: Concurso de Música Fabricato. 18 p.

Escobar, L. A. (2011). Cánticas colombianas. Luis Antonio Escobar. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT. 68p.

Gil Araque, F. (2003). Ecos, Contextos y Des-conciertos. La composición y la práctica musical entorno al concurso Música de Colombia, patrocinado por Fabricato: 1948-1951. Alcances y Aportes. Medellín: Universidad EAFIT. 271p

Gil Araque, F. (2006). Temas con Variaciones. Medellín a través de su música 1900-1960. Medellín: Universidad EAFIT.

Jacobs, A. (1995). Diccionario de Música. Buenos Aires: Editorial Losada. 511p

López Calo, J. (1999). Diccionario de la música española e hispanoamericana. Barcelona: Sociedad general de autores y editores, Vol. 4. 953p

Perdomo Escobar, J. I. (1980). Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janés. 293p

Posada, A. (2004). La proyección de la nueva música en América Latina. Globalización y periferia [En línea]. Colegio de Compositores Latinoamericanos de música de arte. <http://www.colegiocompositores-la.org/articulo.asp?id=61>

Sadie. 1980. The new grove dictionary of music and musicians. Londres: Macmillan. 1980, Vol. 2, p. 766, Vol. 6, p. 243, Vol. 13, p 10

Sierra, A. (1948). Acta Jurado Calificador. En: Revista Gloria. Medellín: Fabricato 13, 68p.

Slonimsky, N. (1984). Baker's biographical dictionary of musicians. New York: Macmillan, 2115p.

Universidad EAFIT - Biblioteca Luis Echavarría Villegas (2006). Biblioteca digital de música [En línea]: página Web. Medellín: La Biblioteca. (Citada: 2 Octubre de 2011)  
<http://www.bdmusica.eafit.edu.co/partituras>

Descripción Analítica de la "Sonata Sobre Temas Colombianos"  
del Compositor Luis Antonio Escobar

ANEXO. Primera página de la partitura <sup>6</sup>

The image shows a handwritten musical score for the first page of the "Sonata Sobre Temas Colombianos" by Luis Antonio Escobar. The score is written in 3/4 time and the key of B-flat major. It begins with the tempo marking "Alegre". The score is divided into two systems, each containing a piano part and a trumpet part. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*, and articulation like "con pedale". The trumpet part includes "trm" markings. The score concludes with the tempo marking "Lento" and the name "Norma" written below the staff.

<sup>6</sup> Este manuscrito se encuentra en la sala patrimonial del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. (Escobar, 1948)

# INTRODUCCIÓN A LA ACÚSTICA DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

**Sara Elena Rodríguez, Nicolás Guarín - Zapata**

Contacto: srodri13@eafit.edu.co, nguarinz@eafit.edu.co

Grupo de Mecánica Aplicada

Universidad EAFIT

**RESUMEN:** En este artículo, presentamos la bandola andina colombiana dentro del contexto de la acústica musical. Mencionamos algunos de los fenómenos físicos involucrados en la generación del sonido y la relación con la construcción del instrumento. Aprovechando el parecido con la guitarra — en origen y construcción — utilizamos un modelo mecánico simplificado para el estudio de las resonancias acopladas, el cual se alimentó de los resultados obtenidos por simulaciones con el método de los elementos finitos.

**PALABRAS CLAVES:** Bandola andina colombiana, Acústica musical, Análisis modal, Acople modal, FEM.

## INTRODUCTION TO THE ACOUSTICS OF THE COLOMBIAN ANDEAN BANDOLA.

**ABSTRACT:** In this article we present the Colombian Andean bandola in the context of musical acoustics. We mention some physics phenomena involved with the generation of sound and its relation with the instrument building. Taking advantage of the similarities with guitar —from origin and construction— we use a simplified mechanical model in order to study the coupling between resonances; this model was fed with results obtained with the finite elements method.

**KEYWORDS:** Colombian Andean bandola, musical Acoustics, modal analysis, modal coupling, FEM.

## 1. INTRODUCCIÓN

Al referirnos a la acústica, nos ubicamos en una ciencia interdisciplinaria que aborda, no sólo el sonido dentro del intervalo audible por el humano, sino también aquel que yace fuera de los límites de la escucha: infrasonido y ultrasonido, las vibraciones en objetos y las denominadas ondas sonoras de alta intensidad y de choque (Kinsler et al., 2000) (Beranek, 1986). Podríamos entender la acústica como el estudio de las perturbaciones que se propagan o viajan en diferentes medios como líquidos, gases o sólidos, considerando una perturbación como una variación del estado inicial de un medio en equilibrio global, por ejemplo una oscilación de las partículas que conforman un medio, inicialmente en reposo.

Para ilustrar lo anterior, pensemos en el sonido que percibimos: Al introducir una fuente sonora, supongamos la vibración de la membrana de un parlante, las partículas de aire en frente de dicha membrana son aceleradas y la porción de aire más cercana es comprimida cuando ésta se desplaza hacia adelante (inicio de la perturbación); esto genera una acumulación local de partículas y una variación también local sobre el valor global de la presión (presión atmosférica). El movimiento ocasionado por la perturbación es transmitido desde las primeras partículas afectadas a sus vecinas a través de choques; zonas adyacentes de mayor y menor presión empiezan a formarse. A esta perturbación que se propaga se la llama onda sonora.

Se considera que el estudio científico del sonido nace con los filósofos griegos, quienes mantenían la idea de que el origen del sonido se encontraba en el movimiento de las partes de los cuerpos. Sin embargo, fue el trabajo de Pitágoras, quien introdujo una cultura matemática durante el siglo VI A.C., el primer paso en la construcción teórica del fenómeno sonoro. Al parecer, Pitágoras estaba impresionado por la relación que existía entre la longitud y la frecuencia de los sonidos producidos por cuerdas tensadas: la cuerda más corta sonaría con un tono más agudo e incluso, si una tiene el doble de la longitud que la otra, la más corta sonaría una octava por encima de la más larga (Lindsay, 1966). Lo anterior representó para la doctrina pitagórica un soporte en su idea de que el mundo no sólo podría ser descrito matemáticamente,

sino que era realmente matemático pues cada cosa conocida tendría un número (Cohen et al., 1948).

Parece razonable pensar que los pitagóricos hayan tenido sospechas de que la altura de un sonido dependiera de la frecuencia con la que vibra el objeto que produce dicho sonido. Sin embargo, fue Galileo Galilei (1564-1642) quien desarrolló seriamente la idea de esta relación y quien también abordó temas como la consonancia y la disonancia entre sonidos, según la razón entre las frecuencias correspondientes a intervalos musicales y la resonancia. Estas situaciones descritas anteriormente son quizás de las más reconocidas en el inicio de la ciencia del sonido, y podríamos decir que apuntan a un tema en especial: el estudio de las vibraciones en una cuerda. En este sentido y siguiendo los primeros pasos del desarrollo de la acústica, se observa que el estudio de la producción sonora y de las vibraciones en diferentes cuerpos constituyó la base para la construcción teórica de esta ciencia (ASA, 2013).

El estudio de las vibraciones en una cuerda concentró, durante casi dos siglos, a científicos como Giovanni Battista Benedetti (1530-1590), Isaac Beeckman (1588-1637), Marin Mersenne (1588-1648), Joseph Sauveur (1653-1716), Brook Taylor (1685-1731), Daniel Bernoulli (1700-1782), Leonhard Euler (1707-1783), Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) y Joseph-Louis de Lagrange (1736-1813), fuera de los ya mencionados. Casi paralelamente, el tema de la propagación del sonido en el aire era tratado por Pierre Gassendi (1592-1655), Marin Mersenne, Athanasius Kircher (1602-1680), Otto von Guericke (1602-1686), Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679), Vincenzo Viviani (1622-1703), Robert Boyle (1627-1691) y Sir Isaac Newton (1642-1727). Sauveur, Euler y Lagrange también estuvieron interesados por el sonido de los tubos de órgano y de instrumentos de viento en general. Los estudios que siguieron fueron los de vibraciones en vigas tratados por Euler, Bernoulli, Lord Rayleigh (1842-1919) y Stephen Timoshenko (1878-1972); vibraciones en membranas, abordadas por Euler y Siméon Denis Poisson (1781-1840); vibraciones en placas, que fueron tratadas por Ernst Chladni (1756-1827), Sophie Germain (1776-1831), Lagrange, Claude-Louis H. Navier (1785-1836), Gustav Kirchhoff (1824-1887), Augustus Edward H. Love (1863-1940), August Föppl (1854-1924), Theodore von Kármán (1881-1963), Timoshenko, Raymond Mindlin (1906-1987) y Eric Reissner (1913-1996); y el estudio acerca de resonadores hecho por

Hermann von Helmholtz (1821-1894). Estos antecedentes son los fundamentos actuales para el estudio de instrumentos de cuerda, viento, percusión, entre otros.

Resulta un poco extraño que con todos estos referentes teóricos, no sea sino en el siglo XIX cuando la acústica musical aparezca como un campo específico para estudiar la producción del sonido musical, su transmisión al oyente y su percepción (Rossing, 2007). Fueron los instrumentos de cuerda frotada, en especial el violín, el primer centro de atención para la investigación del comportamiento acústico de los instrumentos. En el siglo XVIII, Antonio Stradivari y Giuseppe Guarneri fueron los responsables de la brillante construcción de una gama de violines que, desde entonces, marcaron el punto de referencia para los constructores. Este pico en la calidad sonora de los violines fue alcanzado empíricamente y los detalles de su construcción aún hoy son un mito que ha sido tratado de aclarar a través del estudio acústico del instrumento por constructores profesionales y científicos. En 1817, Félix Savart (1791-1841), a quien Carleen M. Hutchins llama el “abuelo” de la investigación en el violín (Hutchins, 1983), se interesa por la acústica de este instrumento y empieza a construir violines tratando de basar su forma en los principios matemáticos ya desarrollados. Para 1819, Savart publica su trabajo “Mémoire des instruments à cordes et à archet” en la Academia de Ciencias de París. Estas memorias contenían un diseño de un violín trapezoidal del cual Savart afirmaba un desempeño acústico superior al violín tradicional, basado en resultados experimentales que alcanzó con técnicas similares a las de Chladni (ver Figura 1). Savart, con ayuda del famoso constructor de violines Jean Baptiste Vuillaume (1798–1875), estudió algunas propiedades de los violines de Antonio Stradivari y Joseph Guarneri (Rossing, 2010) (Buen, 2006).

Este interés en la acústica del violín también estuvo presente en Helmholtz, Lord Rayleigh, C.V. Raman (1888-1970), Frederick Saunders (1875-1963), y Lothar Cremer (1905-1990), trabajo que ha sido retomado por Hutchins y que actualmente utiliza herramientas modernas de análisis como la mecánica computacional, interferometría holográfica y analizadores de espectro, entre otros.





Figura 1. Violín trapezoidal de Savart.

El desarrollo de la acústica musical ha permitido el uso de métodos cuantitativos de investigación en el análisis de las propiedades sonoras, no sólo de violines, sino también de la guitarra clásica, el piano, la mandolina, instrumentos de viento (a partir de las décadas de los 30s y 40s) y de percusión (60s y 80s) (Ruiz-Boullosa, 1997). Los resultados encontrados en este campo, no sólo han aportado elementos en la construcción de los instrumentos sino también en la exploración y extensión de técnicas interpretativas, métodos de acople de elementos electroacústicos como los involucrados en los procesos de amplificación eléctrica, entre otros.

## 2. ACÚSTICA DE LA BANDOLA

La bandola andina colombiana es un instrumento que ha experimentado varias adaptaciones en su diseño a lo largo de su historia y en diferentes regiones colombianas y que actualmente presenta varios prototipos, a pesar del trabajo investigativo que han realizado en las últimas tres décadas Manuel Bernal y Alberto Paredes para el desarrollo optimizado del instrumento (Bernal, 2003) (Cortés et al., 2002). No es posible identificar un diseño estándar de la bandola o una única afinación; sus dos ejemplares más comunes tienen por afinación: Si bemol y Do. Las diferencias se encuentran esencialmente en las maneras en que los constructores regionales fabrican sus instrumentos; este hecho, junto con las reformas planteadas recientemente por

Bernal y Paredes, músico y constructor -respectivamente- de la sabana bogotana, han llevado a una discusión acerca de la identidad del instrumento con respecto a su sonoridad y a su función ligada a la música tradicional nacional.

La acústica musical ha buscado relacionar parámetros físicos con las características sonoras de un instrumento (Jansson, 1971) (Firth, 1977) (Jansson, 1977) (Ross et al., 1979) (Christensen et al., 1980) (Caldersmith, 1981) (Dickens, 1981) (Hutchins, 1981) (Christensen, 1982) (Marshall, 1985) (Rossing et al., 1985) (Knott et al., 1989) (Elejabarrieta et al., 2002) (Fletcher et al., 2010) y en ese sentido, teniendo como referencia los trabajos en acústica de instrumentos de cuerda, es posible estudiar las cualidades sonoras de la bandola a través de diferentes parámetros que gobiernan su comportamiento acústico. Dado que la bandola es un instrumento de cuerda que se ejecuta con plectro, producto de la transculturización y proveniente de la familia de la guitarra (Bernal, 2003), una base para el entendimiento de su comportamiento acústico es la amplia bibliografía dedicada a la acústica de la guitarra clásica (Jansson, 1971) (Firth, 1977) (Jansson, 1977) (Ross et al., 1979) (Christensen et al., 1980) (Caldersmith, 1981) (Dickens, 1981) (Christensen, 1982) (Rossing et al., 1985) (Elejabarrieta et al., 2002) (Fletcher et al., 2010). No sólo sus orígenes son similares; también el principio detrás de la producción sonora es el mismo: vibraciones que se establecen en las cuerdas y el cuerpo del instrumento y que estimulan el aire que lo rodea, produciendo ondas sonoras que llegan a nuestros oídos.

La bandola andina colombiana, al igual que la guitarra, puede entenderse como un sistema mecánico complejo, es decir, un sistema cuya respuesta dinámica puede ser descrita por la interacción de múltiples sistemas individuales. Los instrumentos de cuerda, no sólo involucran la vibración de las cuerdas sino también la vibración acoplada de placas, barras armónicas (que forman el llamado abanico usualmente detrás de la placa frontal) y las oscilaciones del aire dentro de una cavidad. Cada parte puede considerarse como un subsistema y así las vibraciones de la bandola, como un todo, pueden ser descritas a partir del estudio de cada una de ellas y de su acoplamiento. Por ejemplo, estudios en la guitarra han sido dedicados al tipo de excitación y de fuerza que ejercen las cuerdas en el resto del cuerpo y la respuesta final del instrumento a éstas, los modos de vibración y resonancias de cada elemento constitutivo y el acople entre las

vibraciones de las placas con el aire para poder describir la vibración final del instrumento (Fletcher et al., 2010). En la Figura 2, se presenta un esquema que describe el funcionamiento de la guitarra en diferentes rangos de frecuencia y los subsistemas que involucra.

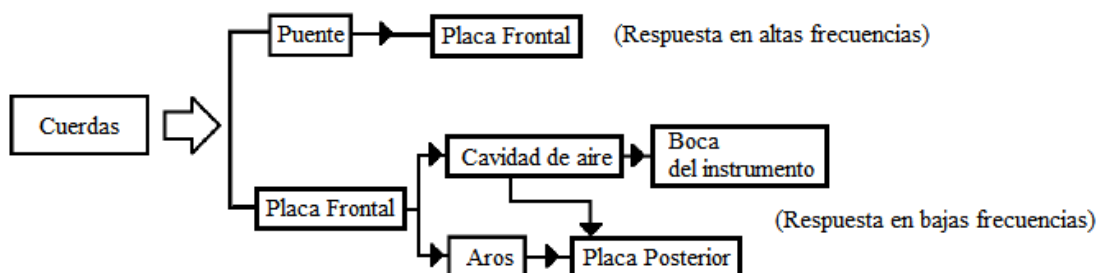


Figura 2. Esquema por subsistemas que representa la respuesta de una guitarra para diferentes frecuencias (Fletcher et al., 2010).

Los modos normales de vibración son parámetros que están ligados a la respuesta vibratoria de un instrumento. Estos son patrones en los que todos los puntos del instrumento se mueven en consonancia y son únicos en cada estructura. Conocer los modos y las frecuencias en las que se presentan (frecuencias naturales), equivale a determinar las características dinámicas completas de un instrumento (Ewins, 2000). En la Figura 3, se presentan algunos modos de vibración en guitarras.

En esta descripción acerca de la acústica de la bandola andina colombiana, se pondrá especial atención a los modos normales de vibración de los elementos de la caja acústica y en el acople de ellos. Un conocimiento de las características dinámicas de la caja de resonancia puede dar una idea de cómo algunos parámetros estructurales influyen el comportamiento del instrumento como un todo. Los detalles que a continuación se presentan son los resultados de una investigación realizada desde comienzos del 2010 y que llevaron a la producción de una tesis de pregrado acerca del acople modal ante bajas frecuencias en una bandola andina colombiana en Do (Rodríguez, 2010) (Rodríguez, 2012) (Rodríguez et al., 2012).

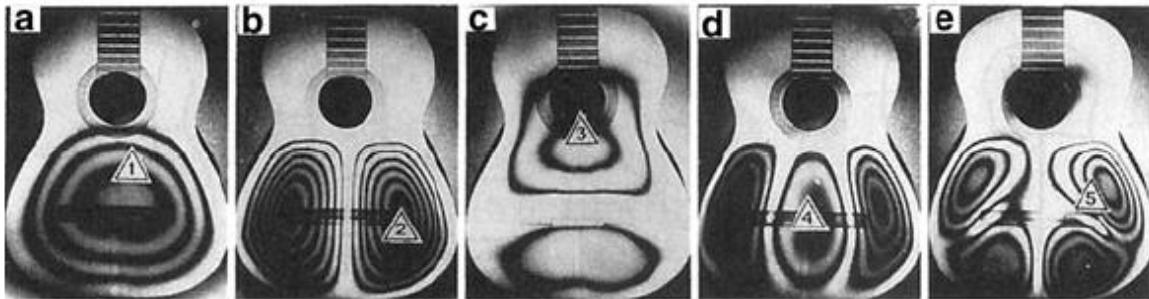


Figura 3. Modos de vibración de la placa frontal de guitarra clásica visualizados con interferometría holográfica. La placa frontal está fija a los aros pero no hay placa posterior (Jansson, 1971).

## 2.1. Modelo mecánico simplificado

Los instrumentos musicales constituyen un sistema vibratorio complejo en los que la energía proviene del ejecutante. En el caso de la bandola, la energía se transforma en vibraciones en las cuerdas que son transmitidas a la placa frontal del instrumento a través del puente. A su vez, las vibraciones de la placa frontal excitan el aire dentro y fuera de la caja acústica y finalmente alcanzan la placa posterior mediante las oscilaciones del aire dentro de la cavidad y algunas vibraciones —muy pequeñas— que llegan por los aros del instrumento. Después de un momento, todas estas vibraciones se acoplan para producir la respuesta del instrumento completo.

El caso más simple de oscilación se puede representar con un sistema masa-resorte (ver Figura 4) que, al ser deformado (comprimido o alargado), almacena energía que luego se convierte en movimiento. La masa en movimiento lleva el sistema de nuevo a su estado sin deformar pero, por motivos inerciales, vuelve a deformarse y así sucesivamente. El movimiento que describe dicha oscilación es sinusoidal.

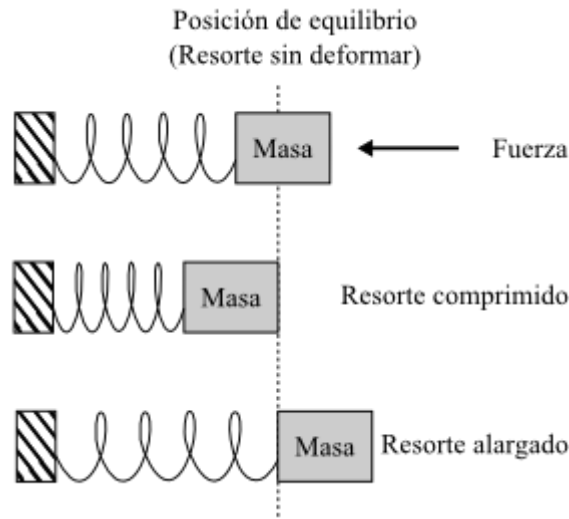


Figura 4. Oscilador armónico simple: sistema masa-resorte.

Como primera aproximación, se puede considerar el cuerpo de la bandola como un conjunto de osciladores armónicos acoplados. Christensen y Vistisen (1980) presentaron el modelo de la Figura 5 para describir las vibraciones de la caja acústica de la guitarra en sus primeras dos resonancias.

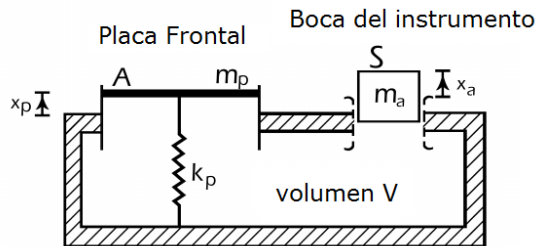


Figura 5. Modelo de la caja de resonancia como sistema acoplado de dos resonadores.

Este modelo considera la interacción de las primeras resonancias de dos osciladores: el aire encerrado que funciona como un resonador de Helmholtz y la placa frontal que vibra en su primer modo fundamental (Figura 3, imagen **a**). El aire dentro de la cavidad sería el primer sistema masa-resorte: la masa de aire ( $m_a$ ) que vibra como un pistón a través de la boca del instrumento (con área transversal  $S$ ) y el aire dentro de la caja que se asume como un resorte ó colchón de aire; el segundo sistema sería la placa frontal, cuyas características elásticas corresponden al resorte ( $k_p$ ) y su masa ( $m_p$ ) que es la equivalente del sistema; la placa posterior

es considerada rígida. A partir de este modelo, se pueden estimar las primeras dos frecuencias de resonancia de una guitarra como  $\omega_1^2 + \omega_2^2 = \omega_p^2 + \omega_h^2$ , donde  $\omega_1$  y  $\omega_2$  son la primera y la segunda frecuencias de resonancia del instrumento completo;  $\omega_p$  la frecuencia de resonancia de la placa unida a la cavidad sin boca y  $\omega_h$  la frecuencia de resonancia del resonador de Helmholtz. Tanto  $\omega_p$  como  $\omega_h$  son dependientes de la geometría y los materiales del instrumento.

Adicionalmente, Christensen (1982) presentó un modelo en donde acopla las vibraciones de las tapas frontal y posterior además del aire encerrado y, a partir de éstas, describe las primeras tres resonancias del instrumento (ver Figura 6).

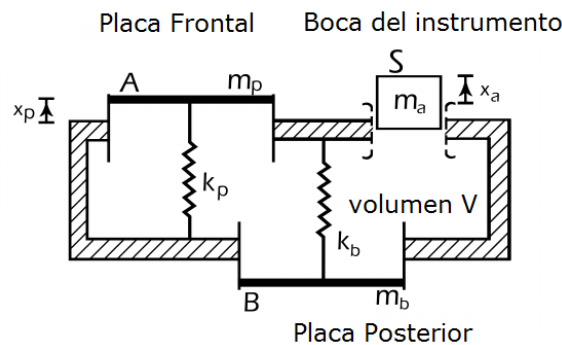


Figura 6. Modelo de la caja de resonancia como sistema acoplado de tres resonadores.

Este modelo añade otro sistema más de masa-resorte: la placa posterior, cuyas propiedades elásticas corresponden al resorte ( $k_b$ ) y su masa ( $m_b$ ) que es la equivalente del sistema. Esta vez, las primeras tres resonancias son halladas a través de la relación  $\omega_1^2 + \omega_2^2 + \omega_3^2 = \omega_p^2 + \omega_h^2 + \omega_b^2$ , donde  $\omega_b$  es la frecuencia de resonancia de la placa posterior unida a la cavidad sin boca. Nuevamente, estos parámetros están determinados por la geometría y materiales de construcción del instrumento. Es importante aclarar que, en estos modelos, se toman en cuenta los primeros modos de vibración de cada sistema pues son los que contienen más energía (Ewins, 2000); además, son los que presentan mayor transmisión de energía al fluido circundante ya que todos los puntos, de la placa o el aire, se están moviendo en fase (Williams, 1999).

En el caso de la bandola andina colombiana, se tiene un instrumento musical cuya construcción es similar a la guitarra. Es entonces razonable considerar este tipo de modelos para tener un estimado de la dinámica del instrumento para bajas frecuencias.

## 2.2. Resultados obtenidos por FEM

El Método de los Elementos Finitos (FEM), es un método numérico ampliamente usado en ingeniería para determinar el comportamiento de sistemas físicos (Zienkiewicz et al., 2005). Con el uso de FEM se calcularon las frecuencias y los modos de vibración para la bandola en el rango de 0 a 800 Hz, teniendo en cuenta valores reportados de las propiedades elásticas de un cedro para la placa frontal y palo de rosa para la posterior (Elejabarrieta et al., 2002) (Torres, 2008) (Torres, 2006). Se utilizó el siguiente modelo CAD de la bandola.

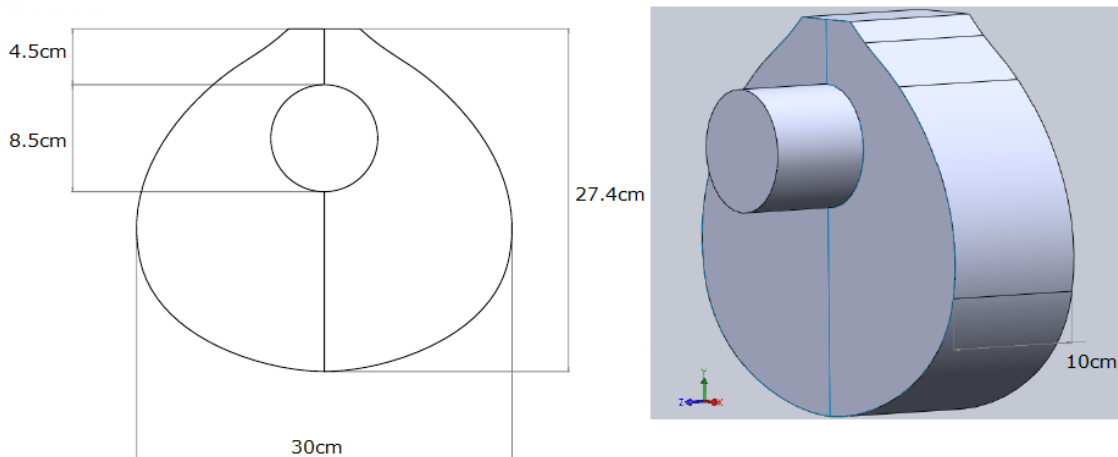


Figura 7. Dimensiones del modelo CAD (*Computer-aided design*) de la bandola.

Los modos normales de vibración encontrados para la placa frontal y posterior se presentan en las figuras 8 y 9, en donde la variable graficada es el desplazamiento en cada punto y los colores indican valores entre máximos y mínimos como indica la barra a la derecha.

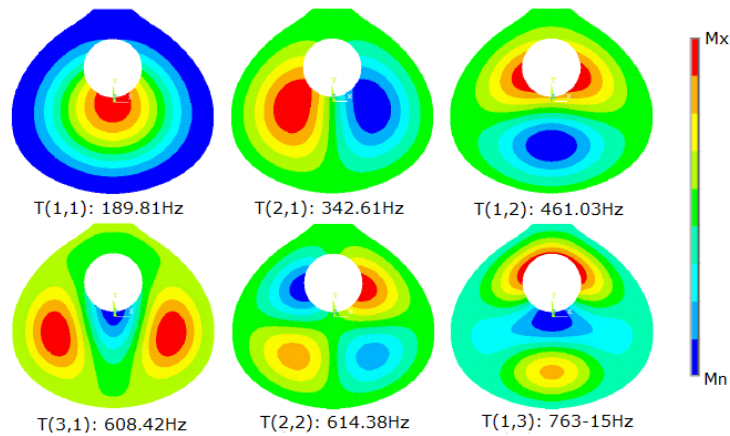


Figura 8. Modos normales de vibración de la placa frontal de la bandola en un rango de 0-800 Hz.

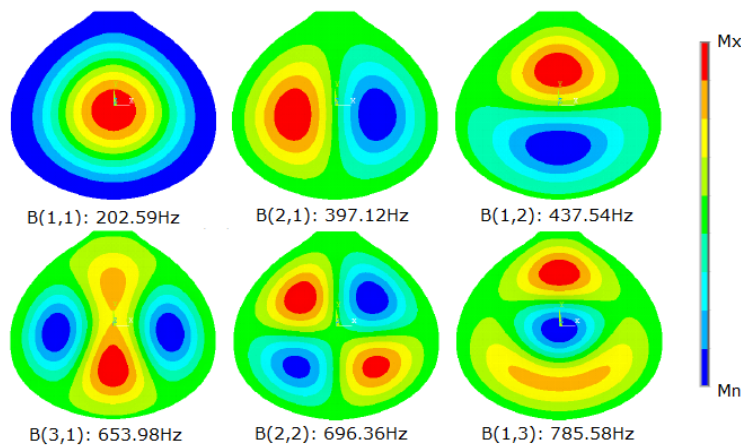


Figura 9. Modos normales de vibración de la placa posterior de la bandola en un rango de 0-800 Hz.

Se puede observar cómo el primer modo de cada placa, T(1,1) y B(1,1), se caracteriza (como en las guitarras) por una variación simétrica de la amplitud en toda su área. Este resultado soporta la idea de los modelos de acople, en donde las placas se modelan como osciladores armónicos simples que representan el desplazamiento conjunto de la placa y se considera su masa efectiva. Fuera del modo fundamental, los modos restantes pueden dar cuenta, un poco, de los esfuerzos experimentados; por ejemplo, los modos (2,1) y (3,1) son reconocidos como



los “modos de flexión transversales”, los modos (1,2) y (1,3) son los “modos de flexión longitudinal” y el modo (2,2) es llamado “modo de cizalla”.

La Figura 10 muestra los modos obtenidos para el aire dentro de la cavidad, denominados A0, A1 y A2. Esta vez, la variable graficada corresponde al valor de la presión en cada punto dentro de la cavidad.

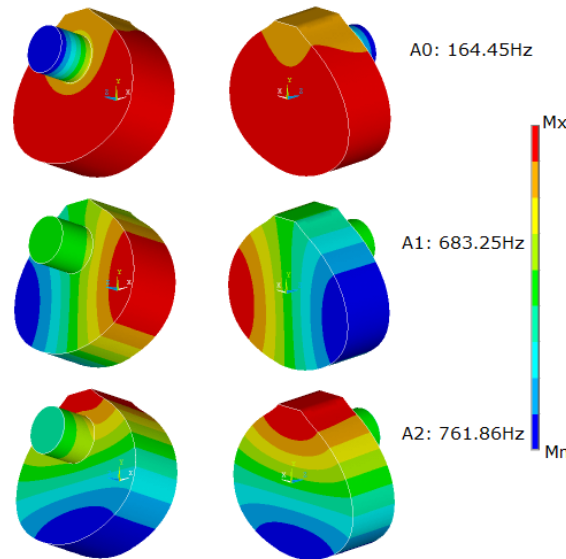


Figura 10. Modos normales de vibración del aire dentro de la cavidad de una bandola en un rango de 0-800 Hz.

Es importante aclarar que el modelo CAD de la bandola presenta un cilindro alargado (cuello) justo en la región de la boca, el cual corresponde a la corrección necesaria para calcular la longitud a lo largo de la cual vibra el pistón de aire y determinar la frecuencia fundamental del resonador de Helmholtz. Lo anterior se conoce como el “efecto de terminación” que también aparece en instrumentos como la flauta y que, en guitarras, se aproxima con una corrección de 1.7 veces el radio de la boca (Rossing, 2010).

El modo A0 es conocido como la resonancia de Helmholtz y, de acuerdo con los modelos de acople, es de gran importancia para la respuesta dinámica de la bandola en bajas frecuencias pues ésta acopla todo el sistema. Un resonador de Helmholtz se caracteriza por su presión

máxima constante dentro de la cavidad (que actúa como un colchón de aire) y una variación en la región del cuello que permite la oscilación del pistón de aire. También se observa que la frecuencia de A0 está bastante alejada de las otras frecuencias modales, una diferencia que constituye casi dos octavas musicales para el modo más cercano A1. Esto podría explicar la gran influencia que tiene este primer modo sobre las primeras resonancias del instrumento, pues su valor está más cercano al de las primeras frecuencias de las placas. Por otro lado, A0 y A1 muestran una distribución transversal de la presión y A2 una distribución longitudinal.

Para el mismo rango, se obtuvieron nueve modos normales de vibración en el modelo acoplado de la tapa frontal con el aire dentro de la caja acústica. En las figuras 11, 12 y 13, se presentan estos modos acoplados, en donde DT, PF y PB corresponden a las gráficas del desplazamiento en placa frontal, la presión vista desde el frente y la presión vista desde atrás.

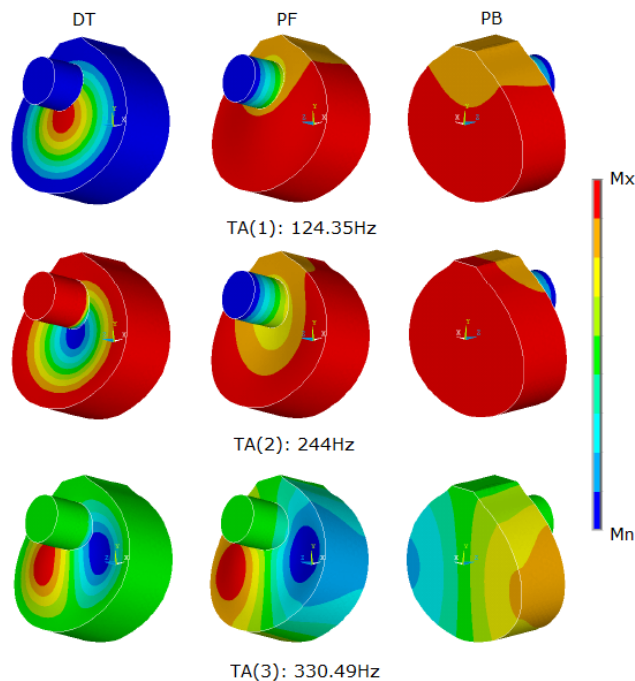


Figura 11. Modos normales de vibración acoplados, del sistema placa frontal-aire encerrado. Modos 1-3.

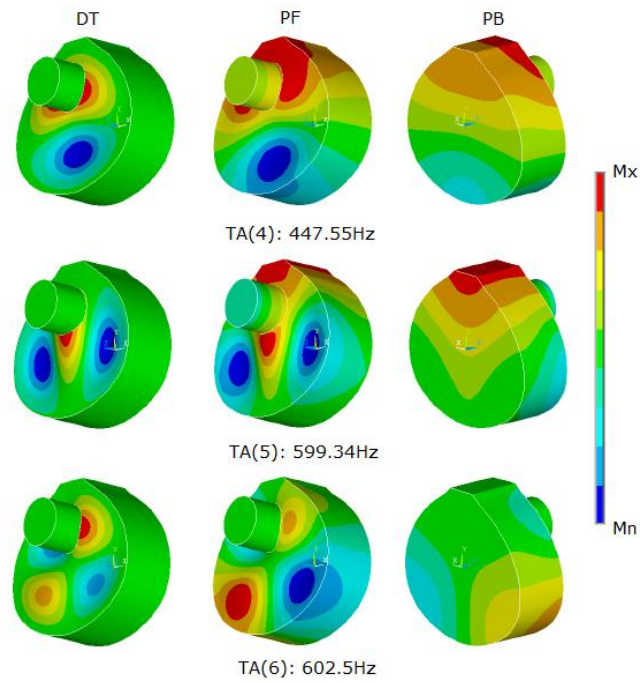


Figura 12. Modos normales de vibración acoplados, del sistema placa frontal-aire encerrado.

Modos 4-6.

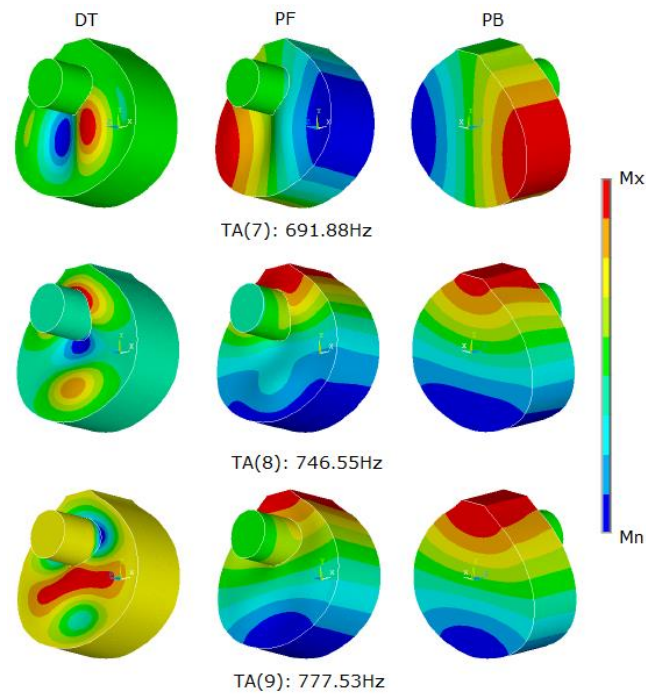


Figura 13. Modos normales de vibración acoplados, del sistema placa frontal-aire encerrado.

Modos 7-9.

Considerando que el valor de  $A_0$  era más bajo que la frecuencia fundamental de la placa frontal  $T(1,1)$  y siguiendo el modelo de Christensen y Vistisen, podemos observar que el acople entre estos dos modos da lugar a una frecuencia más baja que  $A_0 - TA(1)$  y otra más alta que  $T(1,1) - TA(2)$ - (como se muestra en la Figura 11). Las formas modales de  $TA(1)$  y  $TA(2)$  sugieren que ellas son radiadores sonoros eficientes pues una gran área de la placa de la bandola podrá excitar el aire en frente de ésta, además de que el aire movido por el pistón de aire tendrá una proyección más uniforme. Por otra parte, estas formas modales son muy parecidas entre sí y lo que se observa es que, en ambos modos acoplados, el instrumento vibra con la forma modal de  $A_0$  y  $T(1,1)$  planteando una mayor influencia de  $A_0$  para el primer modo acoplado y una mayor influencia de  $T(1,1)$  para el segundo modo acoplado, como también lo sugieren los datos experimentales en guitarras, de Christensen y Vistisen (Christensen et al., 1980).

Con respecto a los otros siete modos acoplados, se puede observar que éstos son combinaciones de los otros cinco modos de la placa frontal y los dos restantes del aire en la cavidad. Como se esperaba, los modos resultantes son combinaciones de los modos de los elementos desacoplados. En este sentido, modelos más complejos podrían ser considerados para predecir más modos acoplados, usando nuevos osciladores, cada uno para representar un modo de la placa o del aire. Un modelo de nueve osciladores, tres para los modos del aire en la cavidad y seis para los modos de la placa frontal, todos dentro del mismo rango de frecuencias, podrán predecir los nueve modos acoplados que también estarían dentro del mismo rango de frecuencia.

En las figuras 14, 15 y 16, se presentan los modos acoplados, teniendo en cuenta la vibración de la placa posterior y por tanto, correspondientes al modelo de tres osciladores de la Figura 6. Esta vez, los modos resultantes fueron quince (doce de las placas y tres del aire). Las iniciales DT, DB, PF, PB tienen el mismo significado que en las figuras anteriores, y se añade DB para el desplazamiento visto en la placa posterior.

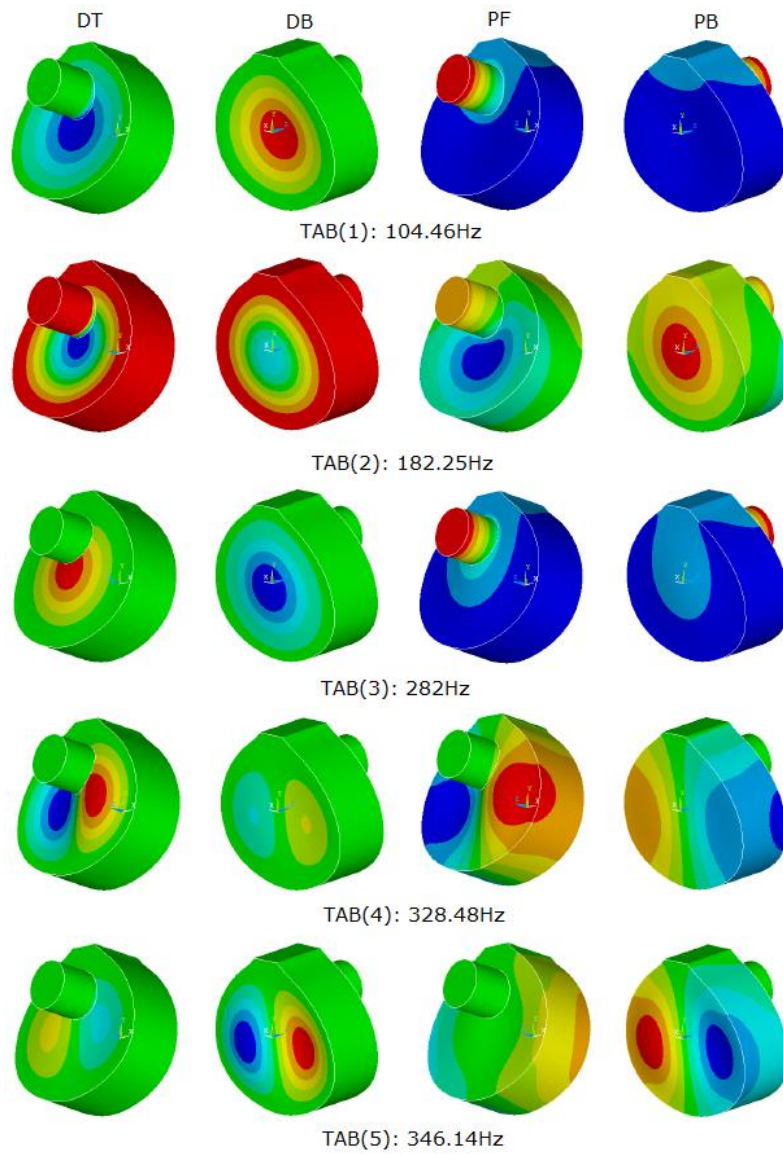


Figura 14. Modos normales de vibración acoplados, del sistema placa frontal-aire encerrado-placa posterior. Modos 1-5.

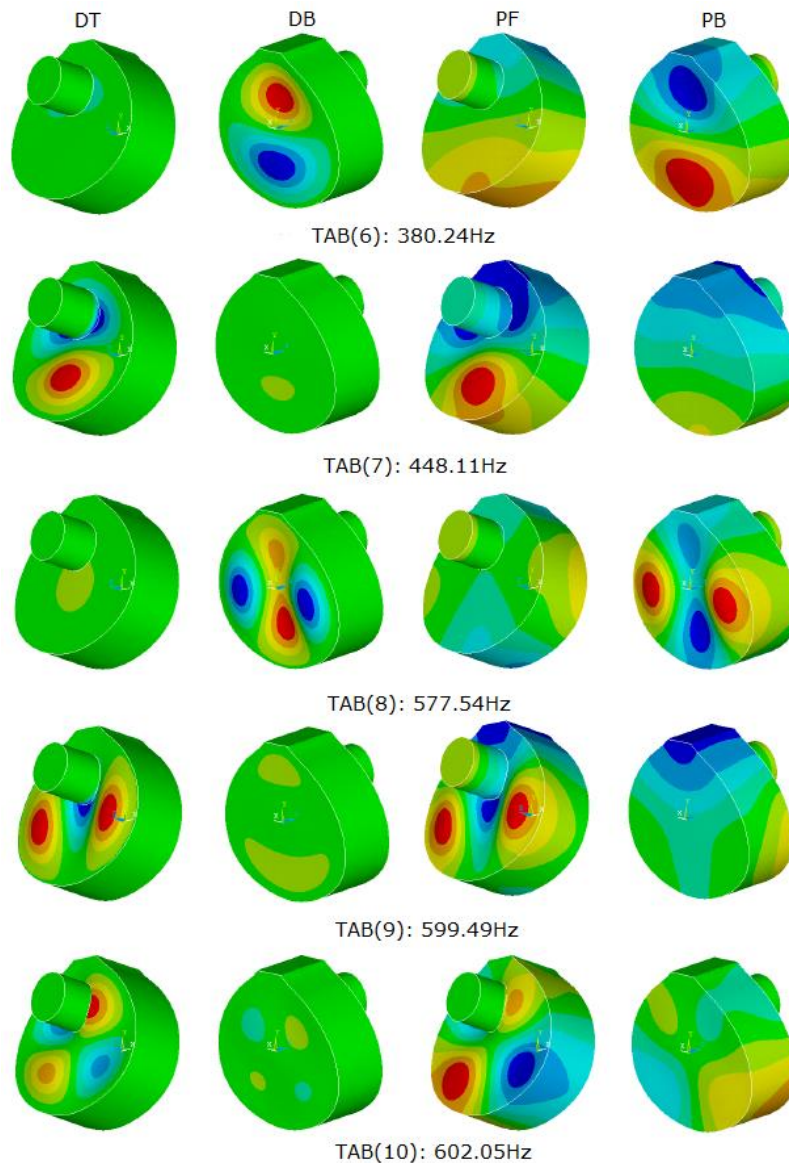


Figura 15. Modos normales de vibración acoplados del sistema placa frontal-aire encerrado-placa posterior. Modos 6-10.

En la Figura 14, se pueden identificar, en los tres primeros modos TAB(1), TAB(2) y TAB(3), las formas modales de A0, T(1,1) y B(1,1). Esto es coherente con el modelo de tres osciladores acoplados de Christensen (Christensen, 1982). TAB(1) y TAB(3) presentan un movimiento en contrafase de las placas frontal y posterior, movimiento que “inhala” y “exhala” el aire como si el instrumento estuviera respirando y, debido a ello, es común encontrar, en otros instrumentos con caja de resonancia, que el modo que presenta mayor amplitud en este movimiento (en este

caso el primer modo) es llamado el “modo de respiración”. TAB(2) por otra parte, presenta un movimiento en fase de las dos placas.

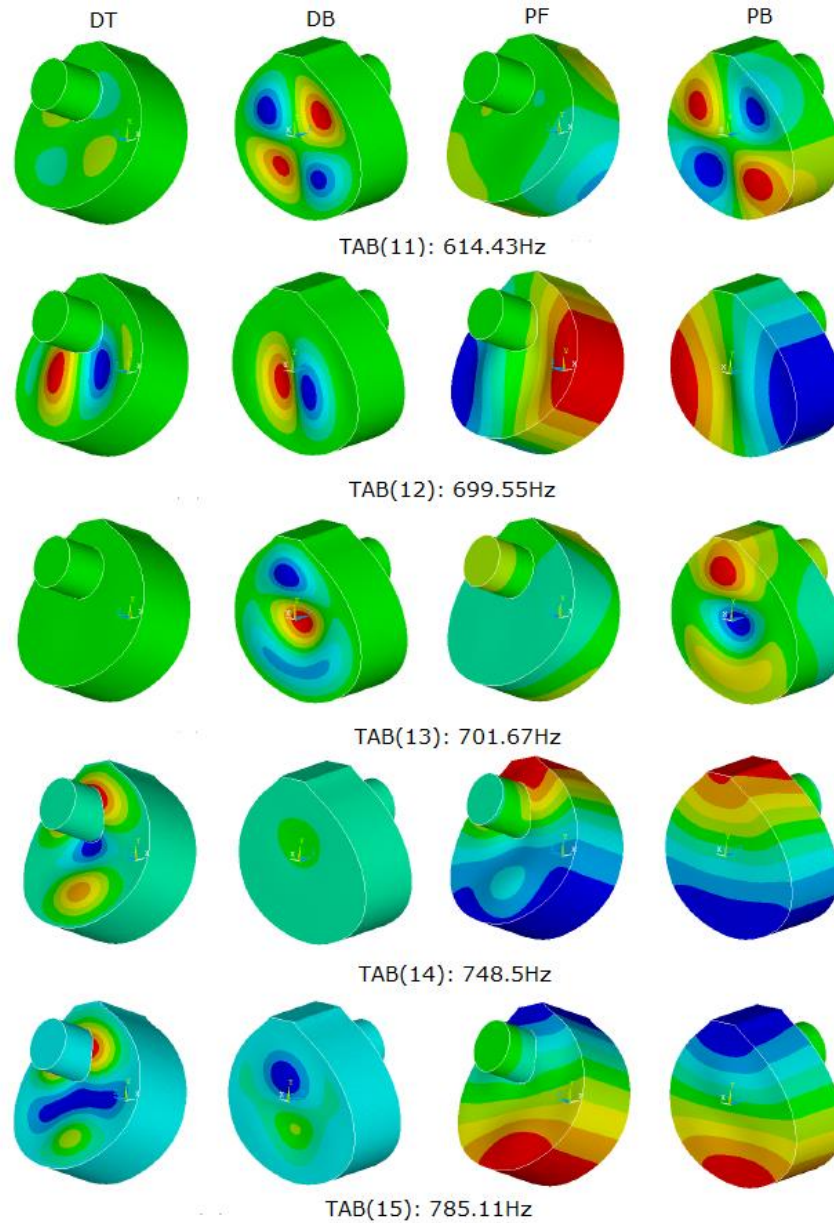


Figura 16. Modos normales de vibración acoplados del sistema placa frontal-aire encerrado-placa posterior. Modos 11-15.

De acuerdo con los modos resultantes del acople entre la placa frontal, el aire encerrado y la placa posterior, los modos A0, T(1,1) y B(1,1) acoplados, producen un primer modo TAB(1) más bajo que A0, un segundo modo TAB(2) más bajo que T(1,1) y un tercer modo más alto que B(1,1). Esto parece apuntar a que, al considerar la placa posterior, se tiene un efecto parecido a añadir más masa al sistema, lo que resulta en disminuir el valor de las frecuencias. Meyer (1982) y Ezcurra et al. (2005) reportaron el mismo comportamiento en las guitarras cuando consideraron el movimiento de la placa posterior. Sin embargo, fue Christensen quien aclaró que la segunda resonancia, TAB(2) en nuestro caso, podría ir arriba o abajo del modo de la placa frontal, dependiendo de si esta última era mayor o menor que la frecuencia de la placa posterior, respectivamente.

Al observar los doce modos restantes, se puede afirmar que éstos son combinaciones de los modos restantes de las placas y el aire encerrado. Una característica que vale la pena mencionar es que, de todos los modos resultantes, sólo los cinco primeros modos presentan un fuerte acoplamiento en el que, tanto las placas como el aire, están vibrando, mientras que, en el resto, se puede observar que casi siempre se acopla una de las placas con el aire y la otra permanece casi sin movimiento. Esto sugiere una ventaja del modelo de acoplamiento de dos osciladores, placa frontal y aire, que muestra un fuerte acople en todos sus modos, añadiendo que es el modelo que más se aproxima a la realidad pues generalmente las vibraciones de la placa posterior son amortiguadas con el cuerpo del ejecutante. Es muy razonable pensar, entonces, que apoyar el instrumento contra el cuerpo no presenta una pérdida considerable en la proyección del sonido pues sólo una tapa al tiempo logrará vibrar, aún si se deja libre la placa posterior.

### **3. CONCLUSIONES**

En este artículo, entonces, se discutió acerca de cómo abordar el estudio de la acústica de un instrumento en especial, la bandola andina colombiana. Se dio prioritaria atención al análisis del acople modal ante bajas frecuencias en la caja acústica de la bandola y se presentaron algunos resultados numéricos obtenidos por el método de los elementos finitos, que describen



los modos de vibración de la caja acústica como combinación de los modos de la placa frontal, el aire dentro de la cavidad y la placa posterior.

Los modelos numéricos permitieron corroborar que el modelo de Christensen y Vistisen también es aplicable a la bandola. Se observó que la combinación de las primeras resonancias de la placa frontal y el aire producen las primeras dos resonancias de la caja acústica cuando la placa posterior estaba rígida y que la combinación de las primeras resonancias de las dos placas con el aire, producían las primeras tres resonancias de la caja acústica completa. Estos resultados fueron obtenidos sin considerar el puente, elemento que también influye en la dinámica del instrumento. Tomando los resultados de las investigaciones en guitarras, esto debe suceder ante altas frecuencias.

Es importante mencionar que el modelo que considera la placa frontal y el aire presentó un fuerte acoplamiento de estos elementos. Al considerar el modelo de las dos placas y el aire, una de las placas permanecía inmóvil mientras la otra se movía conjuntamente con el aire. Esto permite sugerir que el modelo más aproximado al comportamiento de la bandola, al ser ejecutada, es el que incluye sólo los movimientos de la placa frontal y el aire pues las vibraciones de la placa posterior se amortiguan con el cuerpo del intérprete y no alcanzarían un acople efectivo con el aire del instrumento ni con la placa frontal.

Por otro lado, nos parece importante mencionar que, al considerar la frecuencia de vibración de la cuerda más baja de la bandola, un F#2 de 185 Hz, notamos que las primeras resonancias de la caja acústica están por debajo de la frecuencia de esta cuerda. Los valores presentados corresponden a 124.35 Hz de TA(1) y 244 Hz de TA(2), 104.46 Hz de TAB(1), 182.25 Hz de TAB(2) y 282 Hz de TAB(3). En el primer caso, la frecuencia de la cuerda más grave está entre TA(1) y TA(2) y en el segundo caso, se encuentra por encima de TAB(1) y TAB(2) y por debajo de TAB(3). Se podría pensar que la frecuencia de esta cuerda debe estar más cercana a la primera resonancia del instrumento pues esta última refuerza considerablemente el registro grave. Sin embargo, este aspecto se tratará en una próxima publicación donde se estudiarán estos detalles (Rodríguez et al., 2013).

## CRÉDITOS DE FIGURAS

1. Tomado de la página web de “The Metropolitan Museum of Art”

[http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/501569?rpp=20&pg=1&rndkey=20131031&ao=on&ft=\\*&deptids=18&what=Violins&who=Felix+Savart&pos=1](http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/501569?rpp=20&pg=1&rndkey=20131031&ao=on&ft=*&deptids=18&what=Violins&who=Felix+Savart&pos=1)

3. Tomada de [http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/1969/1969\\_10\\_2-3\\_036-041.pdf](http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/1969/1969_10_2-3_036-041.pdf)

## REFERENCIAS

ASA's Physical Acoustics Technical Committee (2013). “Physical Acoustics Timeline, 550 BC - Present”. Recuperado de: <http://asa.aip.org/physical/patimeline.pdf>

Beranek, L. L. (1986). *Acoustics*. Acoustical Society of America. ISBN 0-88318-494-X.

Bernal, M. (2003). *Cuerdas más, cuerdas menos: una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana*. Monografía. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

Buen, A. (2006). “Violin Acoustics History - a brief introduction”. *Joint Baltic-Nordic Acoustics Meeting*. Gothenburg, Sweden. Recuperado de: [http://www.akutek.info/Papers/AB\\_Violin\\_acoustics\\_history.pdf](http://www.akutek.info/Papers/AB_Violin_acoustics_history.pdf)

Caldersmith, G. (1981). “Plate fundamental coupling and its musical importance”. *Catgut Acoustical Society Newsletter*, 36, pp.21–27.

Christensen, O., y Vistisen, B. B. (1980). “Simple model for low-frequency guitar function”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 68, pp.758–766.

Christensen, O. (1982). “Qualitative models for low frequency guitar function”. *Journal of Guitar Acoustics*, 6, pp.10–25.

Cohen, M. R., y Drabkin, I. E. (1948). *A SourceBook in Greek Science*. New York: McGraw-Hill Book Co., Inc.

Cortés J., y Bernal, M. (2002). “La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional”. *IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*. México.

Dickens, F. T. (1981). “Analysis of the first and second vibration modes in a guitar using an equivalent electrical circuit”. *Catgut Acoustical Society Newsletter*, 35, pp.18–21.

Elejabarrieta, M. J., Ezcurra, y A., Santamaría, C. (2002). “Coupled modes of the resonance box of the guitar”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 111, pp.2283–2292.

Ewins, D. J. (2000). *Modal Testing: Theory, practice and application*. Second Edition. Research Studies Press LTD. ISBN 0 86380 218 4.

Ezcurra, A., Elejabarrieta, M. J., y Santamaría, C. (2005). “Fluid-structure coupling in the guitar box: numerical and experimental comparative study”. *Applied Acoustics*, 66(4), pp.411–425.

Firth, I.M. (1977). “Physics of the guitar at the helmholtz and first top-plate resonances”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 61(2), pp.588–593.

Fletcher, N. H., y Rossing, T. D. (2010). *The physics of musical instruments*. 2nd Edition. Springer.

Hutchins, C. M. (1981). “Acústica de las tablas del violín”. *Scientific American* 245, pp. 170.  
Recuperado de

[http://www.afhalifax.ca/magazine/wp-content/sciences/harmoniemusicale/Article by CMH on Violin plates.pdf](http://www.afhalifax.ca/magazine/wp-content/sciences/harmoniemusicale/Article%20by%20CMH%20on%20Violin%20plates.pdf)

Hutchins, C. M. (1983). “A history of violin research”. *Catgut Acoust. Soc. J.* 4(1), pp.4–10.

Jansson, E. V. (1971). “A study of the acoustical and hologram interferometric measurements on the top plate vibrations of a guitar”. *Acustica*, 25, pp.95–100. Recuperado de:

[http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/1969/1969\\_10\\_2-3\\_036-041.pdf](http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/1969/1969_10_2-3_036-041.pdf)

Jansson, E. V. (1977). “Acoustical properties of complex cavities and measurements of resonance properties of violin-shaped and guitar-shaped cavities”. *Acustica*, 37, pp.211–221.

Kinsler, L. E., Frey, A. R., Coppens, A. B., y Sanders, J. V. (2000). *Fundamentals of Acoustics*. John Wiley y Sons, Inc., 4th Edition. ISBN 0-471-84789-5.

Knott, G. A., Shin, Y. S., y Chargin, M. (1989). “A modal analysis of the violin”, *Journal Finite Elements in Analysis and Design- NASTRAN*, 5, pp.269–279.

Lindsay, R.B. (1966). “The story of acoustics”. *J. Acoust. Soc.Am.*,39, pp. 629–644.

Marshall, K. D. (1985). “Modal analysis of a violin”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 77, pp.695–709.

Meyer, J. (1982). “Die abstimmung der grundresonanzen von gitarren”. *Das Musikinstrument*, 23, pp.179–186. *Traduction of Journal of Guitar Acoustics*, 19(5).

Rao, S. S. (2007). *Vibration of continuous systems*. New Jersey: John Wiley and Sons, Inc. ISBN-13 978-0-471-77171-5.

Rodríguez, S. E. (2010). *Planteamiento de una metodología de medida acústica en la bandola andina colombiana*. (Reporte interno). Universidad EAFIT. Medellín.

Rodríguez, S. E. (2010). *Caracterización acústica de la afinación y los modos normales de vibración en bandolas colombianas*. (Reporte interno). Universidad EAFIT. Medellín.

Rodríguez, S. E. (2012). *Numerical analysis of the modal coupling at low resonances in a colombian andean bandola in C using the finite element method*. (Tesis de pregrado). Ingeniería Física, Universidad EAFIT. Medellín.

Rodríguez, S. E., y Guarín, N. (2012). *FEM simulation of normal modes of vibration in a colombian andean bandola in C*. (Reporte interno Semilleros de Investigación). Universidad EAFIT. Medellín.

Rodríguez, S. E., y Guarín, N. (2013). “Finite Element Analysis of the Colombian Andean Bandola”. (En preparación).

Ross, R. E., y Rossing, T. D. (1979). “Plate vibrations and resonances of classical and folk guitars”. *Journal of the Acoustical Society of America*, 65, S72.

Rossing, T. D. (Ed.), (2007). “Chapter 2: A Brief History of Acoustics”. En: *Rossing, T. D. (Ed.), Springer Handbook of Acoustics*. Springer. ISBN 978-0-387-30446-5.

Rossing, T. D. (2010). *The Science of string instruments*. Springer. ISBN 978-1-4419-7109-8

Rossing, T. D., Popp, J., y Polstein, D. (1985). “Acoustical response of guitars”. En: *Proceedings SMAC83*, pp. 311 – 332. Stockholm: Royal Swedish Academy of music.

Ruiz-Boullosa, R. (1997). “Algunas Notas sobre la acústica de la guitarra clásica”. *Revista Mexicana de Física*, 43(2), pp. 300-313.

Ruiz-Boullosa, R., Orduña-Bustamante, F., y Pérez-López, A. (1999). “Tuning characteristics, radiation efficiency and subjective quality of a set of classical guitars”. *Applied Acoustics*, 56, pp.183-97.

Ruiz-Boullosa, R. (2002). “Vibration measurements in the classical guitar”. *Applied Acoustics*, 62, pp.311-322.

Torres, J. A. (2006). *Modos de vibración simulados por computadora y experimentales de una tapa de guitarra en sus etapas de construcción*. (Tesis de maestría). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Torres, J. A., y Ruiz-Boullosa, R. (2008). “Identificación a simple vista de patrones de vibración de una tapa de guitarra”. *Acústica*. Portugal: Universidad de Coimbra.

Williams, E. G. (1999). *Fourier acoustics: sound radiation and nearfield acoustical holography*. Access Online via Elsevier.

Zienkiewicz, O. C., Taylor, R. L., y Zhu, J. Z. (2005). “Coupled Systems”. En: *The Finite Element Method: Its basis and fundamentals*. Sixth Edition. Elsevier.

**RESEÑA. CASAS FIGUEROA, Maria Victoria. (2013). *Entre el vals vienés y el pasillo criollo : música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930*. Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle. 124 pp. + CD.**

**Sebastián Mejía Ramírez,**

Candidato a Magíster en Música Universidad EAFIT

Este interesante libro publicado en Junio del presente año, de manos de la Licenciada en Música, Magíster en historia, especializada en docencia universitaria, Maria Victoria Casas Figueroa, es el producto de un largo transcurrir de la autora por las problemáticas musicales presentes en la región del Valle del Cauca. Aporta, desde esta perspectiva, una necesaria descentralización que, sobre dicha temática, han implicado la redacción de trabajos similares publicados en localidades como Bogotá (Duque, 1998; Bermúdez, 2000) y Medellín (Velásquez Ospina, 2012).

El libro, dividido en tres secciones principales, clarifica los lineamientos teóricos de la investigación y aborda los espacios, intérpretes y compositores que dinamizaron la actividad musical en dicha región durante el periodo mencionado y adoptando, desde la microhistoria y la historia social, un nuevo conjunto de escenarios, compositores e intérpretes que configura, desde el estudio de regiones concretas, fragmentos que en conjunto permiten visualizar con mayor amplitud las diversas formas en que se presentó, durante los dos siglos anteriores, la práctica musical en Colombia, en particular la música de salón.

Aunque el término música de salón hace alusión a manifestaciones de la práctica musical en el territorio nacional desde la segunda mitad del siglo XIX, el marco cronológico de la investigación corresponde con el inicio del periodo de industrialización del país y establece su enfoque en el cruce entre siglos, durante el cual las expresiones artísticas del salón se fundieron con las tendencias de difusión y masificación de la música que trajo como consecuencia la entrada del país en el nuevo siglo.

**Reseña sobre el libro “Entre el vals vienés y el pasillo criollo: música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930.”**

La autora introduce el concepto de *identidad* entendido en su dimensión psicoanalítica, psicológica social, histórica y sociológica (Casas Figueroa, 2013 p.13), permitiéndose dar sentido a las reflexiones también incluidas en la investigación sobre cuestiones como el género y la nacionalidad. Igualmente, es el fenómeno de la música de salón como manifestación de la práctica musical en estrecha relación con el espacio privado, el que, tras una consideración del mismo en otras latitudes citando estudios ampliamente difundidos como los de Peñín (1998) y Miranda (2001, p. 91), sirve en el texto reseñado como eje conductor a través del cual se evidencian diferentes problemáticas entre las que se consideran: la relación con la difusión en el territorio nacional de repertorio Europeo, la tradición familiar como actividad formativa y la condición de género como vehículo de dicha manifestación.

A pesar de las alusiones en el título a formas musicales como el vals y el pasillo, parecería en un primer momento un abordaje exclusivo de la estructura interna de dichas formas musicales; sin embargo, la investigación no omite la relación de dichas formas con un contexto determinado, con lo que sirven dichas alusiones, más bien, como fronteras estilísticas que demarcan un territorio de análisis sobre las que se mueve la problemática central: la música de salón en la región del Valle del Cauca. Sin embargo, la alusión exclusiva en el título a dos formas específicas, hace que formas igualmente importantes, privilegiadas en uno y otro siglo, como la marcha, la polca, la mazurka, el fox-trot, el pasodoble y el tango, pierdan visibilidad como partícipes de la apropiación que en el territorio local sufrieron formas de tradiciones musicales foráneas.

Su posición, decidida a enfocarse en los problemas propios de una localidad, abandona de esta manera la intención de ambiciosos proyectos redactados en el pasado con la intención de prefigurar la actividad musical en el nivel pretendidamente nacional, aunque ocupándose en describir sus manifestaciones sólo en el centro de poder. Considera, además, características específicas de la región, como la tardía conformación oficial de localidades como Buga y Cali (p.28) y el asentamiento que, sobre el mismo territorio, lograron las manifestaciones artísticas de las élites allí asentadas.



La investigación introduce dentro del panorama nacional de creadores, intérpretes y formadores, junto con nombres ya bien conocidos, como los de Agustín Payán Arboleda, Pedro Morales Pino y Manuel Salazar Mondragón, los nombres y el papel desempeñado por músicos como Aristides Rengifo, José Miguel Lozano, Aníbal Estrada, Ramón Zafra, Francisco Tofiño, Susana Cifuentes, Emilia Cifuentes de Salcedo y Rosalba Payán Arboleda, apenas reseñados en trabajos anteriores (Zapata, 1962).

En relación con la documentación utilizada, la publicación prioriza un buen número de material musical conservado en colecciones particulares, que constituyen una riquísima fuente de documentación aún por reconocer, inventariar y disponer como fuente de información para futuros trabajos; pero también el papel de las colecciones llamadas por la bibliología y la biblioteconomía musical especializada como *facticias*, empíricamente denominadas como "empastados" en el trabajo, como fuente privilegiada para analizar relaciones de género, destrezas técnicas y gustos musicales propios de las manifestaciones privadas de la práctica musical.

Como parte del trabajo de contextualización de la obra de compositores de la región, se enumeran por orden cronológico la mayor parte de las composiciones conocidas de compositores como Pedro Morales Pino (p.88), Agustín Payán Arboleda (p.92), Hernando Hoyos Osorio (p.97) y Manuel Salazar (p.104), omitiendo - bajo la presunción de recopilar dicha información en una misma publicación - información vital sobre las partituras, en detalles tales como editores, impresores, tipología (impresa o manuscrita) de los ejemplares consultados y ubicación de ejemplares antes no reconocidos por catálogos previos, necesarios todos para la redacción de un catálogo útil para el investigador musical.

No obstante, el aporte que significa la investigación en términos de diversificar las apreciaciones sobre el transcurrir de la práctica musical en la nación, es innegable. La visión privilegiada sobre una región específica, la consideración de problemáticas alternas al fenómeno estudiado, como el género o la nacionalidad regional; la visibilización y reconocimiento de formas musicales de diferentes tradiciones, la labor de academias particulares, mujeres pianistas, casas, haciendas, compositores e intérpretes, hacen de este libro

**Reseña sobre el libro “Entre el vals vienés y el pasillo criollo: música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930.”**

una referencia obligada que complementa satisfactoriamente la producción historiográfica y musical, tanto del Valle del Cauca, como de las demás regiones que componen el rico conjunto de manifestaciones culturales de la denominada nación Colombiana.

## **REFERENCIAS**

Casas Figueroa, Maria Victoria. (2010). Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca, 1890-1930. *Revista Historia y Espacio*, 34, 83-109.

Casas Figueroa, Maria Victoria. *En el silencio del Piano: intérpretes y formadoras en las primeras décadas del siglo XX: un estudio de caso en Buga, Valle del Cauca*. En Quintana Martínez, A., Millán de Benavides, C. E. (2012). *Mujeres en la Música En Colombia: El Género De Los Géneros* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Casas Figueroa, Maria Victoria. (2010). El piano de la Música de salón en Buga. Un estudio de casos 1890-1930. *Historiela revista de Historia Regional y local*. 2. p. 94.

Miranda, Ricardo. (2001). *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana*. México D. F: Fondo De Cultura Económica.

Duque Hyman, Ellie Anne. (1998). *La Música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de Música.

Bermúdez, Egberto, Duque Hyman, Ellie Anne (2000). *Historia de la Música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música.

Peñín, José (comp.) (2000). *Música iberoamericana de salón: actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Velásquez Ospina, Juan Fernando. (2012). *Los ecos de la villa: la música en los periódicos y revistas de Medellín*. Medellín: Tragaluz Editores.

Velásquez Ospina, Juan Fernando. *El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales del siglo XIX en Medellín, Colombia*. En Quintana Martínez, A., Millán de Benavides,

C. E. (2012). *Mujeres en la Música En Colombia: El Género De Los Géneros* (pp.193 -219).  
Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

## OBRA MUSICAL: HOMENAJE A JOHN CAGE

Composición colectiva de: Andrés Posada, Victor Agudelo y Marco Alunno

En 1945, John Cage se unió a Henry Cowell, Lou Harrison y Virgil Thomson para crear los *Party Pieces: Sonorous and Exquisite Corpses*, para flauta, clarinete, fagot, corno y piano. Se trata de 20 breves piezas construidas con la famosa técnica surrealista del “cadáver exquisito”. Cada compositor escribía un compás de música más dos notas, doblaba el papel para esconder el compás compuesto y lo pasaba a otro compositor que componía otro compás más dos notas a partir de las dos notas dejadas por el compositor precedente.

Lo mismo hicimos nosotros tres – Andrés Posada, Victor Agudelo y Marco Alunno – para celebrar el centenario del nacimiento de Cage en el marco del festival *John Cage, el maestro del azar planeado* que se realizó en Medellín a lo largo de todo el 2012. El estreno tuvo lugar el 28 de septiembre de 2012 en el Museo de Arte Moderno de Medellín. La pieza dura poco menos de tres minutos y, a diferencia de su ilustre modelo, fue compuesta para violín, flauta, clarinete y piano.

Manuscrito de la primera página:

The image shows a handwritten musical score for four instruments: Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Piano (Pno.). The score is written on a system of staves with various annotations and musical symbols.

- Violin (Vln.):** The top staff has the instruction "tocar arm. nat. r. al azar" (play natural arm. r. at random) and a box containing a grid of notes and accidentals. Below the staff, there are notes like "mf" and "p".
- Flute (Fl.):** The second staff has the instruction "tocar arm. nat. mas lento, al azar" (play natural arm. nat. slower, at random) and a similar box. It also includes the instruction "slap tongue" and a box with notes and accidentals.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** The third staff has the instruction "slap tongue" and a box with notes and accidentals.
- Piano (Pno.):** The bottom staff has the instruction "Al azar lo mas rapido posible" (at random as fast as possible) and a box with notes and accidentals.

Additional annotations include "arm. nat. al azar, lento" (natural arm. nat. at random, slow) and "Sale?" (Exit?). The score uses various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, p).

# Homenaje a Cage

Obra Colectiva

Andres Posada  
Marco Alumno  
Victor Agudelo  
Agosto 2012

$\text{♩} = 76 - 80$

**Violin**  
*fp* *f*

**Flute**  
*fp* *f* *f*

**Clarinet in B $\flat$**   
*fp* *f* *pp* *f*

**Piano**  
*mf* *f* *f*

**Vln.**  
5 *sf* *f* *f*

**Fl.**  
*sf* *f* *f*

**B $\flat$  Cl.**  
*sf* *f* *f*

**Pno.**  
*f* *f* *f*

8<sup>va</sup> Led. \* 8<sup>va</sup> loco 8<sup>va</sup> 3 3 3 3 8<sup>va</sup>

9

Vln. *f p sub.* *p* *ff*

Fl. *ppp* *p* *f* *ff*

B♭ Cl. *ppp* *p* *f*

Pno. *p sub.* *p* *f* *p*

(8<sup>va</sup>)

Rec. \*

14

Vln. *seco* *sf* *ppp* *sf* *p* *f* *pp*

Fl. *ppp* *sf* *p* *f* *pp*

B♭ Cl. *seco* *sf* *ppp* *sf* *p* *f* *pp*

Pno. *pp* *p*

8<sup>va</sup>

19

Vln. *pp* *f* *p*

Fl. *pp* *f*

B $\flat$  Cl. *pp* *p*

Pno. *f* *pp*

(8<sup>va</sup>) *Scd.* \*

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system covers measures 19 to 22. The Violin part starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a crescendo to forte (*f*) and then a decrescendo to piano (*p*). The Flute part begins with *pp*, then enters in measure 20 with a forte (*f*) dynamic. The Bass Clarinet part starts with *pp* and moves to *p* in measure 20. The Piano part features a complex texture with a forte (*f*) dynamic in measure 19, transitioning to piano (*pp*) in measure 20. Performance markings include an 8va line for the first two staves, a *Scd.* marking with an asterisk, and an 8va line for the piano part.

23

Vln. *f* 8<sup>va</sup>

Fl. *f* *mf* *p*

B $\flat$  Cl. *f* *mf* *mp* *p*

Pno. *f* *mf* *mp* *p*

8<sup>va</sup> *Scd.* \*

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system covers measures 23 to 26. The Violin part has a forte (*f*) dynamic and an 8va line. The Flute part starts with *f*, then *mf*, and ends with *p*. The Bass Clarinet part starts with *f*, then *mf*, *mp*, and ends with *p*. The Piano part starts with *f*, then *mf*, *mp*, and ends with *p*. Performance markings include an 8va line for the first two staves, a *Scd.* marking with an asterisk, and an 8va line for the piano part.

26 (8<sup>va</sup>)

Vln. *f* *ff* *dim.* *p*

Fl. *ff* *dim.* *p*

B♭ Cl. *f* *ff* *dim.* *mf*

Pno.

29

Vln. *f* *p < f* *p* sul E gliss. al azar

Fl. *f* *p < f* *p*

B♭ Cl. *f* *p < f* *p*

Pno. *f* *p < f* *sf*

Tocar armónicos naturales rápidamente al azar

Tocar armónicos naturales de E al azar, lo más rápido posible, legato

Tocar armónicos naturales rápidamente al azar, legato



33

Vln.

Fl. *Tocar armónicos naturales al azar, lo más lento al azar* *Tocar armónicos naturales al azar, lento al azar*

B♭ Cl. *slap tongue* *mf* *5*

Pno. *p* *Al azar, lo más rápido posible* *Al azar, lo más rápido posible* *simile*

*8va*

37

Vln. *sul G gliss. al azar* *f*

Fl. *mf* *5* *mf* *f*

B♭ Cl. *mf* *5* *mf* *f*

Pno. *pp* *simile* *accel.* *f* *pp* *f*

*Al azar, lo más rápido posible*

40

Vln. *ff* *f dim...* *p* *ff*

Fl. *f* *f dim...* *p* *f ff*

B♭ Cl. *ff* *f dim...* *p* *f ff*

Pno. *ff* *sf sf sf* *mf* *ff*

*rit.* *a tempo*

8va

5

Red.

\*

44

Vln. *pp sub* *p*

Fl. *fff* *fff* *fff* *p*

B♭ Cl. *pp sub* *p*

Pno. *pp sub*

8va

Red.

\*

Homenaje a Juan Jaula

47

Vln. *f cresc.molto* *fff* *sff*

Fl. *f cresc.molto* *fff* *sff*

B♭ Cl. *f cresc.molto* *fff* *sff*

Pno. *f* *fff* *sff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, specifically for the woodwinds and piano. The score is for measures 47 to 49. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 7/8. The woodwind parts (Violin, Flute, and B-flat Clarinet) all play a similar melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic and a *cresc.molto* marking. At measure 48, they all reach fortissimo (*fff*). At measure 49, they all play *sff* (sforzando). The piano part (Pno.) provides a harmonic accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to fortissimo (*fff*) at measure 48 and *sff* at measure 49. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## GUÍA PARA AUTORES

La Revista *Ricercare* (investigar, buscar y, también, género contrapuntístico afín a la Fuga) del Departamento de Música de la Universidad EAFIT tiene como objetivo publicar artículos inéditos que correspondan a las categorías señaladas por Colciencias para las revistas científicas: a) resultados o avances de investigación con una estructura de cuatro partes: introducción, metodología, resultados y conclusiones (Artículo de investigación científica); b) ensayos académicos en los que se presentan resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica sobre un tema específico, mediante el recurso a fuentes originales (Artículo de reflexión derivado de investigación); c) estudios que analicen, sistematicen e integren los resultados de investigaciones sobre un campo científico en particular, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo, con base en una revisión bibliográfica de, por lo menos, 50 referencias (Artículo de revisión); d) traducciones autorizadas, e) reseñas bibliográficas o de procesos investigativas o de producción intelectual; f) se publicará también una partitura musical en cada número, según lo determine el jurado compuesto por los profesores de composición del Departamento de Música, bajo criterios de calidad compositiva y extensión apropiada.

El criterio básico de selección es que el artículo pertenezca a alguna de las áreas de importancia en el dominio temático de la Revista; en particular, Historia de la música, Filosofía de la música, Estética musical, Musicología de la Gramática y sintaxis musicales (llamada también “Teoría de la Música” o “Musicología sistemática”), Musicología histórica y etnomusicología, Psicomusicología, Estética musical, memorias monográficas analíticas de producción o creación de obras musicales, Composición, Educación musical, Música y Sociología, Música y Antropología, Música y técnicas corporales e instrumentales, Música y Acústica física o arquitectónica, Organología, Orquestación, Análisis musical integral, Crítica musical, Ejecución musical e interpretación, Música y Literatura, Música y otras artes.

Cada uno de los artículos recibidos es sometido a un proceso de revisión y selección en dos etapas: interno, por parte de algún miembro del Comité Editorial, designado por éste, que evaluará la originalidad y pertinencia del artículo; posteriormente, a cargo de un árbitro externo quien conceptuará sobre la calidad científica, estructura, fundamentación, manejo de fuentes y rigor conceptual del artículo.

Dentro de los dos meses siguientes al envío del texto, el autor será notificado del resultado de los procesos de evaluación.

### Requisitos formales

- El autor se compromete a someter a la consideración de la revista un artículo inédito.
- Los textos deben contener puntuación, acentuación, ortografía, concordancia, sintaxis y buen uso generalmente aceptados, acordes con las normas de la lengua en que está escrito el artículo. Podrán sugerirse correcciones de forma pero aclaramos que el estilo de cada autor no debe corregirse (“el estilo es el hombre”). El tipo de lenguaje de un trabajo científico debe ser, claro está, riguroso y tan monosémico como sea posible; nó literario – artístico, polisémico por naturaleza, ni demótico o habla de la calle.
- Los términos o expresiones que no pertenezcan a la lengua en la que está escrito el texto, deberán aparecer en cursiva.
- Los proponentes pueden ser docentes universitarios o estudiantes de postgrado de instituciones investigativas universitarias locales, nacionales o extranjeras, así como académicos e investigadores independientes.

- Además del idioma español, se recibirán textos en inglés, francés, italiano, alemán o portugués.

La extensión estimada es: para artículos de investigación y revisión, entre 5.000 y 10.000 palabras; para estudio de caso, entre 2.500 y 3.000 palabras; para reseñas, entre 500 y 1.000 palabras. Para la partitura, una presentación normalmente legible de no más de 15 páginas.

De la estructura de los trabajos: 1. Título que oriente con claridad sobre el tema tratado. 2. Información del autor (nacionalidad, campo de formación académica, publicaciones recientes, afiliación institucional y dirección de correo electrónico). 3. Resumen y palabras claves, en el idioma en que está escrito el artículo y en inglés (en castellano, si la lengua en que se escribe el artículo no es el castellano), cuya extensión será, respectivamente, de 100 a 150 palabras y de 5 a 10 palabras. 4. Título del artículo en inglés (o en castellano si la lengua original del artículo no es este idioma). 5. Indicación del origen del texto (si es de investigación, proyecto al que está adscrito y grupo del que hace parte, así como la Institución que lo respalda).

### Citas y referencias

La Revista sigue, para tales efectos, la forma establecida por la Asociación Norteamericana de Psicología (APA, por sus siglas en inglés).

Las citas y referencias deben incluirse dentro del texto de acuerdo con el siguiente formato: Primer apellido del autor, año de la publicación, dos puntos y número de página). Ejemplo: (Pineda, 1998: 35).

Al final del artículo debe aparecer la Bibliografía completa en la que se referencien, por autor, alfabéticamente y sin enumeración ni viñetas, todos los textos citados o referidos.

Las notas de pie de página sólo serán para aclaraciones o comentarios adicionales. No incluyen referencias bibliográficas, salvo cuando se trate de ampliaciones a las citadas.

Cuando se trate del llamado a confrontación con otro texto, aparecerá entre paréntesis: (Cfr. apellido del autor y año de publicación).

Si se consultó más de un trabajo del mismo autor, deben ordenarse según la fecha, empezando por la más antigua.

Cuando las citas superen los tres renglones de extensión, deberán ubicarse en párrafo aparte y un centímetro hacia la derecha de la margen general.

### **Bibliografía**

#### Para libro:

Apellido y nombre del autor (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma) y año de la publicación (entre paréntesis). Título y subtítulo (si lo hay), en cursiva y sólo mayúsculas iniciales para cada uno). Ciudad de la edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Ejemplo: Kühn, Clemens (1992). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.

#### Para capítulo de libro:

Apellido y nombre del autor (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma); año de la publicación (entre paréntesis), título del capítulo entre comillas, seguido por la referencia “En:”, editor académico o compilador de la obra y título de la misma, que deberá aparecer en cursiva; ciudad de edición y nombre de la editorial, separados por dos puntos.

Para publicación seriada (revista o periódico):

Apellido y nombre del autor, o letra inicial del nombre (sólo mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación, con el mes y día en caso de diario o semanario. Título del artículo entre comillas y título de la revista o periódico en cursiva (Número o volumen), la inscripción “En:”, el nombre de la fuente principal, Volumen (Vol.), número correspondiente a la edición (No.), ciudad de publicación e institución de la revista, finalizando con las páginas.

Para publicaciones en internet:

Apellido y nombre del autor (mayúsculas iniciales, separados por coma), año de la publicación entre paréntesis. Título del artículo entre comillas. «En:» (mayúscula inicial y dos puntos), dirección URL (“Uniform Resource Locator”) y fecha de consulta entre paréntesis (mes, año).

De la Presentación:

Los textos se deberán entregar en formato electrónico, utilizando el programa Word.

Las fotografías, imágenes, mapas e ilustraciones se adjuntan en formato digital a 300 dpi, mínimo. Su ubicación debe aparecer señalada en el texto, con la información correspondiente.

Los gráficos, cuadros y otros elementos similares deben aparecer con tabuladores (no utilizar la forma de “Insertar tabla”, de Word).

Las imágenes, fotografías, ilustraciones, cuadros, gráficos y demás deberán aparecer con sus respectivos pies de imagen, en los que se referencia el número de orden de aparición en la serie, el nombre (en cursiva), autoría, procedencia, técnica, fecha de elaboración y demás informaciones que correspondan.

El texto deberá estar ajustado a la presente Guía para autores. Sólo cuando el artículo sea entregado con base en estas directrices, ingresará en el proceso de evaluación.

El Departamento de Música de la Universidad EAFIT, apoyado por la Biblioteca “Luis Echavarría Villegas”, costea la edición, publicación y distribución de la Revista. Los autores que acceden a la publicación de su ensayo, implícitamente ceden los derechos patrimoniales de autor y reiteran que se trata de un ensayo inédito. Cualquier cuestión contraria deberá ser expresamente manifestada al Director o al Editor.