

enero - junio 2017

Revista del Departamento de Música  
Grupo de Investigación en Estudios Musicales

UNIVERSIDAD  
**EAFIT**<sup>®</sup>

# RI CER CA RE





# PRE SEN TA CIÓN



Es motivo de satisfacción llegar al número siete de *Ricercare*, revista de investigación del Departamento de Música. Como novedad en este número se cuenta con dos ensayos de dos renombrados profesores; el primero es del musicólogo mexicano y actual profesor del Departamento de Música de Cornell University Alejandro L. Madrid y el segundo de Alberto Guzmán Naranjo, profesor titular de la Universidad del Valle, en Cali, Colombia.

Diversidad, tokenismo, músicas no canónicas y la crisis de las humanidades en la academia estadounidense, de Alejandro Madrid, fue publicado en *Journal of Music, History y Pedagogy*, volumen 7, Nº 2. Este ensayo parte de la pregunta: ¿necesitamos más música iberoamericana en los cursos de historia de la música que enseñamos en nuestras universidades? Dicho interrogante, que no ha estado ausente en la preocupación de los académicos latinoamericanos, tomó vigencia en los últimos años, aunque el texto, pensado para la academia estadounidense, abre otra perspectiva de trabajo sobre el lugar de la música iberoamericana en los programas curriculares.

La música en la poesía de William Ospina es un texto inédito del profesor Alberto Guzmán Naranjo en el que reflexiona sobre la relación entre música y poesía y la analogía de la obra de William Ospina con la del poeta francés Paul Verlaine. Guzmán destaca algunos elementos musicales en la obra de Ospina como son timbres, intensidades y texturas.

Se presentan también este número tres artículos de jóvenes músicos. Análisis-ejecutivo interpretativo de la sonata para piano, Nº 1 op. 22, de Alberto Ginastera, de Carlos Augusto Rodríguez Vargas, el autor ofrece herramientas analíticas y consejos prácticos que les facilitará a los pianistas la interpretación de esta sonata.

Guido de Arezzo: entre el error y la serenpidia, de Francisco Castillo García, es un sugestivo texto en el analiza cómo la metodología utilizada por Guido de Arezzo es una prolongación de los principios pitagóricos y cómo la vida musical moderna retoma muchos de las ideas de Guido Arezzo.

Las sonatas WoO 47 de Beethoven. Su importancia en el conjunto en las sontas para piano, de Cristian Job del Real Barreto. En los mundos académicos son bien conocidas, en su conjunto, las 32 sonatas de Ludwig Van Beethoven, pero poco conocidas son las tres escritas por el compositor en 1703 a los 13 años, catalogadas como WoO 47, obras no menos importantes que las otras 32. El autor del artículo recoge información y señala la importancia de ellas y las dificultades interpretativas de estas tres sonatas.

Como es costumbre en la revista *Ricercare*, se incluye una partitura; en esta edición la obra escogida es No hay ninguna esperanza, del joven compositor caldense y eafitense Juan Sebastián Cardona Ospina y con texto de Idea Vilariño. La composición, escrita para soprano y piano, aborda una rica exploración tímbrica y sugestivas secuencias armónicas, con momentos de tensión e intranquilidad que resaltan el texto de la poetisa uruguaya.

**FERNANDO GIL ARAQUE, Ph. D.**

Director

Revista *Recircare*

**UNIVERSIDAD EAFIT**

Juan Luis Mejía Arango  
Rector

Julio Acosta Arango  
Vicerrector académico

Félix Londoño González  
Director de investigación

Jorge Alberto Giraldo Ramírez  
Decano  
Escuela de Ciencias y Humanidades

Fernando Gil Araque  
Jefe del Departamento de Música

Alexander Ziborov  
Coordinador Maestría en Música

**MISIÓN**

La Universidad EAFIT tiene la Misión de contribuir al progreso social, económico, científico y cultural del país, mediante el desarrollo de programas de pregrado y posgrado –en ambiente de pluralismo ideológico y de excelencia académica– para la formación de personas competentes internacionalmente; y con la realización de procesos de investigación científica y aplicada, en interacción permanente con los sectores empresarial, gubernamental y académico.

**REVISTA RICERCARE**

Enero - junio 2017

No. 7

Revista del Departamento de Música  
Grupo de investigación en Estudios Musicales

**DIRECTOR**

Fernando Gil Araque

**EDITORES NÚMERO 7**

Marco Alunno  
Jorge Gaviria Restrepo

**COMITÉ EDITORIAL**

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

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Área de Comunicación Creativa  
Departamento de Comunicación

**CORRECTOR DE ESTILO**

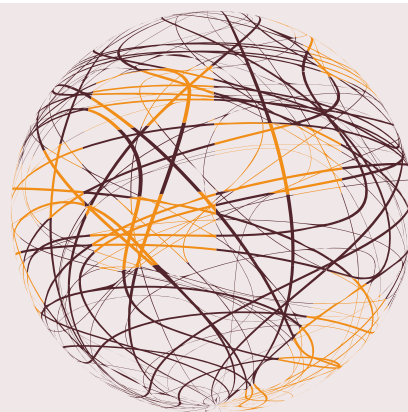
Juan Fernando Molina

**TRADUCTOR DE RESEÑAS**

Braunwin Sheldrick

ISSNp: 2346-4879 – ISSNNe: 2346-4747

ricercare@eafit.edu.co



**03**

PRESENTACIÓN

**Fernando Gil Araque**

**06**

ANÁLISIS EJECUTIVO-INTERPRETATIVO DE  
LA SONATA PARA PLANO No. 1, OP. 22,  
DE ALBERTO GINASTERA

**Carlos Augusto Rodríguez Vargas**

**31**

GUIDO DE AREZZO: ENTRE EL ERROR Y  
LA SERENDIPIA

**Francisco Castillo García**

**43**

LAS SONATAS WoO 47 DE BEETHOVEN.  
SU IMPORTANCIA EN EL CONJUNTO DE  
LAS SONATAS PARA PIANO

**Cristian Job Del Real Barreto**

**68**

LA MÚSICA EN LA POESÍA DE WILLIAM OSPINA

**Alberto Guzmán Naranjo**

**79**

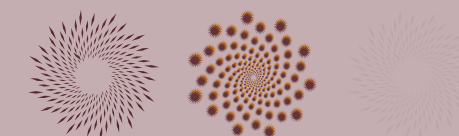
DIVERSIDAD, TOKENISMO, MÚSICAS NO  
CANÓNICAS, Y LA CRISIS DE LAS HUMANIDADES  
EN LA ACADEMIA ESTADOUNIDENSE

**Alejandro L. Madrid**

**86**

NO HAY NINGUNA ESPERANZA

**Juan Sebastián Cardona Ospina**





# ANÁLISIS EJECUTIVO-INTERPRETATIVO DE LA SONATA PARA PIANO No. 1, OP. 22, DE ALBERTO GINASTERA



Alberto Ginastera  
www.google.com.co

Carlos Augusto Rodríguez Vargas<sup>\*,\*\*</sup>

carlosr\_86@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.1

\* Estudios de pregrado en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas en la que fue alumno de Ludmila Weber. Estudios de posgrado en Nueva York, en Mannes College of Music en la que fue alumno de Vladimir Feltsman. Desde el año 2010 ha sido alumno de Blanca Uribe Espitia en la Universidad EAFIT. Ha recibido galardones en concursos nacionales e internacionales; el más reciente de ellos fue el tercer premio en el III Concurso Internacional Federico Chopin llevado a cabo en la ciudad de Lima en diciembre de 2015.

\*\* Asesor: Gustavo Adolfo Yepes Londoño

## Resumen

Este artículo pretende ofrecer herramientas analíticas acerca de diversos aspectos que sean de utilidad a los pianistas profesionales o en formación, para el estudio y la ejecución de la sonata para piano N° 1, op.22, del compositor argentino Alberto Ginastera. Se incluye un corto contexto histórico de la obra, con especial enfoque en el período creativo del que hace parte la misma, con el fin de familiarizar al pianista con la producción del compositor. Cuenta el artículo, además, con un análisis de la estructura de la obra y de cada uno de sus movimientos y con consejos prácticos enfocados hacia el aspecto técnico ejecutivo-interpretativo, cuyo fin es facilitar tanto el estudio como la ejecución misma de la obra. Se incluye también un breve análisis de tres grabaciones de la sonata con comentarios generales relacionados con los asuntos puntuales atendidos en el artículo.

**Palabras clave:** Ginastera, sonata para piano op.22, análisis, forma, contexto histórico, ejecución interpretativa, consejos y sugerencias.

## Abstract

This article aims to provide tools and information useful for the preparation and performance of the First Piano Sonata, Op. 22, by Argentinian composer Alberto Ginastera. In order to familiarize the pianist with the composer's works, a short historical context of his production is included, emphasizing the creative period in which the Sonata was composed. The article also contains an analysis of the overall structure of the piece as well as of each of the movements, and offers practical advice and suggestions focused on the technique and interpretative aspects whose purpose is to facilitate both the study and the execution of the work. Also included is a brief analysis of three recordings of the sonata with general comments related to the specific issues addressed in the article.

**Key words:** Ginastera, Piano Sonata Op. 22, analysis, form, structure, context, performance, advice-suggestions.

## Introducción

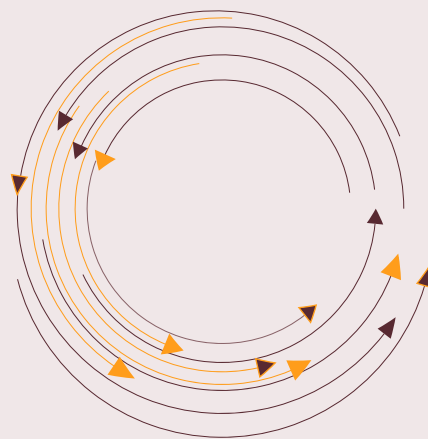
A lo largo de mi carrera como pianista he encontrado que herramientas como la que pretendo brindar son de gran utilidad para los ejecutantes. En particular, el libro *Prokofiev's piano sonatas*, escrito por el pianista ruso Boris Berman (2008), me fue de gran ayuda cuando decidí abordar la sonata para piano N° 6, op. 83, de Sergei Prokofiev, que luego incluiría en el recital de grado de la maestría.

De dicha experiencia surgió la idea de llevar a cabo un proyecto similar al que emprendió Berman pero enfocado hacia alguna obra importante del repertorio latinoamericano con el fin de incentivar, además, la ejecución de obras producidas por compositores de nuestro continente. Al tener en cuenta lo anterior y que en mi repertorio pianístico está la obra que será analizada en el artículo, y a que, además, he tenido la oportunidad de estudiarla con diferentes maestros, consideré que la elección más adecuada era la sonata para piano N° 1, op. 22, del compositor argentino Alberto Ginastera.

La sonata N° 1 de Ginastera es una de las obras más importantes del repertorio pianístico latinoamericano y goza de gran popularidad mundial. Es frecuente verla programada, tanto en concursos internacionales como en recitales, por parte de pianistas europeos, asiáticos y norteamericanos. Sin embargo, en Colombia, y, en particular, en Medellín, es una obra poco conocida y, por lo mismo, ejecutada en muy raras ocasiones.

Es por lo tanto el propósito de este artículo proveer herramientas e información que sean útiles para la comprensión, el estudio y la ejecución de la obra. El principal desafío que afronta un pianista que ha tenido poco contacto con la obra de Ginastera y aspira a abordar una obra como la mencionada es el de asimilar el estilo de su escritura, tanto en lo estético como en lo técnico. En este sentido, hay similitudes en el tratamiento percusivo del instrumento por parte de Ginastera con el que usaron compositores como Prokofiev y Bartok en décadas anteriores a la aparición de la sonata N° 1 del compositor argentino.

El artículo incluye, entonces, información general acerca del período creativo al que pertenece esta obra de Ginastera, un análisis de la estructura de la sonata y de cada movimiento, consejos técnicos e interpretativos para estudiar y ejecutar interpretativamente la obra y, por último, un análisis y varios comentarios sobre tres grabaciones de la sonata.



## Sonata para piano N° 1, Op. 22, de Alberto Ginastera

Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983), nacido en Buenos Aires, Argentina, es uno de los compositores más importantes de la historia de la música latinoamericana. En su extensa producción se destacan sus ballets *Panambí* y *Estancia*, sus cuartetos para cuerdas, su sonata para guitarra, sus dos *Pampeanas* (para violín y piano, y para cello y piano, en su orden) y sus conciertos para cello y orquesta, violín y orquesta y piano y orquesta. En su catálogo de obras para piano, las que mayor popularidad y aceptación han logrado son sus *Danzas argentinas*, op. 2, y su sonata para piano n° 1. Su producción como compositor está dividida en tres períodos: nacionalismo objetivo (1937-1948), nacionalismo subjetivo (1948-1958) y neoexpresionismo (1958-1983) (Chase, 1957).

La sonata de cuyo análisis nos ocuparemos hace parte del período del nacionalismo subjetivo. Fue escrita en 1952, comisionada por el Instituto Carnegie y la Universidad para Mujeres de Pennsylvania, para el Festival Internacional de Música Contemporánea de ese mismo año. La obra está dedicada a Johana y Roy Harris y el estreno de la misma estuvo en manos de Johana Harris en el Carnegie Music Hall de Pittsburgh, Pennsylvania, el 29 de noviembre de 1952.

Ginastera explicó que su sonata fue escrita con procedimientos tonales y dodecafónicos, y que no hace uso de material folclórico específico pero, en cambio, introduce elementos temáticos, rítmicos y melódicos de profundas raíces argentinas. (Chase, 1957, traducción nuestra).

Consta de cuatro movimientos:

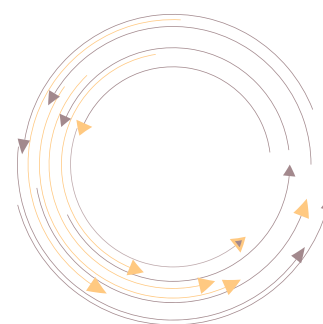
- I. Allegro marcato**
- II. Presto misterioso**
- III. Adagio molto appassionato**
- IV. Ruvido ed ostinato**

La sonata tiene una evidente relación tonal de lenguaje entre sus movimientos:



Los movimientos primero y cuarto contienen material rítmico, rasgos percusivos y aires folclóricos, mientras que los otros dos tienen un carácter más introspectivo.

Desde los primeros compases de la sonata y a lo largo de sus cuatro movimientos es posible identificar distintas influencias. En entrevista concedida a Lillian Tan, Ginastera reveló que las más grandes fueron Stravinsky, Bartok, De Falla y Berg, así como los impresionistas franceses, aunque en menor medida (Tan, 1984).



## I. Allegro marcato

El primer movimiento está escrito en forma de movimiento de sonata y sus secciones son las siguientes:

Exposición	Desarrollo	Recapitulación	Coda
cc <sup>3</sup> 1 a 78	cc 79 a 136	cc 137 a 182	cc 183 a 203

### Exposición:

Tema A	Transición	Tema B
cc 1 a 29	cc 30 a 50	cc 51 a 78

La influencia de Bartok y su uso de los instrumentos de percusión puede percibirse desde el motivo que da comienzo al primer movimiento, en el que las octavas de la mano izquierda evocan el sonido de los timbales (De los Cobos, 1991).

La sonata empieza de manera contundente con una frase de ocho compases en dinámica *forte*, compuesta por un motivo rítmico sincopado a manera de “pregunta y respuesta”, que crea un efecto antifonal:

- La “pregunta” usa intervalos de terceras mayores dobladas en las dos manos, separadas por una octava y en el registro medio/alto del piano, de tal manera que cada una se mueve en dirección opuesta a la otra hasta una distancia de una tercera menor, lo que genera un efecto de tensión por medio de un nuevo acorde disonante.
- La “respuesta” aparece luego de un gran salto rápido hacia el registro bajo del piano por parte de la mano izquierda y en ella predomina el uso de intervalos de octavas.

Figura 1 - cc 1 a 8: primera frase



Fuente: (Ginastera, 1954)



La inestabilidad rítmica y el constante cambio de métrica caracterizan el primer movimiento de la sonata. En ocasiones, incluso, ese cambio de métrica se da en compases consecutivos, como se puede apreciar en la primera frase, que cambia cinco veces: de 3/4 a 2/4, a 4/4, a 3/4, a 8/8 y a 6/8, en tan solo ocho compases.

Al referirse al tempo y al ritmo del movimiento, Ginastera dio las siguientes instrucciones:

El movimiento debe empezar en un *tempo* riguroso; debido a los constantes cambios de métrica, es importante establecer una subdivisión estable de pulsos de corchea y mantenerla a lo largo del movimiento, excepto en los pocos lugares donde los matices rítmicos están indicados en la partitura (Hanley, 1969, traducción nuestra).

El principal desafío que presenta el tema A es el de mantener la precisión rítmica a pesar de los grandes y rápidos saltos de la mano izquierda. A continuación se plantean algunas sugerencias para estudiar dicho pasaje:

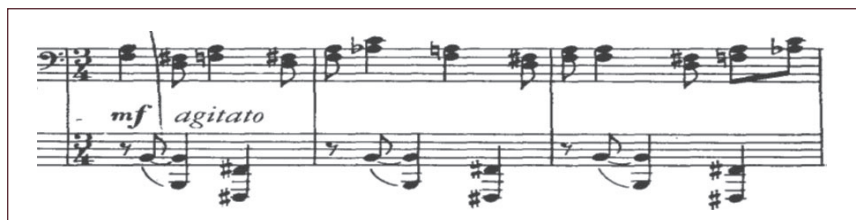
- Elegir los dedos más fuertes para tocar las terceras, con el fin de atacarlas con seguridad y de generar la sonoridad percusiva que la música demanda.
- Mantener la mano izquierda lo más cerca posible del teclado con el fin de economizar movimientos y lograr la mayor rapidez en el salto.
- Adoptar una postura centrada con respecto al teclado y a una distancia que permita mover los brazos con libertad.
- Estudiar el pasaje aumentando la distancia una octava más. Es decir, tocando las terceras una octava más arriba.
- Subdividir el pasaje en corcheas y estudiar con metrónomo, subiendo el tempo en forma paulatina (empezando con corchea = 90) hasta escoger el más alto que permita tocar con total precisión rítmica.
- Tener siempre claro el sentido de dirección de la frase (hacia las terceras de los compases 2 y 4) para que la misma sea ágil y no pesada.
- Estudiar con extremo juicio las dinámicas con el fin de lograr una clara distinción entre el *forte*, el *mezzoforte* y el *fortissimo*.

La transición entre ambos temas de la exposición se da entre los compases 30 y 50. En ella aparecen calderones (*fermate*) que, por primera vez, dan un respiro momentáneo a la música luego de la agitación del tema A. En el compás 36, sin embargo, reaparecen las terceras, las octavas, las síncopas y un uso cada vez más insistente de intervalos de cuarta (el último pasaje de la transición, en los compases 46 a 48, está conformado en su totalidad por cuartas) que caracterizarán la construcción melódica del tema B. La transición concluye con un gran *diminuendo* de *forte* a *piano* y un *rallentando* que contribuyen a un cambio importante de carácter.

3 De este sitio en adelante se emplean las formas abreviadas “cc” para compases y “c” para compás.



Figura 2 - cc 36 a 38: pasaje de la transición con síncopas



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 3 - cc 46 a 48: pasaje de la transición construido con intervalos de cuarta



Fuente: (Ginastera, 1954)

Se recomienda evitar acentuar los diferentes tonos *si (b)*, para lograr una mayor dirección de la frase hacia el sonido final en calderón. Además, para cumplir la indicación de *sempre ff ed energico* se sugiere de nuevo mantener las manos lo más cerca posible del teclado y dirigir todo el peso del cuerpo hacia cada nota para lograr proyectar el sonido al máximo. El *mf agitato* indicado en el compás 36 contrasta con la precisión rítmica del tema A al crear una sensación de inestabilidad y ansiedad en la música. La manera en que Ginastera agrupa las corcheas (en grupos de tres en el compás 42 y en de dos en los compases 43, 44 y 45) debe presentarse de manera manifiesta, por lo cual se sugiere acentuar las primeras notas de cada grupo. Por último, en la secuencia que da fin a esta sección, un leve *accelerando* hacia el trino, acompañado de un *crescendo*, permitirá crear un mayor contraste y una mayor dinámica desde la cual disminuir en el trino.

El tema B, que aparece en el compás 51, es lírico, *dolce e pastorale*, con dinámica *piano* y marca un importante contraste con los *mf, f y ff* que predominaron hasta este momento. Ginastera describió este tema como íntimo y lírico, en contraste con el carácter enérgico del primer tema (Hanley, 1969). Aunque el carácter es contrastante, la construcción melódica del tema B se anticipó en los compases 7 y 8 que finalizaron la primera frase del movimiento. La textura es más diáfana aunque el uso de terceras sigue presente, esta vez con intervalos de quinta que las acompañan. El uso de indicaciones de *crescendo* y *diminuendo* es más recurrente e insinúa la llegada de algo nuevo, como en el caso del gran *crescendo* de los compases 71 y 72, que resulta en un *piano* súbito. Por último, y luego de otro gran *crescendo*, llega el desarrollo en el compás 80 y, con él, de nuevo la dinámica *forte*.

Con el fin de conseguir una sonoridad *dolce e pastorale* se sugiere hacer uso combinado de los pedales de *una corda* y de resonancia. Las notas de adorno deben pensarse con una sonoridad cristalina y tintineante, por lo que deben estar muy articuladas y con el peso suficiente para que suene con claridad cada una de ellas. Al final del tema B es recomendable exagerar los *crescendi*, tanto para que los *p súbito* sean más efectivos, como para preparar el carácter con que empieza el desarrollo.

### Desarrollo: cc 79 a 136

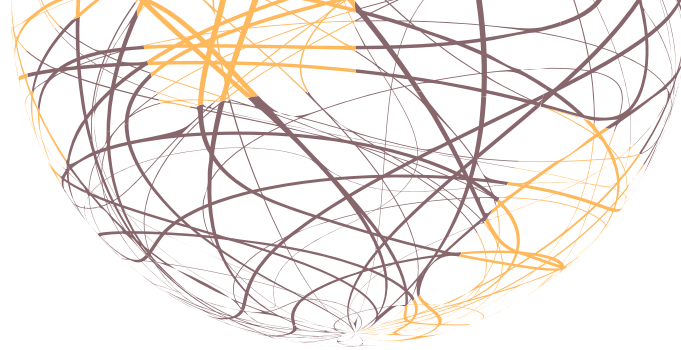
El desarrollo comienza con notas repetidas que abarcan distintos registros o tesituras, al igual que sucediera entre los compases 30 y 35, pertenecientes a la transición entre los temas A y B. Entre los compases 100 y 108, marcados *sempre forte e violento*, se acumula una gran tensión y una sensación de ansiedad gracias al cada vez más insistente uso de disonancias y cromatismos en este segmento. De los Cobos (1991) considera que este pasaje en particular demuestra una fuerte influencia de Stravinsky en Ginastera.

Figura 4 - cc 101 a 106: pasaje del desarrollo con influencia de Stravinsky



Fuente: (Ginastera, 1954)

La gran tensión acumulada en estos compases desemboca en el tema B que, esta vez, aparece *mf* y, en forma gradual, empieza a engrosar su textura. En el compás 12 se presenta una variación melódica del tema B en un registro más bajo y con insinuaciones repetitivas del mismo, con un manejo armónico más lleno que usa con un carácter más robusto, agresivo y violento. Además, hace utiliza material temático que empleó al comienzo del desarrollo, derivado de los compases 30 a 35 de la transición entre los temas A y B de la exposición. Esta gran condensación y acumulación de material temático, marcada *ff violento* y con un *rinforzando* en el compás 134, se dirige al gran clímax del movimiento: la recapitulación, que empieza en el compás 137.



El comienzo del desarrollo debe ser muy percutivo, rítmico y sin acentos. La izquierda debe aplicar todo el peso del brazo. En los compases 83 a 86 y 92 a 94 se recomienda cambiar el pedal de resonancia para cada grupo de corcheas en la mano derecha y apoyar el dedo 5 de la misma con el codo alineado con él. En el compás 100, la derecha debe tocar siempre *staccato* y percutivamente (*sempre f e violento*) y la mano izquierda lo más *legato* posible y con *crescendo*. Al terminar el compás 108, justo antes de regresar al segundo material temático, se recomienda una pequeña respiración-cesura a manera de conclusión de este fragmento. El tema B presentado en el desarrollo debe ser de carácter alegre, enérgico y activo. En la última sección del desarrollo, a partir del *f* del compás 117, es importante dosificar bien el sonido para que pueda existir una diferencia evidente con el *ff* *violento* del compás 131, en el cual las manos deben estar lo más cercanas posible del teclado y usar un solo pedal por cada compás hasta llegar a la recapitulación.

### Recapitulación y coda

<b>Tema A</b> cc 137 a 165	<b>Transición</b> cc 166 a 182	<b>Coda (tema B)</b> cc 183 a 203
-------------------------------	-----------------------------------	--------------------------------------

Es el momento cumbre en el que se libera toda la tensión acumulada en el poderoso desarrollo, con dos intervalos de octava en los registros opuestos del piano, acompañadas de una indicación de *sff* y *ff*. El tema A se diferencia del de la exposición en su textura, pues ahora no son solo terceras sino acordes, lo que hace que la sonoridad sea más rica y llena.

Figura 5 - cc 137 a 140: recapitulación y clímax del movimiento



Fuente: (Ginastera, 1954)

La recapitulación transcurre sin otras diferencias con respecto a la exposición, excepto el centro tonal, pero la nueva transición desemboca en la coda, que no es más que una variación del tema B, en *ff* y con una escritura más densa compuesta por acordes. El movimiento concluye con un pasaje de octavas similar al que finalizó el desarrollo.

En el compás 137, inicio de la recapitulación, se sugiere dejar un solo pedal para todo el compás. De esta manera, las octavas en métrica de redonda y entonación *la* (a), abrirán

el sonido del instrumento. Dado que en la recapitulación el nivel de dificultad es mayor debido a la adición de notas que engrosan la textura, sacrificar el tempo en favor de la precisión rítmica es una opción aceptable que suele ser escogida. El tema B debe contar con total relajación en las muñecas para que el peso de los brazos se transfiera de manera efectiva al teclado. Además, las muñecas permiten mayor flexibilidad para la ejecución de esta sección, que debe contar con un carácter alegre y festivo (*ff gaio*). Las notas de adorno deben tener la misma claridad que en la exposición. La coda, con total relajación y economía de movimientos, para lograr la máxima sonoridad posible sin sacrificar la calidad de la misma.

### II. Presto misterioso

El segundo movimiento presenta un fuerte contraste con respecto al primero. Tiene forma de rondó (ABACABAC) y se describe como un scherzo fantástico y con atmósferas y colores mágicos (Hanley, 1969). Claudia Knafo sugiere que las relaciones armónicas del movimiento son propias del rondó y que aparecen así: la primera sección (ABA') gira en torno de re menor (tónica); la sección C tiene una *cadenza* que anticipa el área armónica de la siguiente sección; la última gran sección (AB'A'') aparece primero en la región subdominante de sol para luego ir a la dominante y terminar en la tónica (Knafo, 1994). Su lenguaje está influido por el expresionismo y comienza con una serie de 12 tonos que no llega a desarrollar como serie dodecafónica y no afectan la estructura del movimiento.

<b>A</b> cc 1 a 47	<b>B</b> cc 48 a 57	<b>A'</b> cc 58 a 77	<b>C</b> cc 78 a 116	<b>A</b> cc 117 a 144	<b>B'</b> cc 145 a 154	<b>A''</b> cc 155 a 182	<b>C'</b> cc 183 a 192
--------------------------	---------------------------	----------------------------	----------------------------	-----------------------------	------------------------------	-------------------------------	------------------------------

La inmensa tensión del segundo movimiento parece nunca encontrar una salida completa de este entorno casi hipnótico y misterioso. Las partes A solo se diferencian entre sí por la centralidad "tonal" alrededor de la cual se desenvuelven. El clímax de este movimiento aparece en A', en la que se abarca un registro muy amplio, con dinámica *ppp* y la aparición indiscriminada de silencios de corchea. No es un clímax en el que se libere la tensión sino, por el contrario, es el momento en el que mayor tensión se acumula, en lo primordial por los silencios.

Figura 6 - cc 10 a 14: parte A



Fuente: (Ginastera, 1954)



Figura 7 - cc 169 a 172: parte A"



Fuente: (Ginastera, 1954)

El tempo del movimiento debe elegirse pensando en dos pasajes en particular:

- cc 36 a 47 (escalas cromáticas ascendentes en sextas en la mano derecha).
- cc 163 a 166 (escalas cromáticas ascendentes en terceras, en la mano derecha).

Para las partes A, dado que el objetivo es lograr una atmósfera misteriosa y un color impresionista, es necesario trabajar la claridad en la articulación. Algunos consejos para estos pasajes:

- Estudiar cada mano por separado para desarrollar plena consciencia sobre las digitaciones.
- Estudiar con lentitud, con una dinámica *f*, y *staccato* con el objetivo de lograr mejorar la articulación.
- Estudiar con diferentes patrones rítmicos.

- Por último, estudiar *pp* y lo más *legato* posible pero sin pedal y con metrónomo, empezando en negra con puntillo = 80.

- Aunque lo siguiente podría variar según el instrumento y la acústica del lugar en el que se encuentre el pianista, el uso del pedal debe ser muy cuidadoso para no afectar la claridad o la dinámica. Para ello se recomienda usar solo medio pedal y cambiarlo cada dos compases.

Las partes B cuentan con una aparente influencia folclórica, ritmos sincopados y gran contraste dinámico con respecto a las partes A y C (B tiene dinámica *ff* y B', *mf*). Se caracterizan por el uso de acordes triádicos en paralelismo (melodía gruesa) con un acompañamiento en el que predominan figuraciones de intervalos de cuarta. En la parte B', sin embargo, es el acompañamiento el que hace figuraciones de acordes también triádicos y la melodía está conformada tanto por intervalos de cuarta como por tríadas.

Figura 8 - cc 47 a 52: melodía gruesa en la parte B



Fuente: (Ginastera, 1954)

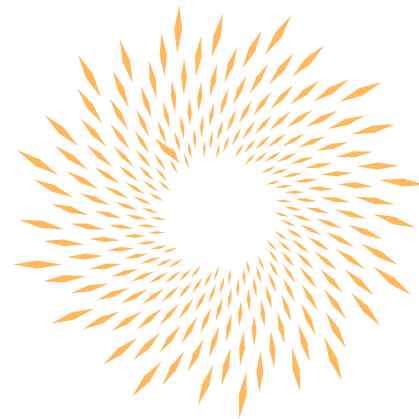


Figura 9 - cc 144 a 147: Melodía gruesa en la parte B'



Fuente: (Ginastera, 1954)

En esta sección, en la que predominan los acordes, se sugiere prestar mucha atención a la relajación de la muñeca y del antebrazo. Dado que los acordes son tríadas sobre teclas blancas siempre, la digitación es la misma para cada una de ellas y la forma de la mano debe, por lo tanto, permanecer igual para que sean los movimientos de brazo y muñeca los que cumplan la labor. La mano izquierda cuenta con bastante actividad también, por lo que estudiarla por separado ayudará a afianzarla y a que la atención se centre en las dificultades planteadas para la mano derecha.

La sección C tiene un efecto alucinante e impresionista que evoca los vastos espacios abiertos de las pampas en Argentina (De los Cobos, 1991). Su función en la estructura del movimiento es similar a la que tiene el trío en el *scherzo*. Su sonoridad varía con respecto a las demás partes debido a una figuración que se lleva a cabo en la mano derecha, en un rango de dos octavas en el registro alto del piano y que cumple la función de acompañamiento para los acordes arpegiados de la mano izquierda. Al final de C, en los compases 113 y 114, aparecen acordes con las notas que corresponden a las cuerdas de la guitarra y en C', figuradas melódicamente en el bajo en los compases 185 y 186.

Figura 10 - cc 113 y 114: acorde de guitarra en la parte C



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 11 - cc 185 y 186: acorde de guitarra figurado en la mano izquierda, en la parte C'



Fuente: (Ginastera, 1954)

La mano derecha debe tener una digitación que permita tocar con agilidad y ligereza y los arpegios de la mano izquierda (cc 86 a 88 y 97 a 104) no deben hacerse muy rápidos sino pensando en la sonoridad de una guitarra y en proyectar cada nota.

La dificultad que presenta la mano derecha en la última página del movimiento se encuentra en la inserción de los silencios. Por lo tanto, estudiarla por separado y dividirla en dos secciones de ocho compases cada una ayudará a asegurar el pasaje.

### III. *Adagio molto appassionato*

Este introspectivo movimiento está ligado con el segundo en su lenguaje y en su dinámica, aunque en él no hay ni la tensión ni la ansiedad que caracterizaron el *presto misterioso*. Su estructura general es ABACBCA.

<b>A</b> cc 1 a 12	<b>B</b> cc 13 a 17	<b>A</b> cc 18 a 22	<b>C</b> cc 23 a 33	<b>B'</b> cc 34 a 39	<b>C'</b> cc 40 a 56	<b>A'</b> cc 57 a 70
-----------------------	------------------------	------------------------	------------------------	-------------------------	-------------------------	-------------------------

Comienza en una métrica de 5/4 con las seis notas del acorde de guitarra que apareció en los últimos compases del anterior movimiento, lo que indica el sentido de unidad que el compositor pretendía lograr entre ellos. Esta vez aparecen con lentitud, con una sonoridad oscura y meditativa en la que se juega con la resonancia de cada nota y sus respectivos armónicos, con el propósito de crear una atmósfera de calma en *pp* y con las indicaciones de *sonoro* y *lasciar vibrare col pedale*. De los Cobos (1991) sugiere, una vez más, que esta calma debe evocar la inmensidad de las pampas. Para lograr esta sonoridad, se sugiere atacar cada nota hasta el fondo y liberarla de inmediato con el pedal, también hasta el fondo, para dejar que las cuerdas vibren y resuenen. El principio de este movimiento es una muestra de la habilidad de Ginastera para desarrollar una sonoridad en todo un movimiento, lo cual es característico de sus movimientos lentos (Wallace, 1964).

Figura 12 - cc 1 a 4: parte A



Fuente: (Ginastera, 1954)

Los pasajes cadenciales que aparecen a continuación rompen la calma de los primeros compases, lo que le da más movimiento y fluidez a la música, a la vez que conducen a la parte B. Para ello debe lograrse gran claridad en la articulación para que tales pasajes sean brillantes en su sonoridad.

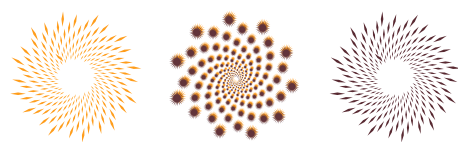
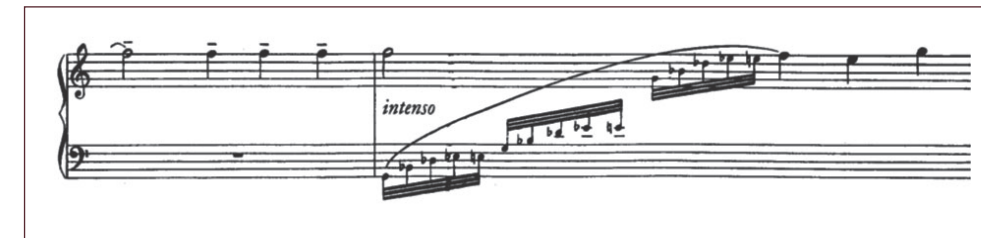


Figura 13 - cc 13 y 14: parte B



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 14 - cc 34 y 35: parte B'



Fuente: (Ginastera, 1954)

La nota repetida que comienza la melodía en B (compás 13) tiene un carácter de salmodia, que se volverá más apasionado cuando la misma idea regrese en B' (c 34), con una textura más rica, con acordes y arpeggios más largos.

La parte C comienza luego de una reaparición de A. Es mucho más lírica y la construcción melódica es muy cromática. En el compás 30 llega a una zona de gran inestabilidad, *agitato*, por medio de un desarrollo rítmico gradual que aparece a partir del compás 28: tresillos de negra, tresillos de negra superpuestos a corcheas en la mano izquierda, seisillos de corcheas, semicorcheas y, por último, seisillos de semicorcheas que se suman al uso de un registro cada vez más tensionante y contrario al expuesto al comienzo del movimiento, que llevan al momento cumbre del mismo, en el c 34: B'.

En A' regresa la misma sonoridad calmada pero misteriosa del comienzo, con la importancia del centro tonal en re con que culmina el movimiento y una reminiscencia clarísima del segundo, que giró en torno a la misma nota, lo que, a su vez, da unidad a los

dos movimientos. Al final aparece de nuevo la serie de 12 tonos, esta vez no como generadora del mismo sino como su conclusión.

### IV. *Ruvido ed ostinato*

Así como los movimientos segundo y tercero están íntimamente relacionados con su lenguaje expresionista, el cuarto regresa al espíritu folclórico y rítmico del primero. La presencia de la hemiola a lo largo de todo el movimiento es una de sus principales características que, además, se complementa con insinuaciones folclóricas asociadas con el malambo, una danza argentina basada en la alternancia de ritmos binarios y ternarios (De los Cobos, 1991). El mismo autor incluye una cita en su disertación doctoral en la que Ginastera revela su inspiración al citar las palabras de Bartok: "la excitación febril producida por la repetición de motivos primitivos que se repiten constantemente" (Panufnik, Ginastera y Xenakis, 1981). El *ruvido ed ostinato* tiene una forma de rondó: A B A' C A'.



### Sección A, compases 1 a 35

Las tres secciones A están divididas en dos partes a su vez. En la primera predomina un patrón rítmico y en la segunda el mismo se mantiene pero acompaña un material más melódico.

- Parte 1, cc 1 a 20: motivo rítmico motor de todo el movimiento con hemiola:

Figura 15 - cc 1 a 4: hemiola



Fuente: (Ginastera, 1954)

- Parte 2, compases 21 a 35: aparecen acordes con cuartas y el motivo melódico con la misma estructura rítmica.

Figura 16 - cc 27 a 30: motivo melódico



Fuente: (Ginastera, 1954)

En esta sección A es indispensable destacar los patrones rítmicos por medio de pequeños impulsos que, además, contribuirán al carácter del movimiento y a evitar que se torne pesado. Los acordes repetidos de la mano izquierda en la parte 2 deben tocarse con la mano siempre muy cerca del teclado y generados por el antebrazo.

### Sección B, cc 36 a 81

Está dividida en dos partes:

- **Parte 1, cc 36 a 59:** está subdividida en dos partes de 12 compases cada una. La segunda es una transposición de la primera. Permanece el motivo rítmico y aparece una línea melódica sincopada doblada en las dos manos. Para lograr contrastes de dinámica, se sugiere exagerar el *mf* y pensarlo como un *mp* para

poder hacer un crescendo más grande. El peso de las manos debe estar dirigido hacia las notas melódicas, que deben ser ejecutadas con la menor cantidad de movimientos posibles. Se sugiere estudiar este pasaje sin pedal y buscando tocar lo más *legato* posible la línea melódica.

Figura 17 - cc 36 a 45: primera sección de la parte B



Fuente: (Ginastera, 1954)

- **Parte 2, cc 60 a 81.** La segunda parte tiene un nuevo motivo melódico en la mano izquierda en octavas, basado en el mismo motivo rítmico y con un acompañamiento de acordes de cuarta en la mano derecha, que lo refuerzan. Este es el pasaje de mayor dificultad técnica del movimiento y, por lo tanto, el tempo debe escogerse teniendo en cuenta esta sección. La mano derecha debe usar todo su peso en cada uno de las primeras notas de las subdivisiones, de manera que las notas restantes sean ejecutadas con libertad y con relajación.

Figura 18 - cc 62 a 65: nuevo motivo melódico presentado en la mano izquierda



Fuente: (Ginastera, 1954)

**Sección A', cc 82 a 99**

La primera parte es igual a la primera de A. La segunda aparece como una variación, presentada a manera de imitación canónica. Este pasaje se dirige al c100, donde comienza la sección C. En él es indispensable contar con máxima relajación y economía de movimientos, escogiendo cuidadosamente los puntos para acentuar y evitando que las corcheas duren tanto como deben durar.

**Figura 19 - cc 94 a 99: pasaje con imitación canónica**



Fuente: (Ginastera, 1954)



**Parte C, cc 100 a 137**

Es la parte más contrastante del movimiento porque, además de presentar temas nuevos, el motivo melódico principal encuentra su desarrollo. El elemento más notorio que aparece es el uso de sonidos melódicos largos en los registros extremos del piano mientras, en el registro medio, los acordes cuárticos encuentran una nueva función, la de generar una atmósfera o color y mantener un ritmo *ostinato*. Esos sonidos melódicos largos en octavas van ganando movilidad en pro del desarrollo del sujeto melódico principal.

Todo el peso de los brazos y del cuerpo debe estar dirigido hacia las notas pedales y los acordes del registro medio deben ejecutarse con una dinámica menor. El propósito de estos acordes debe ser el de mantener el impulso rítmico del movimiento y cierta atmósfera a la que ya nos referimos, pero nunca deben opacar los sonidos largos de la melodía.

**Figura 20 - cc 104 a 111: pasaje con uso de sonidos melódicos largos**



Fuente: (Ginastera, 1954)

El último pasaje de esta sección es una pequeña secuencia con acentos desplazados que luego llega a la sección A' mediante la misma fórmula con la que llegó a A', es decir, con notas repetidas que marcan el motivo rítmico.

**Figura 21 - cc 126 a 131: secuencia que finaliza la parte C**



Fuente: (Ginastera, 1954)

**Parte A'', cc 138 a 179**

Esta vez el motivo rítmico está reforzado por acordes triádicos y aparece una tercera subsección (compases 150 a 155). La concentración de sonidos en los acordes es mayor, con el fin de lograr así el momento cumbre

del movimiento. El principal desafío de este pasaje es el de ubicar con comodidad las manos (una encima de la otra) y mantener una posición muy firme de ellas para ejecutar los acordes con movimientos rápidos provenientes de los antebrazos.



Figura 22 - cc 144 a 148: nueva y última presentación del motivo rítmico de A

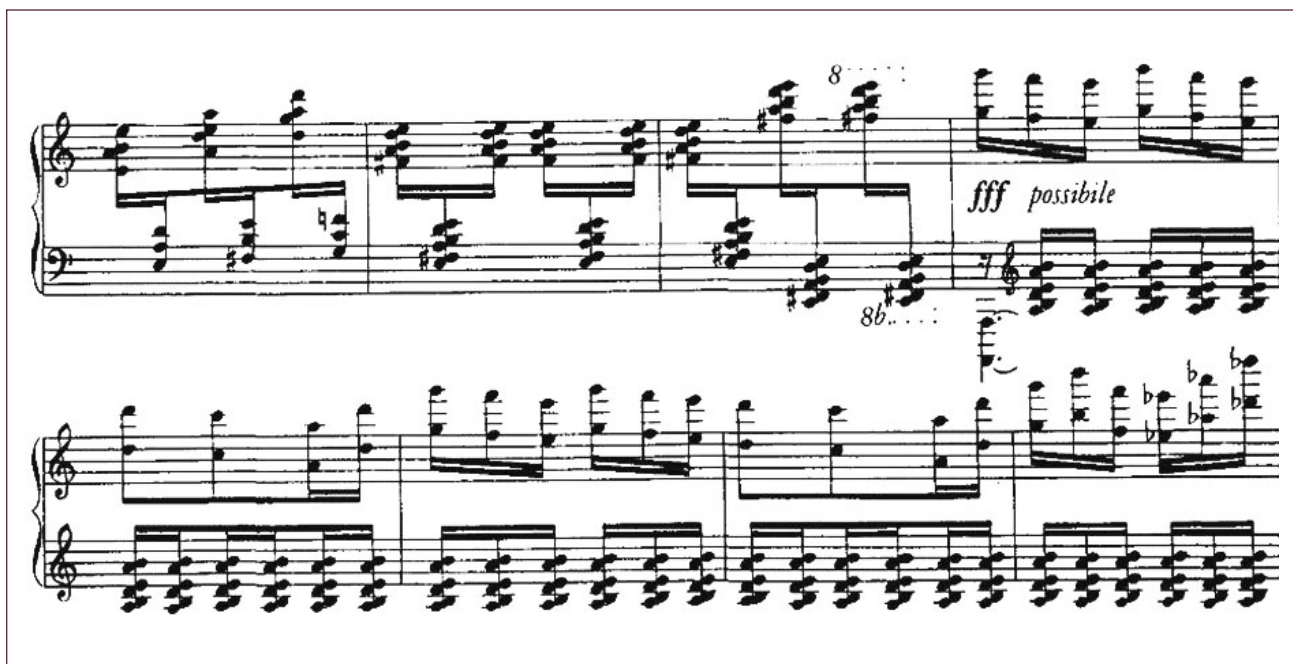


Fuente: (Ginastera, 1954)

En la segunda parte de esta sección, que empieza en el compás 162, el motivo melódico tiene la indicación de *fff possibile* y está reforzado con octavas para hacer de este momento el más impetuoso, robusto y de mayor tensión y sonoridad de toda la sonata, con lo que deja preparada la contundente coda en la que hay una secuencia de cuatro eslabones que figuran un

acorde aumentado (a diferencia de la coda del primer movimiento, en el que se figura un acorde disminuido). La última parte de la coda termina con tres acordes cuárticos en los que el la (a) es la nota predominante y termina con la octava la (a) más baja, que es, a su vez, la más baja del piano.

Figura 23 - cc 159 a 166: segunda sección de la parte A"



Fuente: (Ginastera, 1954)

Figura 24 - cc 180 a 184: coda



Fuente: (Ginastera, 1954)

El final de la sonata es de considerable dificultad y demanda una gran cantidad de energía por parte del pianista. Es importante planear las dinámicas debido a que, por cerca de una página y media, el compositor pide *ff* y *fff*. De lo contrario, se llegará al tope de sonoridad demasiado pronto y habrá dificultad para mantener la dinámica. Debe evitarse al máximo realizar grandes movimientos, puesto que, además de generar tensión y cansancio, impedirán que el peso del cuerpo llegue de manera eficiente al teclado para producir una sonoridad de buena calidad.

### Análisis de grabaciones

A continuación, un análisis y algunos comentarios de tres grabaciones de la sonata que nos ocupa.

#### I. *Allegro marcato*

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). Elige un tempo muy rápido que le impide mantener una precisión rítmica rigurosa en la primera área temática, debido a la complejidad de los saltos. Además, en cuanto a dinámicas, son pocos los contrastes (en la primera área temática no se sienten mayores diferencias entre *f*, *mf* y *ff*). Ejemplo de ello es la falta de *diminuendo* en la transición, justo antes del *mf agitato* del compás 36. Hace un muy buen final de la transición en el trino que une las dos áreas temáticas de la exposición, puesto que logra cambiar el carácter que había predominado hasta ahora. Sin embargo, en el segundo tema, las notas de adorno son ejecutadas con poca claridad y articulación, por lo que se pierde el efecto cristalino antes sugerido. En el desarrollo hace un muy buen uso del pedal, lo que permite que la sonoridad sea muy nítida. Una vez más, falta contraste en la sonoridad cuando aparece el *sempre f e violento* en el c 100 y hace un *diminuendo* que no está escrito y que va en contra de la intención del compositor, puesto que impide que haya un contraste con la aparición



del segundo tema en *mf* en el c 109. Al terminar el desarrollo hace un buen *accelerando* que prepara la recapitulación, pero no acaba de prever la llegada a esta sección de manera efectiva, por lo que no da la sensación de ser un punto de clímax. En la coda no hay claridad sobre el momento justo en el que empieza, puesto que no cambia el pedal de manera limpia y no destaca esa octava de la (a) del compás 198. Los acordes acentuados del penúltimo compás no siguen las indicaciones de *fff* y son ejecutados en el mismo tempo de la coda, a pesar de la indicación de Ginastera de regresar al tempo inicial. Esto influye también en que los dos *fff* del último compás sean menos fuertes y agresivos de lo que deberían ser.

- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). Escoge un tempo que le permite ser muy riguroso y preciso con el ritmo. Además, logra de manera efectiva los contrastes de dinámica señalados en la primera sección. En la transición, al llegar al *mf* *agitato* aumenta levemente el tempo para dar más dirección a la sección y generar la sensación de agitación pedida por el compositor. En el segundo tema articula con claridad las notas de adorno, lo que contribuye al *dolce e pastorale* señalado. Sin embargo, hace falta algo de presencia de la línea escrita para la mano izquierda. En el desarrollo se puede sentir una gran precisión y estabilidad rítmica con acordes que logran una sonoridad llena y rica. En la sección de *sempre f e violento* empieza sin pedal para irlo añadiendo de manera progresiva y así lograr más sonoridad. Llega muy pronto al *mf* del c 109, sin una respiración para lograr un contraste de sonoridad y de carácter. En el *sempre f* del compás 121 logra ataques de los acordes de la izquierda muy precisos y ágiles y que dan buen carácter a la sección. Además, consigue preparar de manera muy efectiva el clímax del movimiento al hacer un pequeño *ritardando* justo antes de la recapitulación. En los cc 196 y 197 que anteceden a la coda usa demasiado pedal en el registro bajo del piano, lo que termina restando claridad al comienzo de la misma. En el penúltimo compás reduce el tempo para lograr las indicaciones de acento, *fff* y *sfff*.

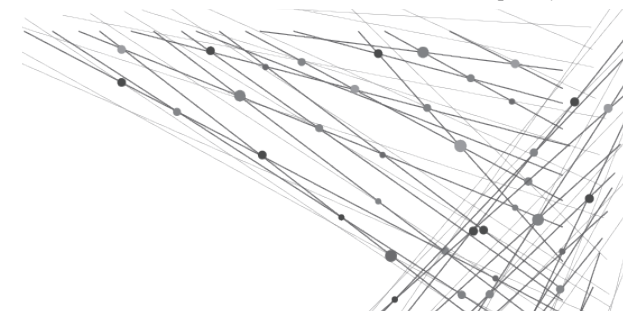
- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Muy buena precisión rítmica en la primera sección, al igual que grandes contrastes entre las distintas dinámicas señaladas. La transición entre las dos áreas temáticas es, sin embargo, muy estable, y hace falta el *agitato* que pide Ginastera, aunque en esta sección hace un uso impecable del pedal, que permite mostrar las diferentes subdivisiones rítmicas escritas. En el segundo tema, logra una sonoridad muy acorde con la indicación *dolce e pastorale*, con una gran claridad en las notas de adorno. Además, ejecuta los reguladores de dinámica de manera rigurosa. El desarrollo, sin embargo, no es lo suficientemente contrastante en cuanto a carácter con respecto a la sección que le antecede. Al llegar al *mf* del c 109 logra de nuevo muy buen carácter pero su decisión de no poner pedal en el *ff* *violento* del compás 131 resta fuerza a este pasaje, aunque en el siguiente consigue preparar muy bien la llegada a la recapitulación y logra un muy buen clímax. En la coda, de nuevo decide omitir el pedal y, otra vez, pierde carácter y sonoridad.

## II. Presto misterioso

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). Acentúa la primera nota de cada compás, lo que quita continuidad y evita que tal efecto misterioso se logre con éxito. La sección B, que se inicia en el c 48, es contrastante puesto que la dinámica es *ff* y el material rítmico es mucho más vivo y con aires folclóricos. Debido a un sobreuso del pedal hay poca claridad en este pasaje. En la sección C logra crear un buen color con la mano derecha y destacar la mano izquierda. Sin embargo, los acordes arpegiados podrían arpegiarse un poco más despacio para proyectar mejor cada nota. Hacia el final de la sección, en los compases 109, 110, 113 y 114, en su orden, aparece el acorde que usa las notas de la guitarra y que utiliza Ginastera con frecuencia en su obra. Estos acordes los ejecuta el pianista sin concederles la necesaria importancia. Considero que vale la pena tomarse tiempo con ellos y los que aparecen arpegiados es

imperativo arpegiarlos pensando en la sonoridad de una guitarra. En la última sección, en el c 167, el pianista logra una gran nitidez debido al poco uso del pedal. Por último, en el compás 185, una vez más ignora el acorde de guitarra que, esta vez, aparece arpegiado en la mano izquierda.

- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). Aunque el pianista logra un buen efecto y una atmósfera misteriosa, articula demasiado cada nota, lo que impide que el efecto sea el deseado. En la sección B, c 48, se siente muy estático cuando el material temático es contrastante, que es mucho más vivo y rico rítmicamente por el uso de síncopas. Falta sentido de dirección en ese aspecto. En la sección C, la mano derecha, que tiene un papel secundario de generar un color para la izquierda, se torna pesada y roba el protagonismo a lo que en realidad importa en esta parte. En la última sección, hacia el final, usa demasiado pedal, lo que sacrifica claridad y nitidez.
- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Escoge un tempo adecuado y logra generar un ambiente misterioso y envolvente gracias a un uso hábil del pedal. En la sección B, c 48, la melodía gruesa de la mano derecha se percibe muy pesante y sin carácter ni dirección. No se siente un contraste con la sección anterior. En la sección C logra de nuevo un buen color pero los acordes de la mano izquierda son ejecutados de una manera un tanto descuidada e ignorando las referencias a los acordes de guitarra. En la sección final, que empieza en el compás 167, usa demasiado pedal y sacrifica así la claridad necesaria del pasaje.



## III. Adagio molto appassionato

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). El pianista escoge un tempo demasiado rápido que impide lograr la calma que Ginastera pretendía para este movimiento (la marca de metrónomo es de negra = 60). En la sección C, que va dirigida hacia B', llega demasiado pronto a la dinámica *f* y se queda sin posibilidad de crecer más para llegar a ese momento culminante del movimiento. Por último, en el *molto agitato* del compás 40 no hay claridad suficiente en la textura de tres voces.
- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). La elección de un tempo más lento le permite crear una sensación de calma y tranquilidad que, además, acompaña con un buen sentido de dirección para las frases. Omite el pianista la indicación de *intenso* del compás 14, donde precisamente la música debería adquirir un grado mayor de tensión. Al llegar al c 18, donde hay una indicación de *a Tempo*, el pianista toma un tempo bastante más fluido que el que escogió para iniciar el movimiento, lo cual es inconsistente. Construye bien el clímax del c 34, de manera muy gradual, pero este tiende a ser pesado y con poca dirección. En la sección C', en el *molto agitato*, se siente muy estático también, con poca dirección y ninguna agitación.
- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Escoge un buen tempo, crea una atmósfera de reposo ideal para el movimiento y, además, hace buen uso de las dinámicas, logrando buenos contrastes. En el compás 23, que da inicio a la sección C, frasea bien y con buena dirección pero en los compases siguientes, que preparan el clímax del compás 34, hace *ritardandi* que afectan el sentido de dirección de esta sección. Al llegar al *molto agitato* del c 40, el tempo se torna incomprensiblemente rápido y, por lo tanto, se pierden toda la claridad y el propósito del pasaje.

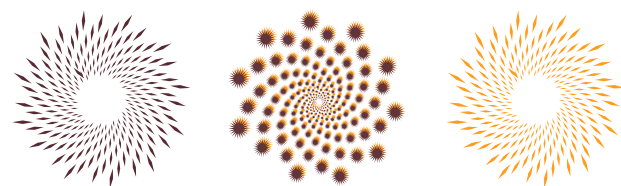


#### IV. Ruvido ed ostinato

- **Fernando Viani** (Ginastera, 2007). En la sección A hace pequeñas pausas cada dos compases, lo que afecta la continuidad y la dirección de la música. Además de esto, el tempo es demasiado rápido y, por lo tanto, se pierde en alguna medida el carácter del movimiento. En B no hay contraste y, en general, la sonoridad es muy pesada puesto que omite las indicaciones de *diminuendo* y de *mf*. En A' hace falta usar pedal para lograr una sonoridad más llena y, en la imitación canónica, las corcheas son demasiado cortas y ligeras, lo que afecta el carácter del motivo melódico-rítmico. En la sección C falta sentido de dirección y mostrar cambios armónicos como el que sucede en el c 114. En A'', el pianista logra un muy buen carácter hasta el final de la obra, con una sonoridad grande y redonda.
- **Alexander Panizza** (Ginastera, 2011). Usa un tempo moderado que le permite control sobre la articulación y sobre los acentos. Ejecuta el motivo melódico de manera ágil y viva, aunque en la sección B no genera suficiente contraste hacia el *mf* ni después hacia el *ff*. Sin embargo en el compás 62 logra una gran sonoridad con un buen uso del peso del cuerpo y del pedal, lo que le permite un *ff* con buen carácter y buena claridad. En la

pequeña transición hacia A', sin embargo, no logra un sentido de dirección que nos lleve de nuevo hacia ella. En la sección C la sonoridad se vuelve abrumadora por exceso de peso en el registro medio y se siente estático el fraseo por falta, entre otras cosas, de impulsos y acentos. Hacia el final del movimiento consigue un muy buen clímax y una buena tensión hasta el final, con una coda de una gran claridad gracias a un buen uso del pedal.

- **Alma Petchersky** (Ginastera, 1994). Además de elegir un tempo moderado, destaca las corcheas de la mano izquierda, lo que es interesante y poco usual, pues otorga un papel protagónico a la línea melódica de dicha mano. En la transición del c 21 al c 26 omite por completo el uso del pedal y usa poco peso, lo que, en mi opinión, le resta al carácter necesario para llevarnos al motivo melódico del c 27. En los cc 60 y 61, que son una transición hacia el nuevo tema de la sección B, frena de manera exagerada el tempo. De nuevo, en la transición a' omite usar el pedal y pierde carácter la música por la manera ligera (leve) con que la ejecuta. En la sección C logra un buen balance en la sonoridad y, además, con una cierta libertad rítmica pero con buena dirección en el fraseo. En A'', y hasta el final, llega demasiado pronto a su límite de dinámica, por lo cual, cuando la partitura demanda más sonido, da la sensación de quedarse corta.



#### Conclusión

La sonata para piano N° 1, op. 22, de Alberto Ginastera, es una de las obras más importantes escritas en el continente para el piano. La gran diversidad de elementos rítmicos y melódicos, de las diferentes texturas y usos de lenguaje, así como de las dificultades técnicas que plantea y que fueron estudiadas y analizadas, así lo confirman. Por lo tanto, la elección de la obra fue pertinente y es un buen punto de partido para incentivar la ejecución de ella y de otras obras latinoamericanas.

A lo largo del proceso, al volver a estudiar la obra, me pude dar cuenta de la importancia y la utilidad de dichas herramientas. La comprensión de la misma, en tantos niveles, me dio una visión más clara y amplia que permitió que tuviera un concepto más completo de la sonata, lo que, por lo tanto, me ha permitido planear mejor su ejecución, al entender más acerca de los elementos que la componen.

El análisis ejecutivo-interpretativo llevado a cabo les permite ahora a los pianistas contar con herramientas relacionadas con la estructura de la obra, con sugerencias para el estudio y la interpretación, y con un análisis de tres grabaciones en el que se abordaron los temas tratados a lo largo del artículo, que generaron como resultado una guía completa que ayudará a conseguir una mejor comprensión y ejecución de la sonata.

## Referencias

Berrman, B. (2008). *Prokofiev's piano sonatas: a guide for the listener and the performer*. New Haven, CT: Yale University Press.

Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine composer. *Musical Quarterly*, 43(4), 439-460.

De los Cobos, S. (1991). *Alberto Ginastera's three piano sonatas: a reflection of the composer and his country*. Houston, TX: Rice University, disertación doctoral (Musical Arts). Recuperado el 18 de marzo de 2016, de: <https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/19080/9136091.PDF?sequence=1&isAllowed=y>

Ginastera, A. (1954). *Sonata No.1 for Piano Op.22*. New York, NY: Boosey& Hawkes, Inc.

Ginastera, A. (1994). *The piano music of Alberto Ginastera*. Alma Petchersky, piano. Lorelt.

Ginastera, A. (2007). *Ginastera: complete piano and organ music*. Fernando Viani, piano. Naxos.

Ginastera, A. (2011). *Ginastera: complete piano works, vol.1*. Alexander Panizza, piano. Colección de Música Clásica. Clásicos Argentinos.

Hanley, M. A. (1969). *The solo piano compositions of Alberto Ginastera (1916--)*. Cincinnati, OH: University of Cincinnati, disertación doctoral.

Knafo, C. (1994). *Tradition and innovation: balances within the piano sonatas of Alberto Ginastera*. Boston, MA: Boston University, disertación doctoral (Musical Arts).

Panufnik, A., Ginastera, A., & Xenakis, I. (1981). *Homage to Béla Bartók. Tempo*, 136, 3-5.

Tan, L. (1984). An interview with Alberto Ginastera. *American Music Teacher*, 33(3), 6-8.

Wallace, D. (1964). *Alberto Ginastera: an analysis of his style and techniques of composition*. Evanston, IL: Northwestern University, disertación doctoral.

# GUIDO DE AREZZO: ENTRE EL ERROR Y LA SERENDIPIA<sup>\*\*\*\*</sup>

## GUIDO OF AREZZO: BETWEEN MISTAKE AND SERENDIPITY

**Francisco Castillo García**

franciscanisimo@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.2

\* Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, edición vigesimotercera, una serendipia es un hallazgo valioso que se produce de manera accidental o casual.

\*\* Maestro en música y magíster en Estudios Artísticos. Docente de Historia de la Música en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en la Pontificia Universidad Javeriana. Nacionalidad colombiana. Publicaciones recientes: Castillo, F. (editor académico) (2015). Encuentro de experiencias y perspectivas sobre la historia de la música. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ISBN 978-958-8897-24-0; Salazar, G., Castillo, F., Agudelo, P., y Bernal, M. (2015). La audición musical: concepciones propuestas y prácticas de desarrollo en el proyecto curricular de artes musicales. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Salazar, G., Castillo, F., Agudelo, P., y Bernal, M. (2016). Concepciones de las prácticas de audición musical en asignaturas de interpretación y de composición. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

\*\*\* Afiliación institucional: Proyecto curricular de Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

## Resumen

Pocas ideas han perdurado e impactado tanto en la historia de la música occidental como la propuesta de Guido de Arezzo en materia de notación musical, cercana a cumplir mil años desde su formulación inicial. En este trabajo se contextualiza el aporte del monje arentino desde una perspectiva política, en el marco del cristianismo primitivo y su búsqueda de dogmas unitarios. Desde ahí se eleva una observación crítica a sus resultados, relacionando sus intenciones con el desarrollo posterior de sus ideas; al señalar Guido las características de su sistema da un impulso al enfoque pitagórico de la música, con lo cual configura sin saberlo muchas de los principios que operan en nuestra vida musical de hoy. Con ese objetivo en mente, se analiza lo que lo que Guido no hizo y cómo esas carencias abrieron la posibilidad de desfigurar sus propósitos iniciales.

**Palabras clave:** Notación musical, historia de la música, Guido de Arezzo, estética musical, canto llano. interpretativa, consejos y sugerencias.

## Abstract

Few ideas have endured and impacted the history of Western music as Guido de Arezzo's musical notation, which was formulated almost thousand years ago. This article contextualizes the contribution of the Archaean monk from a political perspective, within the framework of early Christianity and its search for unitary dogmas. From here arises a critical observation of those results, relating Guido's original intentions with the later development of his ideas. The characteristics of his system gave an impetus to the Pythagorean approach to music, which unwittingly paved the way for many of the principles that operate in our musical life today. With this in mind, we analyze what Guido did not do and how those shortcomings opened the possibility for the distortion his original ideas.

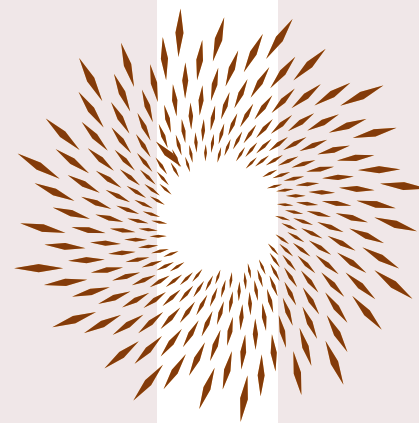
**Key words:** Musical notation, music history, Guido di Arezzo, musical esthetics, plain singing.

Vale la pena iniciar con una síntesis en extremo breve de los hechos: el imperio romano se expandió bastante, tanto como para establecer dominios en el medio oriente. El cristianismo promovido por Pablo de Tarso será primero rechazado por la institucionalidad romana, luego permitido en el 313 y por último adoptado como religión oficial del imperio. La división del mismo se hizo inevitable, al separar con ello su cabeza en dos puntos geográficos, Roma y Constantinopla, y, en último lugar el imperio romano de Occidente sucumbió de manera lenta y paulatina ante invasiones de hunos, visigodos y otros pueblos bárbaros. Las invasiones fueron un fenómeno histórico significativamente distinto a otros conflictos puesto que los invasores no estaban organizados bajo ningún principio, ni pretendían reemplazar el imperio romano con uno bárbaro. En síntesis, no tenían entre sus propósitos la instauración de un proyecto político o cultural; por el contrario, sus acciones perseguían ejercer control territorial y saquear los metales preciosos que adornaban los frontispicios de los monumentos públicos (Pirenne, 1996). ¿Cómo afectó esa situación a la incipiente institución religiosa y cristiana? Es tema de interés para los historiadores, pues en ese preciso instante se configuraron muchas de las ideas y principios que serán fundamento posterior de nuestra cultura occidental.

Mientras que la administración civil decaía, la administración eclesiástica continuaba inquebrantable con los mismos cuadros, los mismos dignatarios, los mismos principios, el mismo derecho y la misma lengua que poseía en los tiempos del imperio. En medio de la anarquía ambiente, y a pesar de la acción disolvente que ésta ejerció sobre ella, la Iglesia permaneció de pie a despecho de su decadencia momentánea (Pirenne, 1996, p. 43).

El reto principal de la iglesia cristiana primitiva en el ambiente del siglo IV fue la consolidación unitaria de sus dogmas y prácticas. Si se considera que ni Jesús, ni Pablo ni los evangelistas dejaron instrucciones precisas que regularan el funcionamiento de la jerarquía eclesiástica, ante la ausencia de un cuerpo filosófico y político sólido sobre el cual basar la operatividad de la doctrina cristiana, los primeros pensadores o padres de la Iglesia sostenían desacuerdos sobre preceptos fundamentales como el estatus del Espíritu Santo, la naturaleza divina de Jesús y la resurrección, entre otros aspectos. Si seguimos las ideas de Pirenne, tales debates no estaban confinados a la disertación teológica sino que tenían implicaciones sociales y políticas muy profundas, toda vez que la no presencia de una autoridad civil terminó por depositar en la Iglesia dicha responsabilidad. En otras palabras, al caer el imperio y al fortalecerse la institución religiosa, esta última era la única con facultades para administrar el Estado, y, en consecuencia de ello, la división de posturas religiosas se veía como síntoma de debilidad o de fórmula para la fractura y un posterior fracaso.

Entre el conjunto de iniciativas eclesiásticas para la organización de la fe cristiana, muchas de ellas contemporáneas de las invasiones, cabe el resaltar el Concilio de Nicea (325), que fue uno de los gestos que pretendió ajustar el conjunto de dogmas a una visión monolítica. El famoso Credo de Nicea, vinculado en forma directa con el concilio en mención, es una especie de declaración político-religiosa que aboga por la unificación de la creencia bajo un solo símbolo: *Creemos en un solo Dios (...) en un solo señor, Jesucristo (...) en una santa iglesia, católica y apostólica (...) confesamos*





*un solo bautismo*. Después de todo, la diversidad de dioses, de creencias, de dogmas, de prácticas religiosas, de modos de relación hombre-dios, entre otras diversidades, eran, en conjunto una amenaza al establecimiento religioso, por lo que convenía organizarlas bajo una mirada que las unificara y centralizara, apoyada en la autoridad que le fue legada como herencia por un estado romano agonizante.

Cuando Gregorio Magno fue nombrado papa (590), los principales asuntos dogmáticos estaban en buena medida resueltos, razón por la que dio inicio a un proceso que se proponía con el mismo rigor la vida cotidiana del cristiano o establecer una regulación de la actividad religiosa con miras a ofrecer a la feligresía mejores herramientas para enfrentarse al dilema angustiante de la eternidad, o bien privilegiada en el paraíso o castigada para siempre en el infierno. Este fenómeno se vinculó, además, con el vínculo que Gregorio sostenía con la regla monástica y su papel en la organización de la doctrina (Mews, 2011).

En la historia tradicional de la música occidental, muchas leyendas han asociado a Gregorio Magno con el canto gregoriano de manera directa, bien como compositor, inspirador, receptor de los cantos provenientes de fuentes divinas o como mero recopilador (muchas de ellas compiladas en Inglés, 1954). Si bien la mayoría de las mismas han sido deconstruidas por la historiografía reciente de la música (de la Cuesta, 2004), hay suficientes razones para pensar que Gregorio Magno estableció la *Schola Cantorum* en Roma con el objeto de organizar la práctica musical religiosa. No obstante, cabe preguntarse cuál música acompañaba la liturgia romana en los siglos anteriores. Aunque existe un conjunto significativo de documentos propios a la temprana Edad Media que ponen su atención en la música, se enfocan mucho más en desglosar sus aspectos teológicos y científicos que en dar cuenta de la práctica misma. Los aportes de San Clemente de Alejandría, San Juan Crisóstomo, San Agustín, San Basilio y Boecio, entre otros, se ocuparon en recuperar la tradición platónico-pitagórica y observar sus vínculos con el arte musical, este último entendido como una especie de filosofía en la misma

línea de pensamiento que inició con las ideas de la música mundana<sup>1</sup>.

Uno de los principios que operan en la construcción de la incipiente tradición musical cristiana pre-gregoriana, es el rechazo al tejido música-mito tan difundido entre la cultura helénica. En el siglo I Clemente de Alejandría escribió *De la exhortación a los griegos*, en la que se lee:

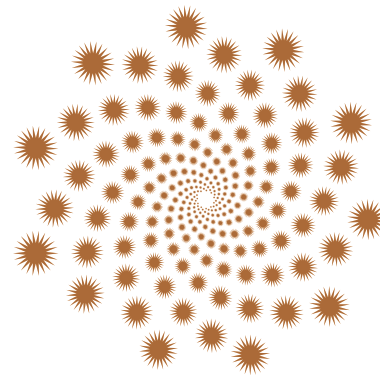
En mi opinión, por consiguiente, nuestro Tracio, Orfeo, los tebanos y los metimnos<sup>2</sup> también, no son merecedores de un buen nombre ya que fueron embusteros. Bajo la excusa de la música han ultrajado la vida humana, influenciados por demonios por medio de hechicería hábil, para llevar al hombre a su ruina. Al conmemorar hechos de violencia en sus rituales religiosos, y al traer historias de penas para ser alabadas, fueron los primeros en guiar de las manos a los hombres hacia la idolatría...Con sus cantos y encantos han mantenido cautivos en la esclavitud más baja a aquella noble libertad que pertenece a quienes son ciudadanos bajo el cielo (Saint Clement of Alexandria, 1919, p. 9).

Dicha línea de pensamiento vio su continuidad en los textos de San Juan Crisóstomo, quien en el siglo IV expresó:

Lo que se busca aquí es una mente sobria, una inteligencia despierta, un corazón contrito, razón sensata, y una conciencia limpia. Si teniendo esto usted ha entrado al coro sagrado de Dios, usted se podrá parar junto al mismo David. Aquí no se necesita la cítara, o las cuerdas templadas, o el plectro, o el arte, o cualquier instrumento; pero, si usted quiere, usted mismo se puede convertir en una cítara, con lo que avergüenzan a los miembros de la carne y logran una armonía completa de cuerpo y mente (citado en Strunk, 1950, p. 70).

1 El cierre de la antigüedad clásica deja proyectadas dos posiciones complementarias sobre la música: la pitagórica, que prioriza de ella su orden matemático y a la razón como medio para conocerla, y la posición de Aristóxeno (también llamado Aristógenes), que vincula a los sentidos como medio legítimo de conocimiento musical. El pensamiento musical de la temprana Edad Media tomó partido por Pitágoras, pues sus principios asociados con la perfección, con la totalidad y con el orden numérico del universo encajan mejor dentro de un cristianismo proclive a identificar la perfección, la totalidad y el orden del universo en Dios, su creador.

2 Tebas y Metimnia fueron ciudades griegas



De la conjunción entre el canto como vehículo de la palabra divina y el rechazo a la mitología griega surgió una práctica musical sobria, simple y carente de instrumentos, puesto que estos últimos estaban cargados de asociaciones apolíneas o dionisiacas. La práctica musical en la iglesia primitiva se difundió con rapidez y se integraría en forma eficaz, tanto con la tradición monódica heredada de los judíos (primeros cristianos, por cierto) como con la regulación de la vida religiosa, visible en documentos canónicos nucleares afines al Concilio de Laodicea en el año 364 y al Quinisexto del 692. El canon XV del Concilio de Laodicea expresa: "Nadie debería cantar en la iglesia, excepto los cantantes canónicos, quienes suben al púlpito y cantan según el libro" (Schaff y Wace, 1890, p. 282) y en el canon LXXV del Concilio Quinisexto se lee:

Esperamos que aquellos encargados del canto en la iglesia no usen vociferaciones indisciplinadas, no fueren su naturaleza con gritos, no adopten ninguno de los modos que son ajenos o inapropiados para la iglesia: sino que ofrezcan sus salmos a Dios, quien es observante en secreto, con mucha atención y concentración (Schaff y Wace, 1980, p. 767).

Al recoger lo anterior, la tradición musical del cristianismo primitivo se encontró ante un reto de grandes dimensiones: la búsqueda de la unidad. La empresa de los padres de la Iglesia y de Gregorio mismo fue la unificación de los dogmas religiosos y más tarde la del rito, incluida ahí la práctica musical. Si bien el orden de los hechos pueda ser discutido, el eje fue evidente: un solo Dios, una sola iglesia con una sola cabeza, un solo conjunto de dogmas y creencias, una sola fe, un solo idioma para la Iglesia, una sola biblia, una sola forma de misa y una sola práctica musical religiosa, conformada la última por cantos a una sola voz. De esta manera, la monofonía del canto sagrado, la ausencia de instrumentos o de polifonía en el gregoriano no es producto de la falta de conocimiento musical de sus partícipes; por el contrario, la simpleza teórico-musical del canto litúrgico se debe a diversos factores, en los que intervienen asuntos de tipo teológico y estético, lo mismo que, como enfoque particular de este trabajo, político, en los que la diversidad y la creatividad se veían como enemigas de la fe cristiana, la cual no está ajena a relaciones

de poder. Al tener en cuenta estos aspectos se puede avanzar en el sentido cronológico y observar cuáles resultados tuvo el proyecto unificador de la Iglesia, o, dicho en otras palabras, cómo había impactado en la práctica musical dicha empresa. Así se llega a Guido De Arezzo, el renombrado monje, partícipe en la formulación del sistema de notación que sería más difundido y desarrollado en los siglos posteriores. En el año 1025 Guido escribió un texto llamado *Prologus in Antiphonarium* y señaló ahí dos puntos importantes para este estudio:

Y la cosa más peligrosa de todas, es que muchos clérigos y monjes de la orden religiosa abandonan los Salmos, las lecturas sagradas, las vigilas nocturnas y otras obras de devoción que nos motivan y nos guían hacia la gloria eterna, mientras se concentran con un esfuerzo incesante y tonto a la ciencia del canto, la cual nunca pueden dominar (Strunk, 1950, p. 117).

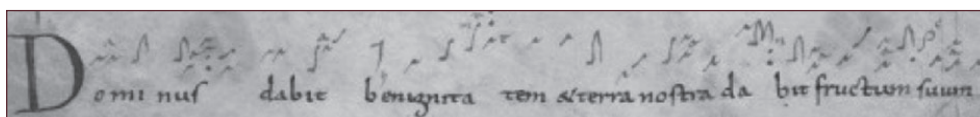
De lo anterior se puede inferir que la práctica musical representaba un reto significativo, tanto así que la concentración por cantar bien propiciaba en los partícipes una distracción del sentido religioso del canto y ni siquiera con eso podían cumplir a cabalidad los resultados musicales esperados. La variabilidad esperada de la práctica musical se enmarca dentro de la clara escisión que la filosofía medieval observaba sobre la música, en la que se prioriza el valor filosófico de la especulación y se menosprecia la praxis, por deber tanto de su resultado a los sentidos; esta fisura es tanto expresión del *quadrivium* como de la tripartición entre música mundana, humana y de los instrumentos, que planteara Boecio varios siglos antes (Fubini, 2005). Volviendo a las ideas de Guido, poco después en el mismo escrito el autor señala que cantando

[Rara] vez uno está de acuerdo con otro, ni el pupilo con su maestro, ni el pupilo con sus compañeros. Es por esta razón que quien canta las antífonas, no es uno ni unos pocos, sino tantos como maestros haya en cada Iglesia; y que el cantante ya no es mencionado como perteneciente a la congregación de Gregorio, sino a la de Leo, o Alberto, o a la de alguien más (Strunk, 2005, p.118).

Según el diagnóstico que hizo el monje, según el cual no cantan los monjes de manera unificada (congregación de Gregorio) sino de modos muy diversos, cabe suponer, entonces, que el propósito unificador de Gregorio Magno no estaba dando buenos resultados 400 años después de haberse iniciado. Si bien la Iglesia contaba con un conjunto abundante de herramientas para cohesionar su práctica religiosa, el canto litúrgico estaba atascado en una situación singular: era muy difícil cantar al unísono. Y esta dificultad no era vista desde la perspectiva con que suelen abordarse los retos en la vida musical de la actualidad; por el contrario, la dificultad en el canto implicaba potencialmente dos peligros evidentes: por un lado distraía a los cantantes de la oración y por otro terminaban cantando en formas diversas. Así las cosas, el proyecto espiritual de la Iglesia se vio alterado si sus cantantes olvidaban que estaban rezando, y el proyecto político de la misma se vería fracturado si su canto no era la expresión de unidad que se necesitaba.

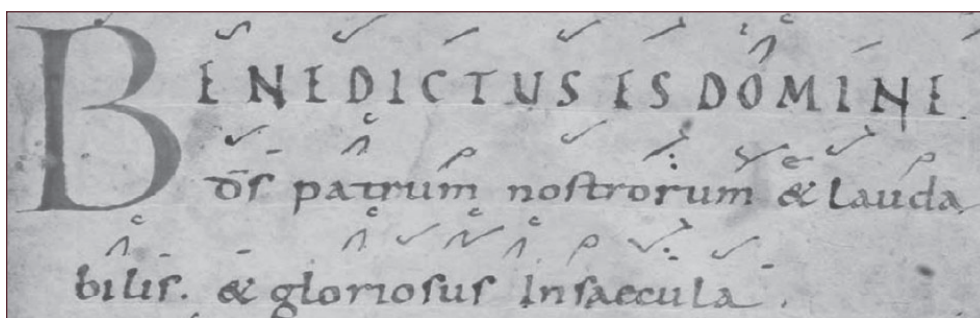
Probablemente no fue Guido de Arezzo el primero en identificar dicha situación; no obstante sí lo fue en concentrarse por ofrecer una solución eficaz al problema, al diseñar un sistema que ayudara a los cantantes y a la Iglesia. Sin duda Guido estaba al tanto de ciertas herramientas gráficas dirigidas a optimizar la memoria y el desempeño de los cantantes que venían utilizándose algunas décadas antes, de manera específica con notaciones adiestemáticas, como *León* y *Sangall* (imágenes 1 y 2); sin embargo, si nos ajustamos al diagnóstico de Guido, no habían sido lo suficientemente funcionales. Se puede aclarar el término de manera un tanto simplista pero eficaz: la notación adiestemática no indica ni discrimina los intervalos con precisión mientras que la diastemática sí lo hace. Más desarrollo de los términos y su historia en puede consultarse en Atkinson (2009).

**Imagen 1: Notación León**



Fuente: Antiphonale missarum Sancti Gregorii (1971, p. 3). El texto es del salmo 85: "El Señor os mostrará bondad amorosa y tu tierra dará su fruto"

**Imagen 2: Notación Sangall**



Fuente: Cantatorium: IXe siècle (1968, p. 4). El texto es de Deuteronomio 3,52: "Bendito eres, Señor, Dios de nuestros padres: a ti gloria y alabanza por los siglos"

En primer lugar podemos resaltar que la música no necesita un sistema de notación o partitura, de manera similar al hecho de que el lenguaje oral no necesita de la escritura ni del alfabeto. Durante muchos siglos la música se las arregló muy bien sin apoyos gráficos y en muchas culturas o tradiciones musicales aún lo hace. El canto gregoriano (en la opinión de Guido) sí necesita una estandarización, por las razones políticas y religiosas que fueron expuestas con anterioridad.

El propósito de Guido no fue escribir la música (ni adentrarse en la discusión que detonaría dicha premisa), ni tampoco diseñar una herramienta que apoyase la composición musical ni que lograra sellar las obras musicales para la posteridad. Uno de los principios fundamentales que guió las propuestas de Guido fue ayudar a los cantantes a unificarse en una sola voz; lo que estaba buscando era un conjunto de herramientas visuales encaminadas a unificar el canto sagrado en una sola melodía-oración, o, en sus palabras, en una sola "congregación". Por esta razón ideó su sistema de notación diastemática, que empalma muy bien dentro de la tradición eclesiástica si se considera que la recordación apoyada en la escritura suprime parte de la variabilidad propia de la tradición oral, que es al mismo tiempo el principio que orientó la organización formal de la biblia.

Ahora bien, ¿cómo lo hizo? A partir de lo más básico: un canto gregoriano está compuesto de sonidos organizados en el tiempo. Estos sonidos tienen distintas cualidades, a saber: una duración, una altura, una intensidad y un timbre y se acompañan de una sílaba o fonema. ¿Cuál de estos parámetros fue el foco de atención de Guido? El texto no hace parte del sistema de notación musical pues ya estaba codificado desde hacía muchísimos años. El timbre y la intensidad no estaban en consideración, puesto que al estar la práctica restringida a cantantes masculinos, no había necesidad en codificarlos en el sentido gráfico. Con lo anterior, las opciones se restringen a la duración y a la altura como las propiedades del sonido facultadas para ser codificadas bajo un sistema visual. La medición de la duración de un sonido se vincula de

manera inevitable con la identificación o elección de unidades temporales estables, cosa inviable para el siglo XI; la medición del tiempo en el pensamiento occidental no contó con un aparato sólido de posiciones hasta los trabajos de Galileo en el siglo XVII y los científicos de la Ilustración en el siglo posterior. Las unidades de medida temporal externas, como el segundo, estaban lejos de ser formuladas, las medidas internas proporcionales eran ajenas a un canto que por ser vehículo de la palabra divina se cantaba en total ausencia de lo que hoy llamamos pulso o *tactus* y la medición de las duraciones derivadas de los pies métricos de la poesía no ofrecían un marco estable de comparaciones y segmentaciones. En ese sentido, el sistema de notación musical diseñado por Guido de Arezzo puso como prioridad la organización de la altura de los sonidos por medio de dos procedimientos tanto simples como concretos: a la altura de los sonidos se les asignó un nombre y un lugar.

Esta idea no es del todo novedosa, si se considera que darle nombre y lugar a un fenómeno es una forma de ejercer control sobre el mismo.<sup>3</sup> Es el mismo procedimiento que utiliza un biólogo cuando identifica una nueva especie de planta, o, incluso, es el mismo gesto atribuido a conquistadores como Cristóbal Colón, quien al pisar tierra americana no se preguntó cómo se llamaba ese lugar, sino que lo "bautizó" al momento de su llegada.

Antes de Guido los sonidos no tenían nombres concretos y se utilizaban palabras para designar la relación matemática o intervalo entre una pareja de sonidos (como diapasón, diapente o diatesarón). El gesto fue, entonces, asignarle a cada sonido individual un nombre, para lo cual utilizó las primeras siete letras del alfabeto: A, B, C, D, E, F, G (Amelli, 1905) o las sílabas iniciales del famoso poema *UT queant laxis - REsonare fibris - MIra gestorum* etc. (Strunk, 1950). Este ejercicio nominal sobre el sonido implica

3 El uso de las palabras como agentes controladores y delimitadores de la realidad hizo carrera en el pensamiento griego desde voces como las de Heráclito y Platón; durante la edad media la relación entre las palabras y las cosas se identifica con el dilema de los universales.



una transferencia desde el dominio auditivo hasta el lingüístico, interesante de hecho, pero no tanto como la transferencia que supone el darle lugar al sonido en el espacio notacional. Sin tener el músculo conceptual que ofrece la psicología, Guido se percató de la primacía biológica de nuestro dominio espacial-visual por encima del auditivo. Los sonidos son fenómenos abstractos de nuestra experiencia, por lo que conviene expresarnos sobre ellos mediante la utilización de elementos menos abstractos, por lo general definidos por un orden binario: hablamos así de sonidos altos y bajos, que avanzamos de un compás a otro, de melodías que ascienden, o que el sonido es largo o corto. Los adjetivos y verbos provienen de nuestra experiencia espacial-visual, utilizados desde el punto de vista metafórico para describir un evento auditivo (Johnson, 1990).

En las propias palabras de Guido,

Entonces, los sonidos están organizados de manera que, sin importar qué tantas veces sean repetidos en una melodía, siempre se encuentran en su propia fila. Y para que puedan distinguirse con mayor facilidad estas filas, las líneas se trazan cerca, y algunas filas de sonidos ocurren en las líneas mismas, otras en los intervalos o los espacios (Strunk, 1950, p. 118).

La posición del autor involucra varios aspectos que merecen ser considerados. Guido pudo haber reformado los cantos, al simplificarlos para que pudiesen ser retenidos con mayor facilidad, pudo haber aumentado de manera significativa el tiempo de práctica musical de sus alumnos, pudo también diseñar formas de reprender a los que no atendieran la necesaria unidad del canto, pero no hizo nada de eso. Lo que hizo fue abrazar de manera férrea los principios pitagóricos de la ciencia musical según los cuales la altura de los sonidos es medible y cuantificable, y enlazar dicha tradición con el nominalismo filosófico. A partir de Guido, el canto gregoriano, en tanto práctica musical, en canto gregoriano como oración y el canto gregoriano en

tanto documento escrito, fueron confundidos y asimilados entre sí.

La difusión de esta propuesta será significativa, incluso bajo los ritmos en que circulaba la información en la Edad Media. Donizo de Canossa lo citaría cerca del 1136: "Micrologus, libro propio dictado por el experto Guido, monje, músico y beato digno". El muy difundido tratado de Johannes Cotto (*De Musica*, cerca del 1100) señala que "Dios nos ha enviado a Guido, de quien confesamos ha sido más valioso que Boecio" (Amelli, 1905: 12). Pocas décadas después la escritura musical se apoyaba en los planteamientos del aretino, casi en forma generalizada.

La historia de la música occidental está llena de músicos y teóricos brillantes, artífices de propuestas innovadoras y revolucionarias. Si en el contexto de la música medieval el caso de Guido es singular, ello se debe al impacto profundo que tuvo en la tradición musical y por la posibilidad que tenemos hoy de reconstruir sus propósitos. Sobre ese último punto se apoya el resto de este trabajo. La polifonía no es un invento de Guido, ni nació después de haberse propuesto la notación diastemática. No obstante, la práctica de intervenir el canto gregoriano añadiéndole otras voces vería un incremento sustancial en los siglos siguientes. Entonces, la unidad en el canto que perseguía Guido será sustituida de manera paulatina por una multiplicidad de voces y de melodías que se apoyan unas en otras. La paradoja de este fenómeno es la siguiente: el canto gregoriano no se puede modificar, pues está revestido de una sacralidad semejante a la de un precepto bíblico o dogmático, lo que es un propósito tanto musical como religioso y político. Pero la música sacra de los siglos XII, XIII y XIV da cuenta de una tendencia fuerte hacia la modificación de muchos de los cantos gregorianos, añadiéndoles tropos, voces y melodías complementarias con el fin de resaltar ciertos eventos religiosos o de expresar su importancia con música más compleja y rica en sonidos (Zapke, 2007). ¿Cómo fue entonces posible modificar el gregoriano, sin modificarlo?

El *Magnus liber organi* presenta ejemplos polifónicos del siglo XIII como el siguiente:

**Imagen 3:** *Viderunt omnes*



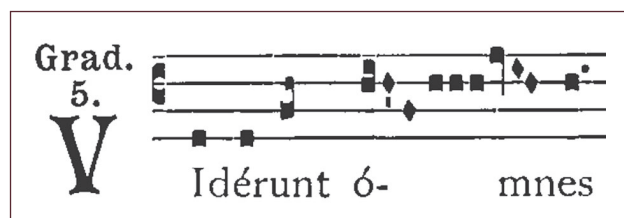
Fuente: extracto del *Magnus liber Organi de Notre Dame de Paris* (Baltzer, 1992, p. 2). El canto gregoriano está dispuesto en el tetragrama inferior, y las voces superiores son añadidas por el compositor.

El *organum* de Perotin de la imagen 3, como muchas otras formas de intervención al gregoriano a manera de discanto, tropo, *organum* e isorritmia, alteran en forma sensible el canto gregoriano, pero lo hacen en la dimensión auditiva o experiencial del mismo: el canto se escucha distinto y se canta diferente bajo estas técnicas de composición, pero se escribe exactamente igual. Cuando Perotin altera el gregoriano *Vidérunt ómnes* en su *organum*, no cambia el texto ni modifica las alturas de los sonidos, que se mantienen intactos, pues son justamente las cualidades codificadas por Guido en su sistema de escritura. Lo que transforma el compositor son las duraciones individuales de cada uno de los sonidos, al extender de modo significativo cada una de las notas para poder añadir entonces entre ellas todas las ornamentaciones de su *organum* florido.

Así las cosas, el esfuerzo que hizo Guido en organizar las alturas de los sonidos al asignarle nombre y lugar, para con eso representarlas en un código gráfico, pero dejando por fuera de su sistema la organización de la duración de los sonidos (por razones antes expresadas), sirvió como aliciente a los músicos posteriores que

encontraron ahí el lugar adecuado para incluir las modificaciones que sugería su contexto y su propia creatividad. En otras palabras, cuando Guido fundió la práctica del canto con la lectura de un texto musical o partitura, el canto gregoriano se convirtió en el documento escrito, y dado que esta escritura solo sellaba la altura del sonido, sería la altura el parámetro respetado y protegido en su forma original. Por ende, la duración sería la cualidad más modificada: las notas serían más largas, más cortas o de duración regular, pues al no transgredir la información que reposaba en el código de notación, no reformaron el canto en tanto texto. A manera de ejemplo, el tetragrama inferior de la imagen 3 es una copia fiel del gregoriano que sirvió como base a la composición, visible en la imagen 4.

Imagen 4. Detalle del gregoriano *Viderunt omnes*



Fuente: Baltzer (1992, p. 22)

En los siglos posteriores se encuentran muchísimos planteamientos técnicos y teóricos que consisten en modificar un gregoriano, un canto firme, una melodía luterana, un sujeto de fuga o una serie dodecafónica, pero son transformaciones que protegen la invariabilidad de la fuente solo en algunos aspectos, seleccionados en virtud de su posible concreción gráfica. El fundamento histórico musical de estas operaciones se identifica con el fenómeno musical que supone la propuesta notacional de Guido de Arezzo. Cuando el monje aretino observó que todos cantaban cosas distintas, se permitió ayudar a los músicos codificando las alturas de los sonidos en un sistema visual, y con esto les ofreció un marco fértil para transformar esa unidad buscada en una diversidad inconmensurable. Si es un hecho que la música no necesita las partituras, también es indiscutible que las partituras han hecho posible el desarrollo peculiar de la tradición musical en

Occidente. Es inviable pensar que la tradición oral hubiera podido conservar o viabilizar obras como la primera sinfonía de Brahms, de la misma forma que la tradición oral no es la indicada para conservar un Quijote o un Harry Potter.

Al final de la edad antigua, en materia de epistemología musical habían quedado planteadas dos posiciones claras: por un lado, Pitágoras representa la cabeza de un conjunto de ideas según las cuales la música es expresable en proporciones matemáticas, y su estudio debe aferrarse al análisis racional de las mismas. Por otro lado, se asocia con Aristóxeno una perspectiva más empírica de la música, en la que se consideran la percepción, la audición y la experiencia como parte sustantiva de su estudio (Fubini, 2005; Aristoxeno, 2009). Cabe imaginarse el recorrido de la historia de la música occidental como un péndulo que en ocasiones se acerca mucho al pitagorismo y en otras hace lo propio con Aristóxeno; en ese sentido, el momento histórico que representó Guido de Arezzo es un claro apoyo al bando de los pitagóricos, con lo que la historia tomó un camino en el que el documento escrito o partitura será proclive a confundirse con la obra musical misma. Esta posición se hará tan fuerte en los siglos XVIII y XIX que habrá que esperar hasta el desarrollo de la etnomusicología y al auge de la música popular para volver a recordar que las partituras no son la música, idea que será después recogida por la interpretación informada desde el punto de vista histórico.

Si es factible asociar la idea de serendipia con el fenómeno de la notación musical es porque sus artífices estaban muy lejos de imaginar el potencial creativo que la misma ejercería en la historia de la música occidental. Es consabido que durante los siglos XV a XIX las partituras serían pieza clave en la configuración de categorías propias de la disciplina histórica como obra, compositor, estilo, género y teoría de la música, entre otras. La mención del error no pretende comprometer a Guido en dilemas éticos o estéticos, sino que busca resaltar la distancia enorme que se observa al contrastar los propósitos iniciales del monje con los resultados de su acción. Dado que

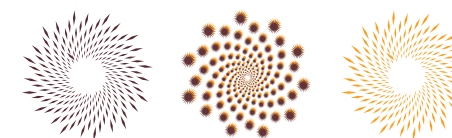
sus ideas se apoyaron en la búsqueda de unificación y homogenización de la práctica musical, a largo plazo su empresa sería transformada por completo en un conjunto enorme de diversidades y de prácticas heterogéneas. Por supuesto, si una serie de factores políticos, filosóficos y científicos incidieron en la obra de Guido, otros factores serían influencia de su desarrollo y alcances, toda vez que la política, la filosofía y la ciencia cambiarían de manera profunda en los años posteriores.

\* \* \*

El famoso musicólogo británico Howard Goodall señala la invención de la notación musical guidoniana como uno de los cinco puntos de quiebre o *bing bangs* en la historia de la música, junto con la ópera, el piano, el disco y el temperamento igual (Goodall, 2011). Textos como estos son una expresión simplista de la tarea del historiador, encaminada a identificar y resaltar ciertos fenómenos o personajes e interpretarlos como momentos angulares en la historia. Al respecto Rob C. Wegman (2003) compara ese tipo de ejercicios historiográficos con el mito de Narciso, en la medida en que el historiador se embelesa al observar un conjunto de datos pasados y darles una lectura acorde con sus intereses y sus expectativas.

Cabe la posibilidad de que en la interpretación del pasado que hacemos los historiadores, corramos el peligro de construir héroes y genios, fundacionales de nuestro presente musical, incurriendo con esto valoraciones exageradas y esencialistas, que hacen de Guido el artífice de la obra musical o de Bach el

“padre de la música”, entre otros casos. Una forma interesante de refrescar el ejercicio histórico-musical puede encontrarse en la propuesta de N. Ferguson (1997). El enfoque de la historia contrafáctica se apoya en la expresión “qué tal si...”, en un ejercicio constante que entrelaza el conocimiento histórico con la imaginación. Si bien este trabajo no se inscribe dentro de dicha corriente historiográfica, cabe reconocer que es un ejercicio histórico inquietante por la comprensión balanceada de los hechos al imaginar las repercusiones de su ausencia. No se han identificado trabajos que hayan enlazado la propuesta de Ferguson con la historia de la música occidental, pero la posibilidad es, a todas luces, provocativa: ¿qué hubiera pasado si Guido no hubiese hecho lo que hizo? ¿Qué sería de la historia de la música occidental si no hubiéramos abrazado con tanta determinación el uso de las partituras? Quizá se hubiesen terminado adoptando recursos de memorización que no dependieran tanto de nuestro dominio visual, o se hubiesen implementado modelos matemáticos de representación. Quizás no se acogiera ninguna forma de escritura musical, con lo que la diversidad religiosa se hubiera fortalecido. Quizá en una historia sin Guido de Arezzo no se viviría atado a las polarizaciones que hoy en día agobian la escena, bifurcaciones como músico-no músico, popular-académico, obra sellada-improvisación, profesional-empírico, o teoría-práctica. De hecho, si se concuerda con Dahlhaus (1997) y su definición de la historia como la memoria organizada desde el punto de vista científico, quizá en ausencia de ejercicios organizativos como los de Guido, no tendríamos una historia de la música como la conocemos y tendríamos otra cosa en su lugar.







## Resumen

El objeto de estudio de la presente investigación, en este caso, las sonatas tempranas para piano de Ludwig van Beethoven, como piezas esenciales en el repertorio pianístico de la historia de la música académica. El tema de investigación surge por la reciente publicación (2007) del conjunto completo de ellas, en una edición crítica, de las 35 sonatas para piano por el profesor Barry Cooper, reconocido especialista en Beethoven. Ésta es la única edición moderna que incluye, desde el principio, las tres sonatas WoO 47 y las siguientes 32 ya conocidas. Nuestra revisión está orientada a recopilar información de las tres Sonatas WoO 47 de Beethoven y la importancia de estas composiciones en el repertorio para piano del compositor. El presente artículo busca entonces mostrar como justificable la inclusión de estas obras en el catálogo de las sonatas completas para piano del compositor alemán, mediante la recopilación de fuentes a su respecto y la valoración de sus dificultades técnicas para el instrumento.

**Palabras clave:** Beethoven, sonatas para piano, WoO 47, recopilación, dificultades técnicas.

## Abstract

This article examines the early piano sonatas of Ludwig van Beethoven as essential pieces in the pianistic repertoire in the history of academic music. This research emerges from the recent publication (2007) of the complete set of the 35 sonatas for piano in a critical edition by Professor Barry Cooper, a recognized Beethoven specialist. This is the only modern edition that includes the three sonatas WoO 47 as well as the 32 remaining, already known, sonatas. Our review aims to gather information about Beethoven's three Sonatas WoO 47 and the importance of these compositions in the composer's piano repertoire. This article seeks to justify the inclusion of these works in the catalog of the complete piano sonatas by the German composer, through the compilation of sources and the assessment of the technical difficulties of the pieces for the instrument.

**Keyword:** Beethoven, piano sonatas, WoO 47, compilation, technical difficulties.

## 1. Introducción

Por ser piezas esenciales del repertorio pianístico, las sonatas para piano de Ludwig van Beethoven son obras de gran importancia en la historia de la música. Se conoce un total de 32 obras del tipo mencionado, cada una publicada con número de opus y dedicatoria (Siepmann 2003). A través de ellas se pueden apreciar la evolución compositiva y los aportes realizados, tanto al Clasicismo, como al Romanticismo, a la forma sonata y a la ejecución del instrumento (Nohl, 1864-1867; Johnson, 1995; Rosen, 2002). El período de producción de este genio de la música, que va desde 1729 hasta 1827, se ha dividido en las tres etapas: temprana, heroica y tardía, todas ellas consideradas como objeto de estudio por musicólogos e investigadores del mundo entero (Suchet, 2012; Burnhman y Steinberg, 2012; Rosen (1998).

No obstante lo anterior, existe un repertorio poco conocido y estudiado, denominado el período de composiciones de Bonn. De esta etapa provienen tres sonatas para piano, no incluidas en su catálogo usual en número de treinta y dos. Las tres sonatas WoO 47 (en adelante, STWo) fueron compuestas por Beethoven en 1782 y 1783, cuando apenas tenía 13 años de edad. Hacen parte del repertorio más temprano de su carrera compositiva y no tienen número de opus. Llevan el nombre de *Kurfürstensonaten* del alemán *Kurfürsten*, que se refiere a los príncipes electores del Sacro Imperio Romano Germánico o, simplemente, electores (Colby y Williams, 1905). De allí el nombre de “sonatas para el príncipe elector” o “sonatas electorales”. Retomaremos además las razones por las que estas piezas no fueron incluidas en el catálogo de uno de los más brillantes compositores de todos los tiempos, además de recopilar fuentes con información importante acerca de ellas y resaltar aspectos técnicos que aporten al estudio del instrumento, para llevar a considerar estas piezas a la misma altura de sus composiciones posteriores.

## 2. Estado de la cuestión

Algunos importantes musicólogos han juzgado que las STWo son composiciones poco aventuradas, con pequeñas secciones de desarrollo en las que se utilizan técnicas simples con formas de rondó y de variaciones (Cummings 2006). Afirman, además, que se inspiran en la música de C. P. E. Bach o que podrían ser ecos de Neefe, Haydn, Stamitz o Sterkel y por ello se excluyen del conjunto restante de las sonatas para piano del compositor de Bonn.

Existen tratados musicales, como el de Kenneth Drake (1972), quien dedica un análisis completo a todo el conjunto de las sonatas, en el que, como máximo, utiliza dos o tres compases para dar ejemplos de las que son objeto de nuestro estudio. El reconocido musicólogo británico Barry Cooper (1997) publicó un artículo cuyo propósito es la reevaluación de las composiciones de juventud del genio alemán. Hace un recorrido por varias composiciones del período de juventud del compositor, como las sonatas tempranas, además del concierto para piano WoO 4 y las variaciones Dressler WoO 63, mediante lo que muestra cómo se han subestimado a lo largo de la tradición las piezas hechas por los compositores en sus comienzos, en los años de juventud.

Como ya indicamos, Cooper publicó el conjunto completo de las sonatas en una edición crítica, con el total de 35. Por otro parte, en 2009, publicó un libro en el que incluyó un listado de las obras tempranas de muchos de los compositores a través de los siglos XVIII y XIX. Otros autores, como Roels y van Petegem (2014), se han apoyado en obras de Cooper en las que se tratan otros temas. Tal es el caso del artículo en el que haces un análisis de cómo los niños abordan el piano para trabajar sus propias composiciones e inventan sus reglas y patrones rítmicos en fragmentos musicales. El musicólogo Luca Chiantore (2010) reclama también la importancia y la inclusión de las mencionadas sonatas en el repertorio pianístico



del compositor y hace referencias generales de sus características compositivas, formas y extensiones musicales.

En muchas de las fuentes consultadas algunos biógrafos se refieren también a las STWo. Las biografías más importantes dedicadas a este compositor, como las de Thayer (1921) o É. Heeriot (1944), construyen un contexto histórico en el que se mencionan y se ubican. Desde el punto de vista histórico se hace muy atractivo el contexto en que fueron publicadas. El propio compositor hizo una importante dedicatoria e introducción en sus propias palabras, descritas y traducidas por biógrafos como Solomon (1998), Massin y Massin (2012), Clive (2001) y Marchesani (1980).

El cuadro más completo de la exploración de las sonatas lo tiene la edición del profesor Cooper (2007), en el que se presentan y se recopila lo antes dicho por otros musicólogos e historiadores. Se agregan comentarios propios de dicha edición crítica, como nueva presentación de estas piezas al mundo. Queda, sin embargo, el mismo interrogante planteado por estudiosos del tema: ¿deben verse las STWo a la altura de las demás composiciones posteriores?

La metodología que usaremos en el presente artículo está basada en la elaboración de la historiografía (estudio bibliográfico, histórico y crítico) de las composiciones antes mencionadas y el análisis valorativo de sus dificultades técnicas.

### 3. Desarrollo

Las STWo muestran un alto nivel de precocidad compositiva (apenas el comienzo de lo que sería una carrera brillante) y preceden o anuncian las otras obras maestras que luego produjo. Fueron publicadas en octubre de 1783 por el editor en *Rath Bosslers Verlage* y dedicadas a Maximilian Friedrich von Konigsegg-Rothenfels (1708-1784), arzobispo elector de Colonia (Thayer 1921).

Las piezas están destinadas, en el título de la primera publicación, para el *klavier* y la primera página musical está encabezada por las palabras *cembalo solo*. *Klavier* y *cembalo* eran usadas en forma indistinta en esta época para indicar el clavicémbalo o el piano y, a veces, el clavicordio. Empero, el uso del clavicordio parece poco probable puesto que existen muchos detalles de cambios de dinámica que serían de extrema dificultad para ejecutar en este instrumento; el piano era probablemente la intención del compositor y su primera opción, según lo que requieren las piezas, y el clavicémbalo como una alternativa, aunque con los mismos problemas que tendría el clavicordio.

Cada una de las STWo está compuesta por tres movimientos (rápido-lento-rápido) en la forma de sonata clásica. La primera, en mi bemol mayor; la segunda, en fa menor, y la tercera, en re mayor. Esta última es la más larga y elaborada de las tres y nos da una visión temprana de las habilidades del compositor, como su audacia armónica y rítmica, típicas en el estilo que él más tarde impondría. Con estas sonatas estaba explorando formas que abordaban compositores maduros del Clasicismo y alcanzó logros compositivos notables para su corta edad.

Como dijimos, las sonatas tempranas no suelen estar en las ediciones, solo por no tener número de opus, aunque tienen las características compositivas necesarias para hacer parte del conjunto de las sonatas del compositor y, además, agregan aún más matices a su evolución compositiva, como queremos dejar establecido.

Las tres sonatas poseen fuerza y originalidad; sin embargo, Cooper y otros opinan que, a veces, se pierde el sentido de continuidad en los cambios de una sección a otra, torpes a menudo, y que tal problema no es superado sino hasta el final de la tercera sonata (Cooper 2007). No obstante, creemos que se pueden ver toques finos y originales de composición y que se muestra en ellas su énfasis en el estilo orquestal, que luego moldeará su forma de escritura. La costumbre de omitirlas del catálogo de todas las sonatas, por el

solo hecho de haber prescindido en ellas del sistema de numeración estándar (opus), es pobre, puesto que no hay considerable distancia entre ellas y las del op. 49.

Por otra parte, Beethoven fue uno de los primeros compositores en asignar números de opus a sus obras en el sentido cronológico. Empezó en 1795 y hay un total de 138 obras con número de opus, casi todos asignados por el propio Beethoven en el momento de su publicación. Pero hay también muchas más a las que no se los asignó y que fueron clasificadas por Georg Kinsky y Hans Halm como WoO (*Werke ohne Opuszahl* u obras sin número de opus) cuando confeccionaron el catálogo de la primera recopilación de las obras completas de Beethoven, editado en 1955.

### 4. Contexto histórico

Nacido en Bonn en 1770 y muerto en Viena en 1827, Ludwig van Beethoven es, sin duda, uno de los grandes genios de la música universal. Niño prodigio, a los ocho años dio su primer concierto de piano; formado en su edad temprana con su padre, en 1792 se estableció en Viena, donde estudió con Haydn, Schenk, Albrechtsberger y Salieri. Considerado el precursor del tránsito del Clasicismo al Romanticismo, produjo una obra inicial alegre y plena de fantasía, a la que sucederían trabajos intensos, con nuevos sonidos y experimentos audaces, llenos de contrastes, de tono heroico y épico, acordes en gran medida con el contexto revolucionario que vivía Europa (Chiantore 2010).

A los siete años de edad Beethoven había dado varios recitales privados en la corte y estaba listo para su debut en público. El 26 de marzo de 1778 lo hizo en un concierto en Colonia en compañía de la joven cantante Helene Averdonck. Se dice que esta presentación fue el único concierto en público como niño.

Luego de agotar las capacidades de su padre como guía musical, Beethoven estudió un corto periodo con otros músicos locales. A la edad de nueve años comenzó lecciones de piano y técnicas básicas de composición con el organista de la corte, Christian Gottlob Neefe

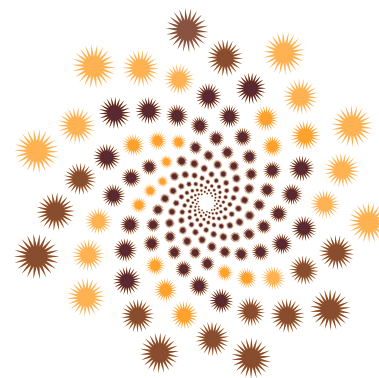
(Kastner 1925), un hombre culto e ilustrado, lo cual fue importante para su formación y educación musical (Solomon 1998). Neefe también era devoto de la música de J. S. Bach, figura desconocida para aquella época en Alemania, e introdujo a Beethoven en el estudio de los cuarenta y ocho preludios y fugas como parte importante de su formación. Fue entonces una indudable influencia musical para Beethoven, por lo que más tarde escribiría: "Si alguna vez me convierto en un gran hombre, usted también tendrá parte de mi éxito" (Distler, 2007, p.1.3).

**Figura 1.0. Beethoven retrato**  
**Beethoven, c. 1785. El retrato fue probablemente pintado cuando él tenía 14 años de edad, en 1785, cerca de dos años después de haber publicado sus tres primeras sonatas (Artista desconocido; Beethoven Haus, Bonn)**



Fuente: Barry Cooper (2007, p.8)

En 1782, con el estímulo y la ayuda de Neefe, Beethoven compone su primera obra conocida, la serie de variaciones sobre una marcha de Dressler (WoO





63) en la profética tonalidad de do menor y que Neefe accedió a publicar. En el siguiente año el maestro publicó un ensayo en un periódico musical, en el que exaltaba el talento de su pequeño pupilo y especulaba que podría convertirse en un segundo Mozart si se le daba una buena ayuda y formación:

Louis van Beethoven, hijo del tenor antes mencionado, un muchacho de once años y de talento prometedor. Toca el piano muy bien y con mucha fuerza, lee a primera vista muy bien, y, para decirlo en pocas palabras, toca en su mayor parte el Clave bien temperado de Sebastian Bach, que Herr Neefe ha puesto en sus manos. Los que conocen esta colección de preludios y fugas en todas las tonalidades, sabrán lo que eso significa. Herr Neefe también lo ha instruido en bajo continuo. Ahora, él lo está instruyendo en la composición y, por su aliento, tiene 9 Variaciones para el Piano. Este joven genio merece apoyo para que pueda viajar a Viena y continúe como lo ha comenzado; sin duda, podría convertirse en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart (Thayer, 1921, p. 26; Solomon, 1987, p.38).

He aquí la revelación inicial de Beethoven. Es la época de sus primeras obras, las nueve variaciones y las tres “sonatas electorales” (Heeriot, 1944).

Muchos biógrafos y estudiosos de la vida y la obra de Beethoven afirman que una lectura atenta del pequeño fragmento de la dedicatoria nos muestra que no era escrito por el joven compositor (Massin y Massin, 2012). De hecho, biógrafos e investigadores suponen que el texto de la dedicatoria fue escrito más bien por su padre o por Neefe (Distler, 2007). Lo que sí es verdad es que parece una premonición que nos muestra el credo artístico de Beethoven, el que lo seguirá por el resto de su vida, en obediencia de lo que le dictaba su musa inspiradora y al componer como él lo sentía. El heroísmo de Beethoven era notable en su fuerza de carácter, su independencia y su liberalismo, con su sordera como constante sufrimiento, su fracaso para encontrar el amor de una mujer y muchas tantas adversidades más que no le quitaron las fuerzas para sacar y transformar todos estos fracasos en una visión artística superior como válvula de escape (Goulding 1992).

Cabe tener en cuenta que la educación de Beethoven no fue ni particularmente descuidada ni especialmente buena. Recibió instrucciones elementales y aprendió algo de latín en una escuela pública; la música la aprendió en casa y se mantuvo con estrecheces en su vida a partir de su padre; se volvió su modo de vida pero, al mismo tiempo, no fue lo más regular (Schindler, 1841). Algunos biógrafos afirman lo inquieto que parecía el joven Ludwig y lo difícil que era llevarlo al pianoforte, tanto como la poca inclinación por el aprendizaje del violín. Se sabe que Beethoven recibió sus primeras lecciones de música de su progenitor; luego tuvo un mejor instructor llamado M. Pfeiffer, un hombre de talento, conocido como director y oboísta. Van der Eder, organista de la corte, enseñó a Ludwig el arte del órgano y lo llevó a conocer al organista de la corte, Neefe. Fue a través de su asociación con él y con los miembros y amigos de la familia Breuning como el melancólico y complejo joven se vio envuelto en la corriente de pensamiento filosófico contemporáneo conocido como el Sturm und Drang (en español 'tormenta e ímpetu') (Thayer, 1921), un movimiento literario que también tuvo sus manifestaciones en la música y cuyo nombre proviene de la afamada pieza teatral homónima de Friedrich Maximilian Klingler en 1776 (Solomon, 1987). Este nuevo movimiento concedió a los artistas la libertad de expresión de la subjetividad individual y, en particular, de los extremos de la emoción en contraposición con las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración; tal fue el pensamiento que moldeó el carácter compositivo de Beethoven desde una edad muy temprana, el espíritu del Romanticismo.

Es importante también mencionar el contexto emocional que vivía por aquellos días el pequeño Ludwig y hacer un corto recorrido por los aspectos relevantes de su juventud. Por esta época conoció a dos personas que serían importantes para él a lo largo de su vida (aunque aseguran sus contemporáneos que ser amigo íntimo de Beethoven podía ser bueno y malo a la vez). El primero, Stephan von Breuning, era un poco más joven que Ludwig y pertenecía a una

familia destacada de Bonn, visitada con frecuencia por Beethoven en sus años de adolescencia. El segundo, Franz Wegeler, era un joven estudiante de medicina, amigo de toda la vida al que también conoció por ese entonces. Este último dejó escritos varios recuerdos del compositor que son valiosos pues se caracterizan por su fidelidad. A diferencia de muchas otras personas que también escribieron sus recuerdos sobre Beethoven, parece que Wegeler no tenía interés alguno por fantasear ni por crear mitos, por lo que nos dejó un buen retrato del joven compositor (Heeriot, 1944). Era receptivo, curioso, pero no un estudiante nato. No se distinguió desde el punto de vista académico en la escuela, que abandonó a los once años; en su vida posterior se apreciaban lagunas en su educación; sus conocimientos de matemáticas, por ejemplo, podrían llegar a ser notablemente endebles. Fuera de la escuela era solitario, desaliñado, con frecuencia pensativo, a veces arisco (Schindler, 1841). Su mayor felicidad era vagar por el campo contemplando el Rin o los lejanos montes Sieben Gebirge, o quizás componer mentalmente mientras paseaba, cosa que haría cada vez con mayor frecuencia en sus años posteriores (Johnson, 1995).

Cuando nos proponemos conocer su obra y comprenderlo, nos damos cuenta de que la música de Beethoven, especialmente lírica, vale sobre todo por la personalidad de su creador (Solomon, 1987). El excelente compositor bohemio Tomaschek, que lo escuchó en Praga en 1798, señala que este nuevo maestro, cuyo genio admiraba, no se imponía por su ciencia de la armonía, del contrapunto o de la euritmia. Sus méritos eran diferentes. Por otras causas se distinguía de Mozart o de Haydn: por la originalidad que traducía un carácter sensible pero independiente, brusco y casi salvaje (Heeriot, 1944). Hay un hecho que conviene explicar y es el siguiente: Beethoven no pareció ni el más abundante ni el más sabio de los músicos de su época (Schindler, 1841). Sus propios amigos, como Pablo Wranitzky, Ignacio Seyfried, Salieri, Woelfl o Forester, fueron músicos prolíficos, en muchos de los casos directores de orquestas con

una posición importante en Viena. Compositores de óperas, ballets, cuartetos, misas, sonatas y ofertorios. Pero Beethoven, en una muestra de su carácter compositivo, en una improvisación, era capaz de transformar toda la obra y crear melodías o motivos emocionantes, armonías deslumbradoras. Tanto así que su amigo, el viejo Seyfried, se inclinaba ante este joven maestro y le besaba las manos. Al genio que realizaba estos milagros no se lo puede definir; uno comprende que la potencia de la impresión producida por tal artista se explicaba por la riqueza de su vida interior. “Mi existencia, mi Intensionsleben– confía al joven poeta Juan Sporschil–, es una constante meditación” (Heeriot, 1944, p. 17).

Con tal hombre, en tal creación como la suya, la música alcanzaba todo su sentido y manifestaba su superioridad (Solomon, 1998). Estaba claro que el talento de Beethoven como músico le proporcionaba una válvula de escape frente a su padre, ante la difícil situación familiar que afrontaba en los primeros años de su infancia. En su primer trabajo, con 13 años de edad, como organista de la Corte, el futuro de Beethoven parecía brillante. Comenzó a estudiar las obras de Bach, Mozart y Haydn. Y en esa época vemos las primeras evidencias de su talento para componer, con una sofisticación notable para un compositor tan joven, en el género de sonata. Hablando en términos musicales, la lucha que impregna su música es lo que la hace tan atrayente. Y la lucha siempre formó parte de su vida. Al igual que en Shakespeare, no podemos acusar a Beethoven por participar de los grandes dilemas que por sí mismos afligen a la humanidad (Lockwood, 2003). La lucha contra la sordera y por la libertad individual en todos los niveles, la firme determinación de ser un artista en sus propios términos, es lo que siempre se siente en su música. Música que, a pesar de las dificultades, manifiesta el poder indomable del espíritu humano. “Su música cambió vidas, cambió la historia. Con él podemos decir que la música creció” (MacFerlaine, Thomas y Kemp, 2007, p. 21).

Por lo general se designa a Beethoven como el tercer gran maestro del clasicismo vienés. Así lo repiten numerosas disertaciones y libros (Michels, 1982; Marcherasi, 1980). Pero en la historia de la música no hay un concepto más equívoco que este. Sin duda fue innegable que estuvo ligado a Viena, a pesar de que también él, como los grandes compositores vieneses, era un inmigrado en esta ciudad (Solomon, 1998). Por lo demás, el camino de Bonn hacia Viena era el más largo que hubiera podido emprender. Pero si se compara con los primeros maestros del Clasicismo vienés, como Haydn y Mozart, parece apenas pertenecer al mismo plano que ellos (Rosen, 1998). Queda expuesta la razón por la que puede llamarse a Beethoven un clásico de la música. Por su parte, el “clasicismo en música” solo puede significar una perfección altísima, una perfecta proporción de las partes y la última consumación y, en tal sentido, Beethoven es un clásico a no dudar (Pinto, 1992). Ofreció de nuevo aquel equilibrio perfecto entre el contenido y la forma pero, al mismo tiempo, era un fogoso revolucionario del arte en el que se encuentran el patrón y el ejemplo para cruzar a la música del siglo XIX y al Romanticismo (Herzfeld, 1971; Grout y Palisca, 2005).

Beethoven realizó experimentos múltiples con las formas musicales, sobre todo con las sonatas para piano. Aquí omitió algunos tiempos, alteró el orden de otros. Mantuvo también el movimiento de sonata con dos temas, aun cuando supo convertirlos en un drama imponente. Las sonatas para piano de Beethoven y el *Clave bien temperado* de Bach son la fundación de los pilares de la literatura pianística, el viejo y el nuevo testamento de la música para teclado. El discurso beethoveniano conmueve el alma mediante la expresión más profunda y apasionada (Elson, 1918).

Contamos así con todo un contexto histórico en el que situamos a Beethoven en su juventud con todos los factores pertinentes a esta época en particular, tenidas en cuenta las valoraciones de biógrafos y musicólogos acerca de él.

Lo anterior fue importante para que podamos sumergirnos a continuación en las composiciones tempranas objeto de estudio del presente artículo y encontrar el valor y la importancia de ellas en el contexto en que fueron creadas.

En repetidas ocasiones, importantes estudiosos han formulado juicios estéticos poco generosos con estas tres sonatas. Se trata de un síntoma interesante de cuán a menudo estas valoraciones parten de criterios únicamente formales, sin tener en cuenta otros aspectos; en estas sonatas para el Elector la escritura pianística y la experimentación propiamente instrumental alcanzan un nivel tan sorprendente que difícilmente se justifican definiciones tales como obras «previsibles» (Dalhaus, 1987, p.160-162). Véase también Solomon (1972).

## 5. Las sonatas

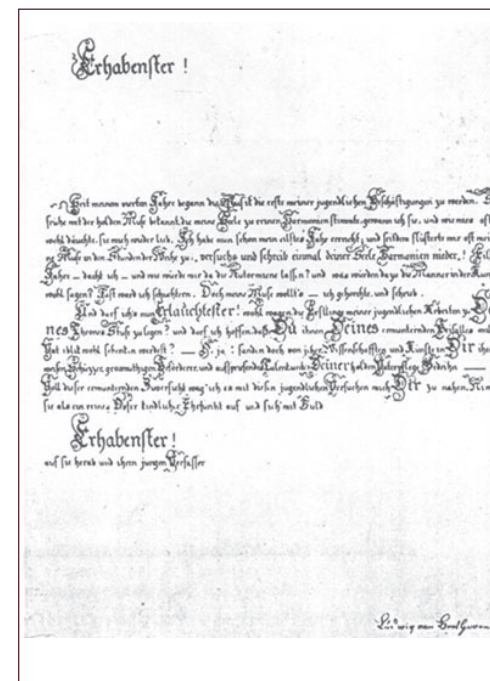
Figura 1.1

Página de título de la primera edición de las primeras sonatas de Beethoven, Bossler edition, también llamadas “sonatas electorales”



Fuente: www.raptusassociation.org/ woo47e

Figura 1.2  
Texto de la dedicación al príncipe elector, por Ludwig van Beethoven



Fuente: www.raptusassociation.org/ woo47e

En octubre de 1783 apareció una obra más considerable que las primeras, las variaciones Dressler: se trata de tres sonatas para clave. Neeffe (o, menos probablemente, Johann van Beethoven) había empujado a Ludwig a dedicar esta producción a Maximilian Friedrich, el elector, de quien dependía por completo todo favor en Bonn (Marchesani, 1980). Y dicha dedicatoria nos ha quedado como el primer documento no musical atribuido a la pluma de Beethoven:

¡Alteza Sereníssima!: Desde los cuatro años, la música ha sido la primera de mis ocupaciones. Familiarizado tan pronto con la dulce musa que hacía resonar mi alma con puras armonías, ella era para mí, y pienso que yo a veces era para ella, algo muy querido. He aquí que ya he alcanzado mi undécimo año, y desde entonces, en las horas de inspiración, mi musa me ha murmurado con frecuencia: “¡intenta una vez más reproducir las armonías de tu alma!”. Once años, pensaba yo, ¿Cómo podré tener el aspecto de un autor? Y ¿qué dirían los hombres, los auténticos artistas? Estaba muy intimidado, pero, como mi musa lo quería, obedecí y escribí.

¿Y puedo ahora, ¡Alteza Sereníssima!, atreverme a poner las primicias de mis jóvenes trabajos sobre los peldaños de vuestro trono? ¿Puedo esperar que me concedáis vuestra alentadora aprobación y una tierna mirada paternal? ¡Oh, sí!, siempre las ciencias y las artes han encontrado en Vos su prudente defensor, su generoso protector y el talento risueño que resplandece bajo los dulces cuidados paternos. Lleno de esta fortalecedora seguridad, me atrevo a acercarme a vuestra presencia con mis jóvenes ensayos. Aceptadlos como un puro homenaje del respeto de un niño y dignaos, ¡Alteza Sereníssima!, descender vuestra mirada sobre su joven autor (Massin y Massin, 2012, p. 18).  
**Ludwig Van Beethoven**

A diferencia de otros libros consultados por esta investigación, aquí se sugiere que Beethoven sí escribió la dedicatoria de las sonatas, en la que se puede apreciar una gama importante de palabras de respeto y agradecimiento en homenaje al elector, debido al rango del hombre a quien se dedica (Wallace, 2008). Por otra parte, también es interesante notar que el autor no menciona la palabra composición o sonatas; tan solo se refiere a este trabajo como sus jóvenes ensayos compositivos.

Las sonatas escritas hasta 1800 muestran con mucha claridad la dependencia de Beethoven de la tradición clásica. Hay que recordar que Haydn y Mozart establecieron de manera definitiva el modelo de la forma allegro de sonata (tras los cánones establecidos por C. P. E. Bach) (Ratner, 1980). No obstante, sonatas de este mismo grupo ya parecen alejarse de dicho modelo y se acercan además a la técnica pianística “antimozartiana” de Clementi (Pestelli, 1986).

Una mirada al estilo musical en las sonatas de Beethoven abarca también la relación recíproca de todos los movimientos; sonatas que se abren sobre adagios preludiantes, introducciones lentas que, en contra de toda costumbre, vuelven al interior del allegro, como en la patética o en la N° 2 en fa menor



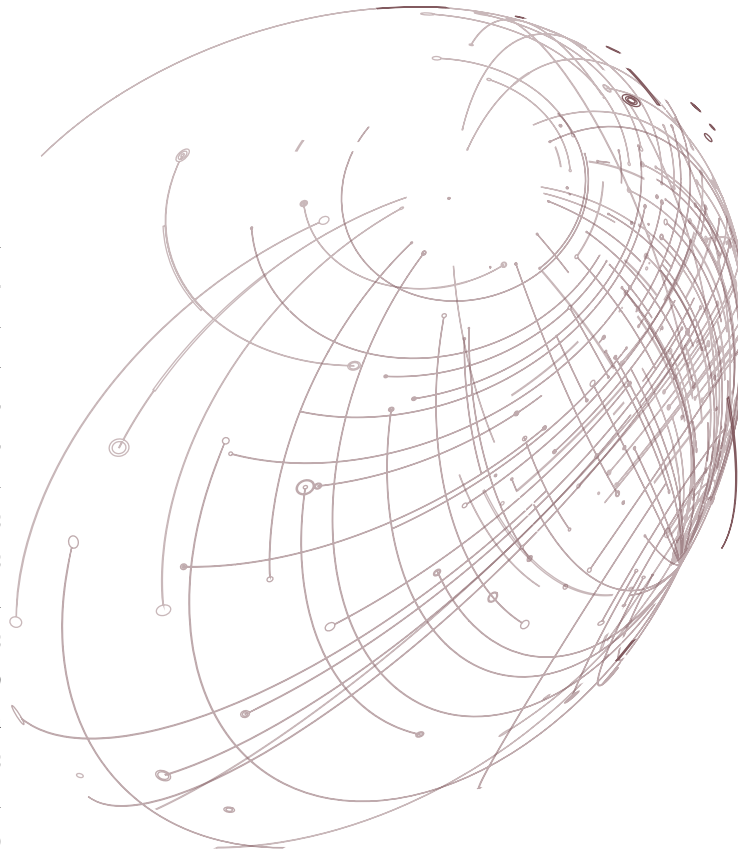
WoO 47, objeto parcial de la presente investigación, que condicionan su estructura.

Al hacer una breve exploración por las características compositivas más relevantes de Beethoven, vemos muestras de ello en las STWo y podemos encontrar que, por ejemplo, es característico el recurso de figuras melódicas elaboradas a partir de un mordente, como en el segundo tema de la sonata N° 2 en fa menor. El resultado es una cualidad melódica propia que va más allá del simple adorno y el ritmo parece ser también un elemento en el que muchas innovaciones de Beethoven son distinguibles con facilidad.

El sforzato, tan usado por Beethoven, se convierte en un elemento efectista para mover el eje del tiempo fuerte a uno débil, así como un refuerzo para las síncopas. Crocker (1966) enfatiza mucho el hecho de que Beethoven se encontraba en una búsqueda constante de patrones rítmicos enérgicos y originales. Por otro parte, el idioma armónico de las obras de Ludwig van Beethoven es, en lo primordial, tonal, como en Haydn y Mozart, y su plan de progresión armónica muy sencillo en realidad; oscilan por lo común entre las tríadas fundamentales I y V o V7 y las resoluciones de esta dominante. El uso de disonancias no lleva a presentar modulaciones, como es el caso de Mozart, sino que se vuelve un apoyo en la creación de dominantes auxiliares que acentúan la función de los acordes a los que resuelven. Además, podemos notar que la armonía se caracteriza por su intensidad, pero se sugiere que no se debe a sus progresiones que, como ya se ha dicho, son muy sencillas, sino a una subordinación de dichos acordes a un plan amplio. Este alargamiento del ritmo armónico –poca frecuencia con la que varían los acordes (Piston, 1987)– o su larga permanencia en ciertas armonías, permitía también una asimilación mejor de acordes de séptima y dar más vida a los disonantes (Crocker 1966). Al parecer, estas sonatas fueron compuestas después de las *Variaciones Dressler*, ya que son obras más elaboradas y muestran un mayor grado de sofisticación, aunque, en términos generales, la primera sonata en mi bemol lo hace en menor grado. Sin embargo, es una obra en la

que el compositor juvenil toma un camino seguro, en el que se aferra a lo tradicional y a las formas simples. Aun así, este trabajo muestra el talento floreciente del joven compositor de Bonn. Beethoven con frecuencia exploró las debilidades del instrumento de su época, para llegar más allá de sus limitaciones (Drake, 1972), tanto en su escritura pianística como en su material temático y en el desarrollo del mismo. Es bien interesante el que los dos primeros movimientos guarden una similitud temática, lo que hace más unida la obra en su forma compositiva. La primera de las STWo está conformada por tres movimientos: *Allegro cantabile*, *Andante* y *Rondo vivace*. Si bien no es una obra maestra, demuestra habilidades considerables para un joven compositor de doce o trece años de edad a quien no se consideraba como la especie de prodigio que fuera Mozart (Beltrando-Patier, 1996).

La segunda de las STWo, en fa menor, es un trabajo contundente. Comienza con una introducción marcada, *Larghetto maestoso*, que, sin duda, puede ser escuchada como precursora de la oscura introducción de la sonata para piano N° 8 o, ¿por qué no?, como la dramática introducción de la sonata para piano N°32. La sección principal del movimiento es un *Allegro assai* y contiene una música agitada, marcada por escalas descendentes y figuraciones de ritmos muy marcados. Los otros movimientos de la obra son *Andante* y *Presto*, que demuestran oscuridad y dolor, mientras que, en el final, asoman características de esa energía nerviosa con algo de humor, propias del compositor. De las tres obras del conjunto que nos ocupa, esta se acerca más al espíritu beethoveniano de sus composiciones pianísticas maduras y de mayor profundidad (Cummings, 2006). La sonata que termina este ciclo está en la tonalidad de re mayor y goza de un ligero estado de ánimo, y en general es una obra bien elaborada. Además, divulga con claridad la capacidad del joven compositor para cambiar de talante de manera efectiva de una sonata a la otra. Si bien la segunda exhibe el lado más oscuro y neurótico del joven Beethoven, la tercera muestra su lado más energético y optimista. Es interesante ver la progresión de sus movimientos: *Allegro*, *Menuetto*:



*sostenuto* y *Scherzando: Allegro, ma non troppo*. La música fluye mejor entre ellos y está llena de melodías atractivas.

De manera significativa, cuando buscamos la intención inicial de la edición completa de todas las sonatas de Beethoven, preparada por Tobias Haslinger poco antes de la muerte del compositor, las STWo estaban incluidas, puesto que Haslinger fue amigo cercano de Beethoven por muchos años y había discutido con el compositor algunos detalles de la posibilidad de la publicación completa de sus sonatas, así como también de otras obras del compositor y la decisión de incluirlas podría mostrar los deseos del mismo Beethoven. Un tiempo después, no es muy claro cuándo, anotó en su propia copia de la edición original de estas obras, a lápiz: “Estas sonatas (WoO 47) y las *Variaciones Dressler* son mis primeras composiciones. Incluso antes de que aparecieran mis *Variaciones en do menor* y también canciones en el diario Bossler” (Cooper, 2007). Estos comentarios pudo haberlos escrito con la intención de planear una posible edición completa de sus obras que con frecuencia contempló al final de su vida. También agregó muchas correcciones a mano sobre la música: articulaciones, dinámicas y digitaciones.

Como uno de los propósitos principales de la presente investigación, es necesario adentrarnos más en las características musicales de estas obras para poder determinar su importancia compositiva y obtener una clara visión de las mismas. El siguiente análisis sigue la metodología y está elaborado de la mano de los comentarios y la investigación realizados por el musicólogo Barry Cooper (2007).

## Sonata en mi bemol, WoO 47 N° 1

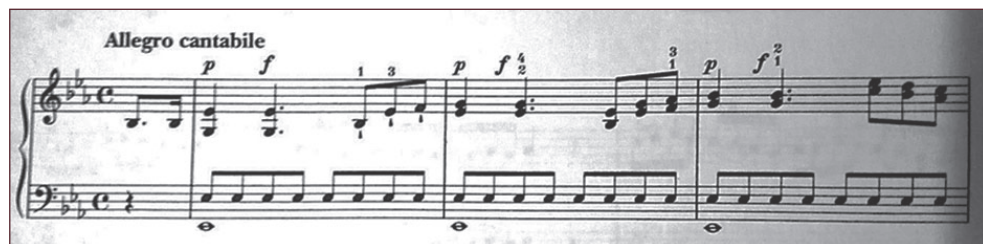
Manuscrito: perdido. En su primera edición: “Drei Sonaten Fürs Klavier dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verferiget von Ludwig van Beethoven alt eilf jahr. Speier: In Rath Bosslers Verlage” (tres sonatas para el clave dedicadas y preparadas para el más digno Arzobispo y Elector de Colonia Maximilian Friedrich, mi cortés señor, por Ludwig van Beethoven, 11 años de edad...), se usó un ejemplar –copia personal del compositor de la edición original, con sus correcciones a mano: London, British Library, Add. MS 41631 Cooper (2007, p.5).

### *Allegro cantabile*

Este movimiento es lírico y al mismo tiempo enérgico. La indicación *Cantabile* indica un estilo cantable para la mano derecha, mientras que la izquierda debe permanecer bastante suave, en los pasajes en los que la derecha canta la melodía principal de la pieza, como en los compases 1 a 7 y 11 a 14. No es de un lirismo persistente, sin embargo, y la marcación de metrónomo, tomada de la edición de Haslinger (1829) y evidentemente sugerida por Czerny, es bastante apropiada e indica un tempo animado (blanca = 69) (Czerny, 1970). Por otra parte, Cooper (1997) sugiere que el movimiento no puede ser interpretado con demasiada rapidez puesto que hay detalles de articulación, como en los compases 14 y 15, que podrían sonar confusos. Hay lugares en los que se podrían

agregar ornamentos o adornos, que en la edición original fueron omitidos, dado que en el siglo XVIII era común improvisar ornamentos sobre algunos pasajes. Hay pequeños ejemplos en esta edición, como en los trinos en los compases 37 y 42, que podrían sugerir ornamentos realizados en versión anteriores a dicha edición.

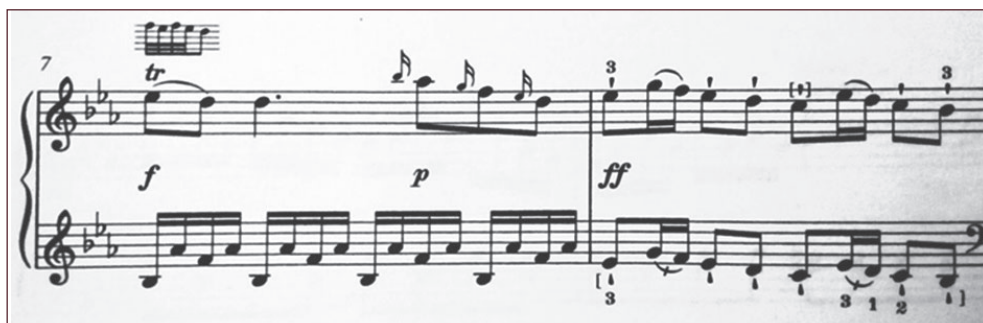
Figura 1.3



Fuente: Cooper (2007, p. 26)

En la anacrusa del compás 1 no hay marcación de dinámica, que indicaría los diferentes grados de volumen o intensidad en una nota, frase o sección musical (Gerou y Lusk, 1996), que en este caso condiciona la estructura melódica de la pieza. Se sugiere que el efecto que lo que Beethoven quería entre los compases 1 a 3 de manera clara era tener suave (piano) el tiempo fuerte del compás seguido del fuerte en el tiempo débil, con lo que se invierte el rol normal que desempeña la direccionalidad melódica en una pieza del clasicismo (de hecho, un efecto bastante usado en su música tardía, por lo general señalada con el símbolo de sforzato (*sf*) pero, al parecer, no empleada en este período de su vida -1873- (Drake, 1972). La anacrusa debe ser un poco más fuerte que el primer tiempo del compás para crear el efecto sugerido por el compositor. Las dinámicas señaladas deben mostrarse en la mano derecha, mientras que la mano izquierda mantiene una dinámica suave de acompañamiento. Los staccati marcados en el primer compás sirven para seguir el mismo modelo en los siguientes compases; en este período no se consideraba necesario mantener dicha clase de repeticiones en la partitura. Otro asunto importante de las sonatas es el número de notas que deben ser implicadas en los mordentes. Cooper (2007) sugiere cuatro en este caso pero también enfatiza en la posible flexibilidad de las opiniones e interpretaciones. Otro aspecto interesante es la marcación de dinámicas de Beethoven y cómo, a simple vista, se notan sus cambios bruscos y repentinos del piano al forte o al fortísimo: *p - f - p - ff*.

Figura 1.4



Fuente: Cooper (2007, p. 26)

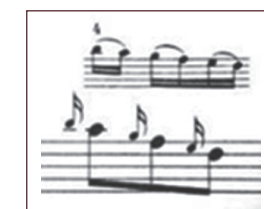


Tal característica se muestra desde esta, su obra más temprana, y la conservó hasta el final de su vida. Estos cambios bruscos de dinámicas hacen inconfundible su obra y su personalidad musical. El hecho de que las sonatas de su período más temprano muestren esas mismas características musicales posteriores las hacen indispensables en el catálogo completo de sus obras y, en este caso, en el de sus sonatas para piano.

Además de las dinámicas en los mencionados compases, cabe resaltar un aspecto en las apoyaturas (como adornos) de la segunda mitad del compás 7. Estas notas figurativas deben implicar la misma duración que la nota de destino, como se muestra en esta edición, lo que está muy en el estilo de la época. Así, el adorno debe deslizarse al apoyar la nota escrita como larga tal como nos sugiere Cooper (2007) en su edición:

Figura 1.5

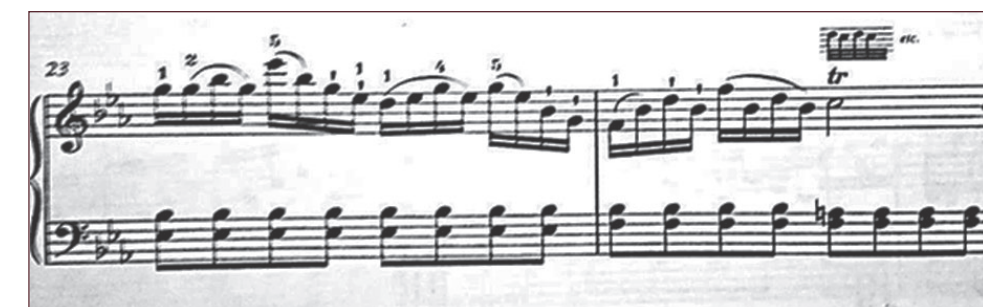
Segunda mitad de los compases 5 y 7 y sugerencia para el compás 6



Fuente: Cooper (2007, p. 26)

Luego de pasajes fortísimos en unísono, cae en el segundo tema, que es bastante similar al primero de este *allegro cantabile*, con una leve variación. Conserva casi el mismo ritmo, solo que lo escribe más suave y melodioso, con un carácter melancólico en la tonalidad de dominante. Más adelante nos encontramos con figuraciones rápidas que nos anuncian el final, con lo que podemos darnos cuenta de lo antes mencionado por Cooper (2007). En realidad, el tempo de este primer movimiento no puede ser tan rápido porque no se apreciarían las articulaciones marcadas por el compositor. Beethoven intenta romper con la monotonía sonora mediante la sugerencia de articulaciones no predecibles, lo que le imprime un carácter juguetón a este movimiento mediante el siguiente pasaje de los compases 23 y 24:

Figura 1.6



Fuente: Cooper (2007, p. 27)

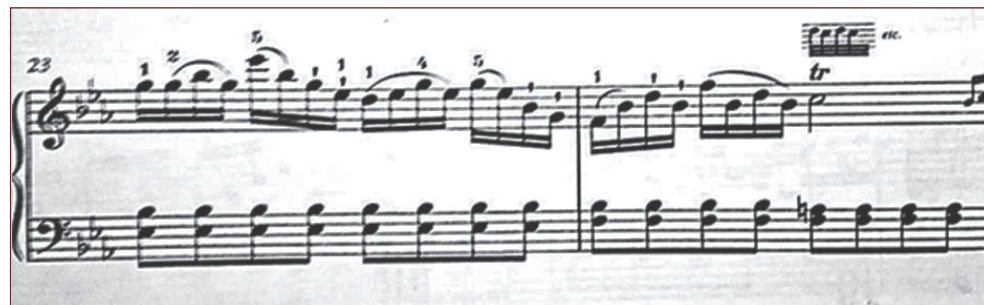
En la sección de desarrollo las dinámicas suelen ser aún más inesperadas. Las articulaciones son cada vez más difíciles de ejecutar y se nota la búsqueda de la



variedad y lo sorprendente. Cabe resaltar que, en medio de esta sección en la dinámica de *pianissimo*, nos encontramos con un contrapunto imitativo libre que nos hace recordar al Beethoven tardío (compases 42 a 45). Además de lo anterior, fuertes acordes en *fortissimo* se despliegan y recorren varias tonalidades antes de llegar a la reexposición, a la que se llega mediante figuraciones rítmicas cambiantes que buscan su final y descanso en un *pianissimo* en mi bemol mayor.

Figura 1.7

Sección de desarrollo, en contrapunto imitativo libre (compases 42 – 45)



Fuente: Cooper (2007, p. 28)

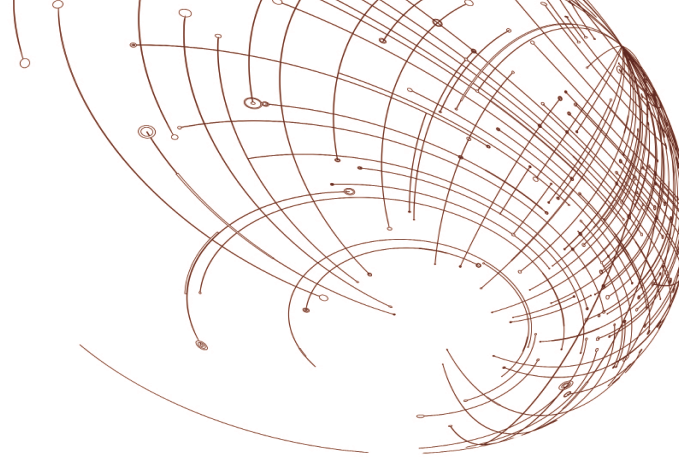
Andante

El segundo movimiento resume, no solo la textura y el color sino también el material melódico del primer movimiento. Podemos comparar los compases 1 y 2 y 23 y 24 del *Andante* con los compases 3 y 4 y 20 y 21, en su orden, del *Allegro*, lo que con certeza nos muestra que debe haber fuertes similitudes en el carácter y la expresión en la interpretación a pesar de las diferencias de *tempo*. Al igual que en el movimiento anterior (*Allegro cantabile*), este también es un *Cantabile* con la melodía en la mano derecha y suave acompañamiento de la izquierda. El siguiente es un de las similitudes entre los movimientos:

Figura 1.8



Fuente: Cooper (2007, p. 26 y 30)



Cabe mencionar que las sugerencias de metrónomo de Czerny en este movimiento pueden ser un poco rápidas para las figuras de ornamentación y mordentes ( $\text{♩}=108$ ) (Czerny, 1970; Badura-Skoda, 1980).

A través del desarrollo del segundo movimiento podemos apreciar una característica que es consistente en su forma de componer. Podemos notar cómo usa las expansiones entre la exposición del tema y su recapitulación en pasajes paralelos. Es un ejemplo temprano de cómo, con frecuencia, usó la técnica de variación o expansión de los motivos compositivos, que será una constante en todos sus trabajos posteriores. A continuación se presentan los compases 20 y 21 versus el 50 y el 51.

Figura 2.1

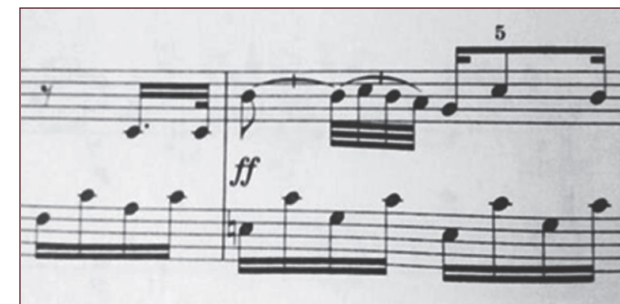
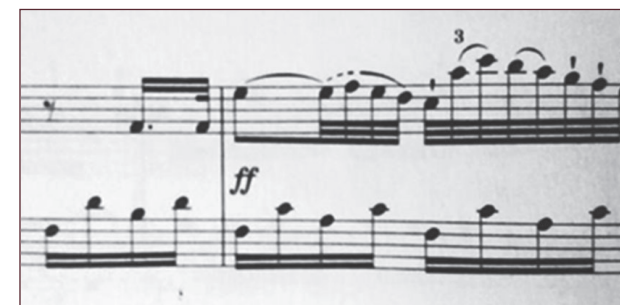


Figura 2.2



Fuente: Cooper (2007, p. 30 y 32)

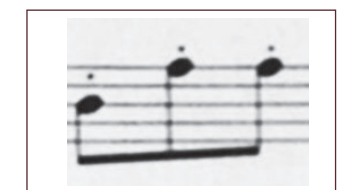
Cabe mencionar que algunos musicólogos, como Cooper (2009) y Tovey (1931), afirman que podría ser erróneo tratar de que dichos pasajes paralelos encajen como iguales o equivalentes, ya sea en su notación o en su ejecución (Webster, 1994; Tovey,

1931). El compositor es claro en establecer diferencias entre los dos pasajes para que sean similares pero no idénticos.

Rondo vivace

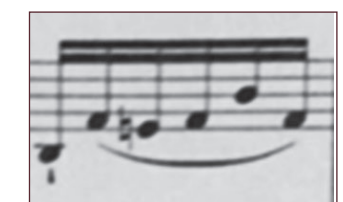
Esta sonata termina con la forma tradicional de *rondo*, en el que el tema tiene una extensión de ocho compases y está precedido por tres episodios extensos con gran vivacidad. La armonía en este movimiento es aún más simple que en los dos anteriores, pero su complejidad radica en los detalles de articulación a gran velocidad. Las diferentes combinaciones en los grupos de seis notas son recurrentes y ponen en juego la interacción del *staccato*, el *legatto* y el *semi-staccato*, llamado *staccatissimo*, al indicar que esta nota debe tocarse lo más corta posible (Gerou y Lusk, 1996; Gehrkins, 1921). , pero en esta época probablemente se tocaba ligeramente más larga y suave que un *staccato* (Cooper, 2007; Clementi, 1974), todo bajo la norma del *detached touch* o toque separado.

Figura 2.3  
Staccato en tres notas



Fuente: Cooper (2007, p. 34)

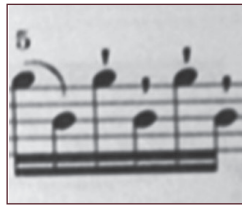
Figura 2.4  
Semi-staccato y legatto en las cinco restantes



Fuente: Cooper (2007, p. 34)

Figura 2.5

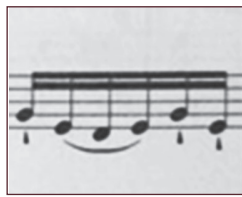
**Legatto en dos notas y semi-staccato en las cuatro notas restantes**



Fuente: Cooper (2007, p. 33)

Figura 2.6

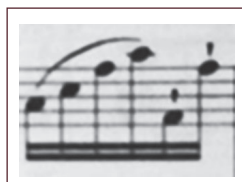
**Semi-staccato, legatto en tres notas y semi-staccato en las últimas dos notas**



Fuente: Cooper (2007, p. 35)

Figura 2.7

**Legatto en las cuatro notas y semi-staccato en las últimas dos**



Fuente: Cooper (2007, p. 37)

## Sonata en fa menor, WoO 47 N° 2

En el sentido emocional es la más fuerte de la serie, con su audacia y sus cambios súbitos que anticipan algunas de sus composiciones posteriores.

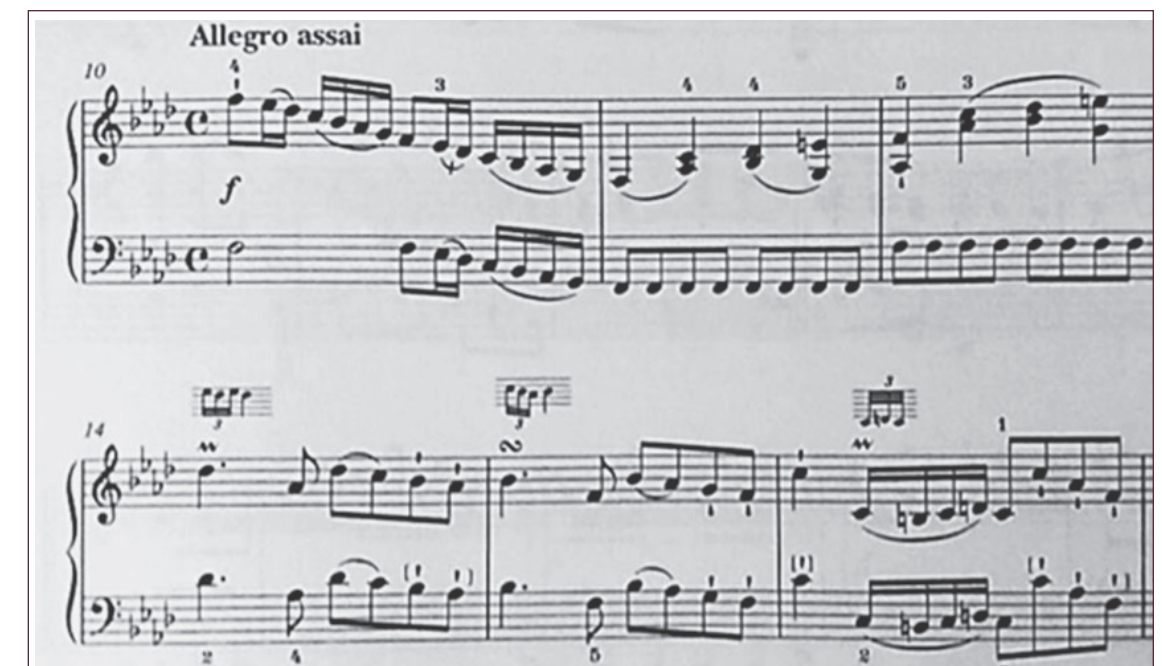
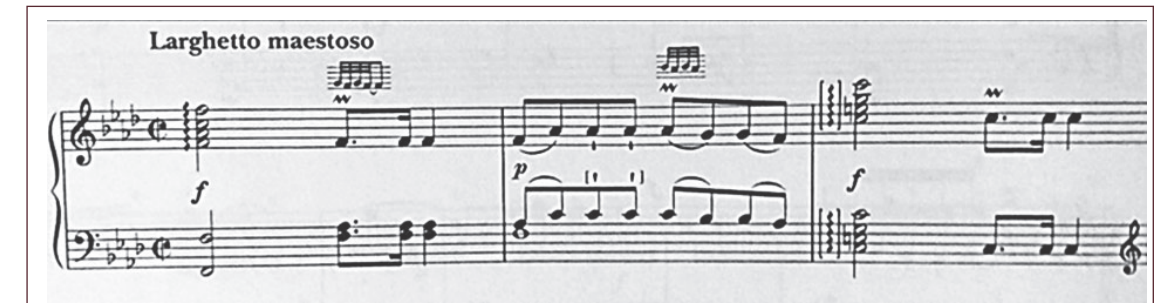
En esta sonata, con sus contrastes dramáticos y sus silencios, aparece ya la personalidad de Beethoven. Ya se notan sollozos sincopados que se escucharán, cuarenta años después, en el andante de la opus 110, en la sexta variación del opus 131 (cuarteto N° 14) y en la séptima bagatela del opus 33 (Pérez González, 2005, p. 15).

### Larghetto maestoso – Allegro assai

Los elementos inesperados en este primer movimiento hacen difícil su ejecución y, como ya hemos dicho, este movimiento nos recuerda el principio de las sonatas Nos 8, 26 y 32. La apertura lenta y dramática da pie a una gran sección turbulenta llena de ansiedad, característica que resalta con bajos y acompañamientos repetitivos en tono menor, que, además, aumentan su dificultad con saltos y adornos sobre ellas. Resulta sorprendente que la recapitulación es en la subdominante (comparar, sin embargo, con Mozart, sonata en do, K.545), con una aparición más del *larghetto* introductorio, que, por este motivo, deja de ser un eslabón de introducción para convertirse en material temático importante de la pieza. Resulta interesante una vez más que en las sonatas tempranas haya un componente de dificultad e incomodidad para el ejecutante, al buscar la claridad sonora de la articulación exigida por el compositor.

Figura 2.8 y Figura 2.9

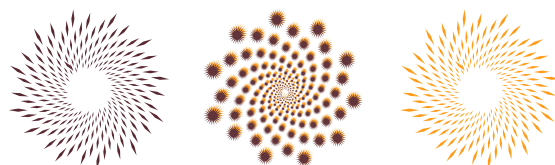
**Compases 1, 2 y 3 del *Larghetto maestoso* en contraste con el *Allegro assai*, compases 10 a 13. Saltos ornamentados de tres maneras distintas en los compases 14 a 16**



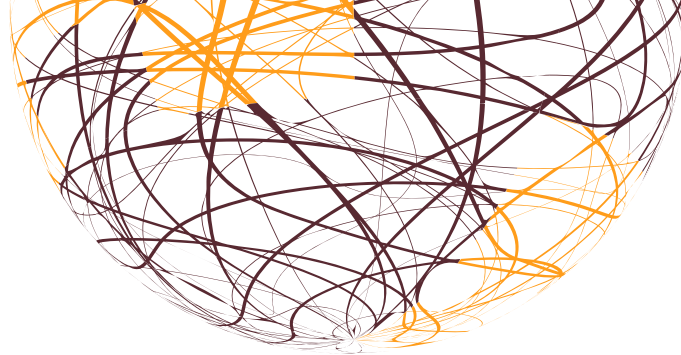
Fuente: Cooper (2007, p. 38)

### Andante

El segundo movimiento es profundo, expresivo y de una innegable sencillez. Sin embargo, tiene una gran cantidad de matices que llenan de riqueza sonora la pieza. Es interesante encontrar esta gran cantidad de cambios de dinámicas (*p-f-ff*), al igual que marcaciones de *crescendo* que eran poco usuales en estas obras tempranas y que deben dar brillo a la interpretación. Por otra parte, es importante destacar ciertos compases en los que convergen las articulaciones antes estudiadas. Esta vez aumenta la complejidad puesto que usa las diferentes marcaciones en un mismo compás (toque separado, *staccato*, *legato* y *semi-staccato*).





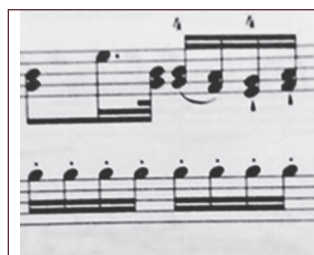


### Sonata en re mayor, WoO 47 N° 3 - Allegro

Es la sonata más extensa de las tres y se muestra como la más madura y elaborada del conjunto. Así como en las dos anteriores, los pasajes de agilidad, combinados con indicaciones explícitas de articulación, llegan a ser el punto de mayor dificultad de ejecución. El extenso muestrario de combinaciones, que con saltos, sus cambios de dirección y un llamativo gusto por la acrobacia otorgan una sorprendente vitalidad a una estructura armónica muy convencional (Chiantore, 2010). Por su parte, después de la exposición, el segundo tema aparece, tal y como es previsible, en la dominante; pero en la reexposición llega a sol en vez de re, lo que provoca así ambigüedades interesantes en torno a su verdadero estatus (Pérez González, 2005). Al parecer usa como sustituto la tonalidad de sol para proporcionar una relación tonal de larga distancia, que se asocia más bien con el Beethoven maduro (Cummings, 2006). La articulación declamada con firmeza y las insólitas digitaciones del propio Beethoven nos dan un punto de gran importancia en nuestro análisis; nos muestra una digitación moderna, con cambios repentinos de posición, sonoridad angulosa y su temprano gusto por la acentuación (Ladenburger, 2003). Sin acentos, la música pierde su efecto, como un discurso pronunciado con voz monótona. En esta pieza, las notas que deben acentuarse son aquellas en las que recae la expresión de forma natural y hay que tocarlas con mayor fuerza y con una presión más enérgica con el dedo (Cramer, 1817). Este movimiento resulta estar cargado de todos estos elementos que hacen de él una pieza enérgica y brillante.

Las acentuaciones y la intención del compositor quedan plasmadas en las digitaciones que el mismo propone en algunos pasajes que aún se conservan en los manuscritos:

**Figura 3.1**  
Compás 28, segundo movimiento: diferencias de articulación

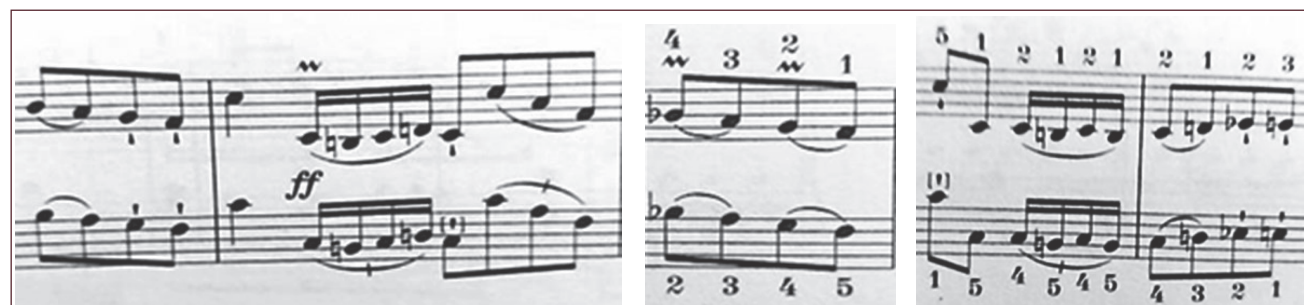


Fuente: Cooper (2007, p. 43)

### Presto

El final de esta sonata es un movimiento agitado y bastante veloz. Las grandes secciones en *forte* nos dan la idea de ira y furia. La dificultad de este movimiento radica en la velocidad y el ajuste de la precisión de los saltos con sus adornos. Cabe destacar la digitación de toda la primera parte, proporcionada por el mismo Beethoven, al tener en cuenta los ajustes por considerar debido a las diferencias entre el instrumento de hoy y el de la época. Como sucede en la primera sonata, el material temático de este movimiento proviene de la primera área del *Allegro assai*, que parece combinar y extender partes de su sección conclusiva. Conviene comparar los compases 15 y 16 lo mismo que 31 y 32 del primer movimiento con los compases 1 a 12 del tercer movimiento).

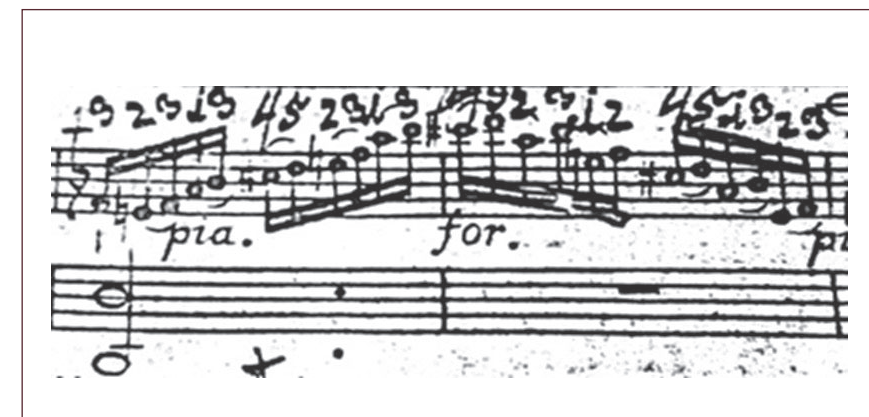
**Figura 3.2 y Figura 3.3**  
*Allegro assai - Presto*



Fuente: Cooper (2007, p. 38 y 46)

Esta conexión entre los temas y la interacción de las ideas nos dejan ver un compositor joven experimentador, en la búsqueda de una pieza más contundente por la riqueza de sus características. La sonata en fa menor, como un todo, nos muestra el desarrollo de la originalidad y el distintivo estilo compositivo (Cooper 2007).

**Figura 3.4**  
Página original con digitaciones agregadas por el compositor



Fuente: Cooper (2007, p. 9) London, British Library, Add. MS 41631

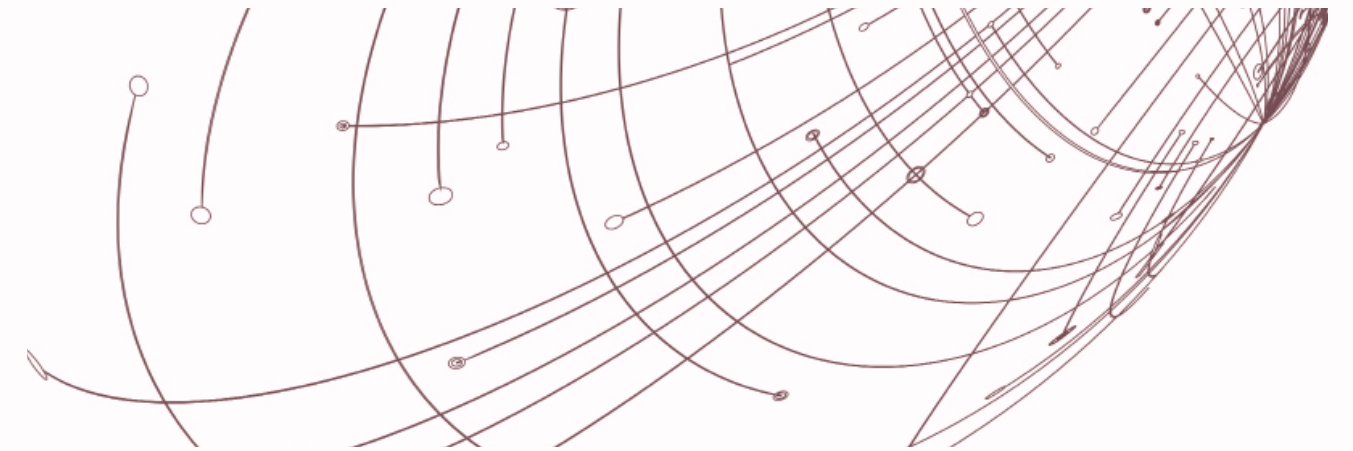


### **Menuetto sostenuto**

Es la primera vez que aparecen el tema y las variaciones como forma de movimiento en el conjunto de las sonatas. Este segundo movimiento es en esencia una danza ligera en  $\frac{3}{4}$  que fluye por la sencillez de la secuencia armónica; está en la tonalidad de la mayor, el quinto grado de la sonata como un todo. A grandes rasgos, la dificultad de este segundo tiempo radica en ajustar las velocidades porque una vez más Beethoven agrega una cantidad considerable de exigencias en ritmo y articulación. El crecimiento de las seis variaciones va desde la negra, como unidad en el tema principal, pasando por semicorcheas y tresillos hasta tresillos de semicorcheas y fusas. El ajuste se vuelve en extremo complejo puesto que, si el tema se toca ligeramente rápido, las demás variaciones se convierten en secciones de alta dificultad, no solo por la cantidad de notas, sino también por las articulaciones del compositor. Entonces, para un mejor balance de velocidades, conviene ver la pieza de atrás hacia adelante y ajustar poco a poco las velocidades hasta llegar al tema principal. Por otra parte, Cooper (2009) sugiere no omitir las repeticiones en este movimiento puesto que se produciría un desbalance de las ideas del mismo.

### **Scherzando: allegro ma non troppo**

En este último movimiento, Beethoven retorna a la tonalidad de re mayor, con un tema que denota el carácter de juego y broma en cada uno de los lugares en que se lo encuentre. Resulta interesante cómo la digitación en cada uno de los pasajes juega un papel muy importante puesto que la gran parte del movimiento se concentra en los saltos y sus diferencias de articulación. La melodía misma da a entender a la perfección la intención del compositor; por lo tanto, el intérprete debe tener la mano siempre flexible a los múltiples cambios de posición. Los saltos incrementan su dificultad a medida que el compositor va agregando notas dobles en intervalos de tercera, cuarta y quinta; entonces en ocasiones se salta desde las notas dobles o se llega a ellas después del mismo y se debe evitar no entorpecer la melodía por la dificultad que ello implica. Por su parte, las escalas ascendentes y descendentes de los episodios, una vez más, tienen la dificultad del toque separado combinado con las diferentes articulaciones que propuso el compositor. En el piano de hoy día puede llegar a ser de extrema dificultad hacer sonar estas diferentes combinaciones porque la gran resonancia de tales pianos hace poco audible el efecto que buscaba el compositor. Existe una diferencia importante con los pianos de la época de Beethoven, en la profundidad del calado y en la resonancia del mismo (Mobbs, 2001; véase también Newman (1970; 1988). Se sugiere usar poco pedal e ir probando la sonoridad para hacer audibles los efectos sugeridos en la partitura, con el propósito de buscar el sonido beethoveniano a través del movimiento y la interacción con el instrumento (Chiantore, 2010).



## **6. Conclusiones – Logros**

Los logros del presente artículo están divididos en dos grandes grupos; por una parte, la recopilación de fuentes que advierten de la importancia de las STWo en el repertorio para piano de Beethoven; y por otra, la revisión y la valoración de las dificultades técnicas de las piezas para el instrumento. A través de la construcción del contexto histórico hallamos una considerable cantidad de autores que reclaman la importancia de estas piezas en el repertorio conocido del compositor. Encontramos varias razones por las que es viable juzgar dichas obras a la altura de sus composiciones posteriores. Además de haber sido publicadas (1783), también pudimos dar cuenta de la intención del compositor por una segunda publicación al final de su vida. También consideramos una serie de detalles importantes de la juventud del genio de Bonn, que resaltan su búsqueda temprana por la composición y lo determinante que fueron estos primeros ensayos para él en aquellos días. Por su parte, el análisis de las sonatas nos dio como resultado una nueva manera de ver el estilo beethoveniano en el instrumento. Al encontrar tantos detalles de articulación y sonoridad, es absolutamente necesario considerar la importancia de las piezas en el conjunto del repertorio pianístico del compositor. Las diferentes dificultades técnicas halladas amplían la visión que tenemos de su obra pianística y enriquecen el estudio para los instrumentistas de hoy en día. Los detalles antes explicados en el análisis hacen evidentes los diferentes puntos relevantes de las piezas, que comprometen el plano dinámico, de articulación y de digitación, sin dejar de lado la idea y la forma musical. Estas características hacen a las STWo diferentes y no atípicas dentro del conjunto y simplemente agregan una nueva etapa compositiva a las conocidas con antelación. La complejidad encontrada en estas piezas y los rasgos característicos del virtuosismo pianístico nos dejan ver que la técnica beethoveniana se encontraba ya en su riqueza característica desde sus años más tempranos.

## Referencias

Badura-Skoda, E. (1980). Performance conventions in Beethoven's early works. En R. S. Winter & B. Carr (Eds.), *Beethoven, performers, and critics* (pp. 52-76). Detroit. The International Beethoven Congress 1977.

Beltrando-Patier, M. C. (1996). *Historia de la música*. Madrid: Espasa Calpe.

Burnham, S., & Steinberg, M. (2000). *Beethoven and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: Nortedur/Musikeon.

Clementi, M. (1974). *Introduction to the art of playing on the piano forte. Containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*; new introduction by Sandra P. Rosenblum. Nueva York: DaCapo Press.

Clive, H. P. (2001). *Beethoven and his world: a biographical dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

Colby, F. M., & and Williams, T. (Eds.). (1905). *New international Encyclopedia*. Berlín: Dodd, Mead and Company.

Cooper, B (1997). Beethoven childhood compositions a reappraisal. *The Beethoven Journal*, 12(1), 1-3.

Cooper, B (2007). *The 35 piano sonatas commentary, vol. 1*. Londres: ABRSM Publishing.

Cooper, B (2007). *Beethoven The 35 piano Sonatas Band I*, vol. 1. Londres: ABRSM Publishing.

Cooper, B. (2009). *Child composers and their works: a historical survey*. Alexandria, VA: Scarecrow Press.

Cramer, J. B. (1817). *Anweisung da piano-forte zu spielen*. Offenbah am Main: Johann André.

Crocker, R. L. (1966). *A history of musical style*. Nueva York: McGraw-Hill.

Cummings, R. (2006). *Beethoven sonatas, description of three piano sonatas, WoO47*. Berlín: Deutsche Grammophon.

Czerny, C. (1970). *On the proper performance of all Beethoven's works for the piano*. P. Badura-Skoda (Ed.). Viena: Universal Edition.

Dahlhaus, C. (1987). *Ludwig van Beethoven und seine zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.

Distler, J. (Reseñador) (2007). *Beethoven complete work*. CD, Brilliant Classics, 93525.

Drake, K. (1972). *The sonatas of Beethoven as he played and taught them*. Cincinnati: Music Teachers National Association y Feicke Press.

Elson, L. C. (1918). *The great composers, critical and biographical sketches*. Nueva York: The University Society.

Gehrken, W. K. (1921). *Music notation and terminology*. Nueva York: The A. S. Barnes Company.

Gerou, T., y Lusk, L. (1996). *Essential dictionary of music notation. The most practical and concise source for music notation*. Los Angeles: Alfred Publishing Co.

Goulding, P. G. (1992). *Classical music*. Nueva York: Random House.

Grout, D., J, y Palisca, C. V. (2005). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.

Heeriot, É. (1944). *La vida de Beethoven*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Herzfeld, F (1971). *El titán: Ludwig Van Beethoven*. Barcelona: Labor.

Johnson, S. (1995). *Beethoven, su vida y música*. Madrid: EDAF.

Kastner, E (1925). *Biblioteca beethoveniana*, 2ª ed. Leipzig: Breitkopf und Härte.

Ladenburger, M (2003). Der junge Beethoven - Komponist und pianist. Der Originalausgabe seiner drei klaviersonaten WoO47. *Bonner Beethoven-Stadien*, 3, 107-117.

Lockwood, L. (2003). *Beethoven the music and the life*. Nueva York: W.W. Norton & Company.

MacFarlane, U., Thomas, D., & Kemp, F. (Dir.). (2007). *The genius of Beethoven "the rebel"*, parte I, documental fílmico en tres partes. Londres: BBC.

Marchesani, M. (1980). *Beethoven*. Verona: Edizioni Futuro di Vinicio de Lorentiis.

Massin, J., y Massin, B. (2012). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner.

Michels, U. (1982). *Atlas de música*. Madrid: Alianza.

Mobbs, K. A (2001). A performer's comparative study of touchweight, key-dip, keyboard design and repetition in early grand pianos, c. 1770 to 1850. *The Galpin Society Journal*, 54, 16-44.

Newman, W S. (1970). Beethoven's pianos versus his piano ideal. *Journal of the American Musicological Society*, 23(3), 484-504.

Newman, W. S. (1988). *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. NuevaYork: W. W. Norton and Company.

Nohl, L. (1864-1867). *Beethoven. Vida*. Leipzig: Ambr. Abel.

Pérez González, R. (2005). *Obra de Beethoven*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Pestelli, G. (1986). *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner.

Pinto, J. M. (1992). *Grandes intérpretes y compositores de la música*. Barcelona: Planeta de Agostini.

Piston, W. (1987) *Harmony*, 5ª ed. Nueva York: W.W Norton and Company.

Ratner, L. G. (1980). *Expression, form and style; CPE Bach*. Nueva York: Schirmer.

Roels, J. M., & van Petegem, P. (2014). Childrens composing and their visual approach to the keyboard. *Music Education Research*, 17(4), 381-396.

Rosen, C. (1998). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, expanded ed. Nueva York: W. W. Norton and Company.

Rosen, C. (2002). *Beethoven's piano sonatas. A short companion*. New Haven: Yale University Press

Schindler, A. F. (1841). *The life of Beethoven: including his correspondence*. Publisher H. colburn, 1841.

Siepmann, J. (2003). *El piano*. Barcelona: Robinbook.

Solomon, M. (1972). Beethoven's productivity at Bonn. *Music & Letters*, 53(2), 162-172.

Solomon, M. (1998). *Beethoven*, 2ª ed. Nueva York: Music Sales.

Suchet, J. (2012). *Beethoven, the man revealed*. Nueva York: Atlantic.

Thayer, A. W. (1921). *The life of Ludwig van Beethoven*, vol. 1; H. Edward (Ed.). Nueva York: The Beethoven Association, 1921.

Tovey, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. Londres: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

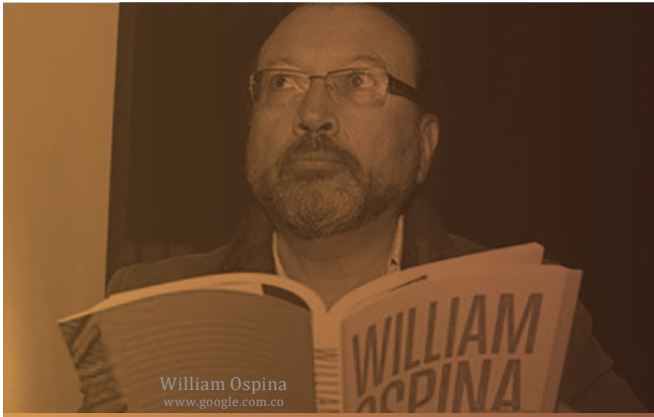
Wallace, L (1886). Beethoven's letters. 1.1 pie de página 1. A1. *En Beethoven's letters (1790-1826)* from the collection of Dr. Ludwig Nohl. Also his letters to the Archduke Rudolph, cardinal-archbishop of Olmutz, K.W., from the collection of Dr. Ludwig Ritter von Köchel by Beethoven, Ludwig van, 1770-1827; Nohl, Ludwig, 1831-1885; Köchel, Ludwig, Ritter von, 1800-1877; Wallace, Grace, Lady, d. 1878. Londres: Longman, Green, and Co.

Webster, J. (1994). The concept of Beethoven's "early" period in the context of periodizations in general. *Beethoven Forum*, 3, 1-27.

# ENSAYOS







# LA MÚSICA EN LA POESÍA DE WILLIAM OSPINA

## MUSIC IN THE POETRY OF WILLIAM OSPINA

Alberto Guzmán Naranjo\*

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.3

\* Director, compositor y pedagogo colombiano. Licenciado en música de la Universidad del Valle, realizó sus estudios bajo la dirección del maestro León J. Simar. Diploma de Dirección de Orquesta de Cámara en l'École Normal de París en la clase de Dominique Rouits y diploma de Dirección de Orquesta en el Centre d'Études Poliphoniques de Paris, en la clase de Henri Claude Fantapié, con el primer premio por unanimidad en el concurso de la Jeune Philharmonie du Val de Marne. Dirección Coral en el Centre d'Études Poliphoniques de Paris bajo la tutela de Philippe Caillard. Escritura Superior en la Schola Cantorum en la clase de Pierre Doury. Composición con los maestros Max Deutche y H. C. Fantapié. Análisis de la música contemporánea con los maestros Pierre Boulez, Dominique Jameux en el IRCAM y Philippe Manoury en el Conservatorio de Genevilliers.

Ha sido director de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, de la Banda Sinfónica del Valle, director de la Compañía Lírica de Bogotá y director invitado de las Orquestas: Sinfónica de Colombia, Filarmónica de Medellín y Sinfónica del Valle. Director de la Coral Palestrina y profesor de armonía y orquestación del Conservatorio Antonio María Valencia. Profesor y director del Departamento de Música de la Universidad del Cauca.

Fundador y director del Ensemble Sequentia, grabó un disco compacto con la obra coral de Antonio María Valencia en 1999, producido por la Secretaría de Cultura de la Gobernación del Valle del Cauca.

Premio Nacional de Composición (Colcultura 1992) y Premio Nacional de Arreglo Coral (Colcultura 1995). Mención especial en otros concursos de composición.

Profesor Titular de la Universidad del Valle – Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

« De la musique avant toute chose »

Verlaine

*"If music and sweet poetry agree,  
As they must needs, the sister and the brother,  
Then must the love be great 'twixt thee and me,  
Because thou lovest the one and I the other."*

W. Shakespeare

Tratar de examinar el contenido musical en la obra de un poeta es una tarea que puede convertirse en una mera tautología; la música es inefable, no se puede explicar con palabras y ese esfuerzo por expresar verbalmente lo que está casi oculto en un arte que se funda en el lenguaje podría estar llamado al fracaso. Sin embargo es notorio el interés de los poetas y de los músicos por aproximar estas dos formas del arte en su inspiración. Las ideas de Verlaine y de Mallarmé sobre la correlación entre música y poesía, tanto en los escritos críticos como en sus textos poéticos es una expresión notoria de esta preocupación; de igual forma la música de compositores como Fauré, Debussy o Ravel se ve comprometida con un técnica musical que comparte con la poesía simbolista los temas y los procedimientos; la música de éstos y otros compositores revela una búsqueda de expresión casi inmaterial: melodías y ritmos como difuminados en un juego de sutiles modulaciones. Un ejemplo, ya clásico, es *l'Après midi d'un faune*; ciento diez alejandrinos que inspiraron a Debussy ese famoso Preludio en el que se mueven los deseos y los sueños del fauno, cansado de perseguir las ninfas y las náyades que huyen atemorizadas, en medio del calor de ese mediodía.

El pensamiento musical de Verlaine está ilustrado principalmente en su poema "Art poétique", publicado en la colección *Jadis et Naguère* de 1884. Desde el primer verso, "*de la musique avant toute chose*", se declara una supremacía absoluta de la música, entendida en su forma exterior, es decir, las consonancias, asonancias, las rimas, los ritmos y acentos, etc.; y en su expresión interior, casi oculta, donde se mueven fuerzas que son como vectores

creadores de sentidos inefables. Esa suerte de voluntad de imprecisión que uno observa en el ritmo interno de algunos versos, afecta igualmente el sentido. El siguiente alejandrino: *Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant*, se puede cantar en tres compases de 4 o en dos de 6. La agógica propia de cada versión logra alterar, al menos en parte, el peso del significado.

*Je fais souvent / ce rêve étran / ge et pénétrant – 4/4/4*

*Je fais souvent ce rê / ve étrange et pénétrant – 6/6*

Silva, con su misteriosa e inagotable sensibilidad, introdujo en la poesía colombiana una música verlainiana en la que se definen paisajes poéticos densos, ritmos en los que se cristalizan las sensaciones sutiles que quiere expresar. Su manifiesto poético, tan frecuentemente olvidado por muchos de los que han escrito versos en esta patria plural, está consignado en el poema "Ars":

*"El verso es vaso santo; poned en él tan solo  
un pensamiento puro,  
en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes  
como burbujas de oro de un viejo vino oscuro"*

¿Cuál es ese vino añejo? ¿Qué son esas burbujas de oro? ¿Qué es la poesía? "*Sólo la Música es. / La Poesía, la Música son una sola Ella (...)/Poesía y Música son el eterno instante*" dice De Greiff. Entiendo que lo musical no es la suma de las meras banalidades del metro y la rima sino el pensamiento musical; es decir, el significado que produce la sensibilidad mediante la superposición, yuxtaposición, o combinación de sonidos. Con algunas excepciones –José A. Silva, León de Greiff, Porfirio Barba-Jacob, Aurelio Arturo, José M. Arango, Giovanni Quessep, R. Gómez Jattin, William Ospina- la indigencia musical de la poesía colombiana es notoria. La música no se hace con la aritmética del metro, ni con abalorios de trucos morfológicos y sintácticos. En la "Canción de la alegría", Barba Jacob dice que la poesía es: "*El pensamiento divino hecho melodía humana*". Fernando Charry Lara: "*El poeta es el ser que descubre lo que está más allá de las apariencias, gracias al instrumento mágico, la*

palabra". William Ospina escribió en alguna parte que poesía es: "Dejar un testimonio de asombro y gratitud por la opresiva minuciosidad de cada minuto"; y que en su poesía, "la gratitud no quiere ser silencio, ... sueña erigir en música el recuerdo, con casuales, tortuosas, imprecisas palabras." Erigir en música... con palabras. La música nace de la poesía y la poesía se vuelve intemporal por la música que contiene. Leyendo un poema de Darío, comentaba Borges que si las imágenes parecían triviales o deleznable, la música no había perdido su magia. "Cuando un poeta acierta, acierta para siempre", decía, también, Flaubert.

Esa tarea, "de entre todas la más inocente" se empenacha en el pensamiento de Valery, o en la sensibilidad de Darío, o en la "sensual hiperestesia humana" de Silva, o en las "frondas sinfónicas" de De Greiff, o en Aurelio Arturo, cazador de vientos, o en William Ospina y su búsqueda minuciosa del ser poético que se oculta en un gato, una piedra del imperio hallada en un monumento romano, una catedral gótica, una ciudad de oriente, el desamor -también el amor-, el descubrimiento de América, el horror, la belleza, o un momento cualquiera de la cultura universal: el mongol que descubre otro mundo y otros nombres del cielo; el momento en que Rodrigo de Triana, vigía de La Pinta, divisa tierra en la madrugada del 12 de octubre de 1492; los pensamientos de Sonia Andréievna Bers en una remota estación de ferrocarril, una mañana del invierno de 1910. En fin, no hay temas poéticos; sólo el soplo del espíritu del que habla san Juan "...porque la salamandra no es menos importante que Shakespeare, / porque la vida es música."

Esta reflexión sobre la música en la poesía de William Ospina no es más que el resultado de una gratitud, llena de asombro, por las emociones musicales que me ha prodigado su lectura. A pesar de la advertencia de Angelus Silesius: "Die Rose ist ohne warum" -la rosa es sin porqué- porfiaré en la ilusión de develar lo inefable.

Toda la poesía de William Ospina es religiosa, dice Alberto Quiroga; cualidad que entiendo en las dos

acepciones latinas: *religatio*, lo que une, y *religio*, delicadeza. Desde los primeros poemas, antes de "Hilo de Arena", todas las cosas que toca su poesía están unidas por un delicado tejido de sentidos, siempre con una potente vibración que se manifiesta en la sencillez juguetona de un scherzo: *Como una liebre dorada/que huye de negra jauría/un pedacito de día/quema la cumbre encantada*; o en la melancolía de un adagio lamentoso:

Mientras leve nieva o llueve  
la nieve,  
sólo una cosa te pido,  
olvido,  
sólo una rosa te niego,  
fuego:  
su tibio rostro querido,  
ido.

William parece interrogar incesantemente la naturaleza de las palabras porque las relaciones entre sonido y sentido no pueden ser arbitrarias. Desde que aparecieron los resultados de las investigaciones de Helmholtz sobre la naturaleza acústica del timbre, muchos teóricos de la palabra -René Gil, entre otros- se preguntaron por la interpretación del sonido de las vocales, las consonantes, y las posibilidades de una "instrumentación verbal". La acción entre las palabras de un verso es como el proceso de orquestación de una progresión armónica en el que se crean timbres, superposición de ritmos, texturas y dinámicas, movimientos del tempo (*accelerando* o *rallentando*), modulaciones cercanas o lejanas.

Hace muchos años pude compartir, en silencio, algunos momentos en que el poeta, sentado en cualquier rincón, de una cualquiera *chambre de bonne*, y sobre cualquier pedazo de papel comenzaba a escribir, y tuve la certeza de lo que cuentan que decía el pintor Whistler: "Art happens" (el arte sucede). Y el arte sucedía en esos momentos, de manera misteriosa, por el estímulo de la lectura de Homero en la versión de Alfonso Reyes en la Casa de México; por un paseo alrededor del parque de Luxemburgo; por el recuerdo de algún lugar de la infancia después de recibir una

carta familiar; porque, para ganarse la vida, cada día había que ascender por la calle del Suburbio del Templo, una calle sinuosa, llena de rostros africanos y orientales; por la voluntad de aprisionar algún misterio del universo en una sola línea; por la visión de un cuadro de Durero o de Turner; por la reflexión tranquila sobre lo que nos depara la vida, o por la desolación que produce el recuerdo de un amor que ya es polvo del pasado.

Como "el arte sucede" y como el espíritu sopla cuando y donde le viene en gana, a William Ospina -infatigable viajero- se le echa encima la musa en cualquier lugar del planeta. La poesía lo ha localizado en Atenas, en Roma, por los cañones del Patía, en las llanuras del Neckar; buscando en Frigia las huellas de Parténope; caminando con Arnulfo Valencia por la Vía Apia o descubriendo enormes monumentos de piedra en las llanuras del Nilo. Él mismo nos dice: "Ojalá pudiera atrapar en palabras cada bosque, cada calle, cada bullicio de muchachos en los parques al atardecer; capturar las ciudades y los países, su color y su olor; la telaraña de luz de Buenos Aires vista desde el avión en la noche... o esa misa campal en un lugar de Rumania..."

Un sentimiento esencial en la poesía de William Ospina es el descubrimiento de la belleza -y en la belleza lo sagrado- que se asoma o se oculta en todo lo que nos circunda: los árboles, las criaturas que conviven con nuestro territorio, los ríos y las montañas; el amor por esta tierra americana que ha vivido tantas servidumbres. Lo que en algunos ensayos es manifiesto combate con la historia que han tejido los hombres, en los poemas es un tejido de sueños melódicos que dan música a la vida de los hombres. Cada frase se ha convertido en un instrumento tan sensible, que el más leve desplazamiento de una palabra rompería la armonía; la emoción y la expresión del pensamiento permanecen inseparables, sin importar si el estremecimiento inicial lo produjo la literatura:

Edgar Poe se miró al espejo y se dijo:  
- Ese hombre del espejo no sufre,  
es un actor que imita mi sufrimiento.

El hombre del espejo se dijo:  
-Ese hombre no sufre,  
finge sufrir para que yo sufra imitándolo

o la soledad del hombre William:

Mi fuego nace en mí y en mí se apaga,  
arda en mi soledad el claro fuego,  
porque en los ciegos mares que navego  
la nave sólo para mí naufraga.

o el inevitable asomo de la muerte:

...Ni las formas sagradas de la alondra y la arena /  
compensaron su alma del horror de las cosas.

En 1984 se publicó la primera recopilación de poemas; un libro cuyo nombre, "Hilo de arena", cifra el sentido de esa colección: granos de arena recogidos al azar de las vivencias en París, los recuerdos de la infancia, las primeras reflexiones sobre una América que se ve de lejos, las pinturas del Louvre, la lectura de los clásicos. Haciendo eco en un pensamiento de Nietzsche: "la vida sin música constituye simplemente un error, una fatiga, un exilio", la expresión vital en estos hilos de arena es una melodía que no pacta con la línea recta monocorde, cuyos ritmos no pasan como minúsculas piedras por el estrecho agujero central de los dos conos en períodos constantes. La lectura que hace William de un cuadro de Durero se convierte en una profunda reflexión filosófica sobre el sentido de la vida, pero no en la forma grave de las sentencias morales, sino con una combinación de sonidos enlazados en texturas que, a su vez, le imprimen un *tempo* musical específico. Todo esto es más fácil sentirlo que decirlo, pero veamos: la tela de Durero es un anciano que con su mano señala un cráneo. Después de una lenta descripción de la escena, el ritmo del poema se detiene para exponer, casi en textura vertical, estos sonidos: *Soy digno de tu signo, duro anciano*, e inmediatamente, con un cambio súbito de velocidad -un cambio en el *tempo*: - *soy un cuerpo que viaja hacia su ruina / por el huidizo tiempo incontenible*. El sonido que crean las palabras *digno, signo* y *duro* (duro es el cráneo que señala el anciano) es el de objetos sonoros suspendidos, sin pulsación



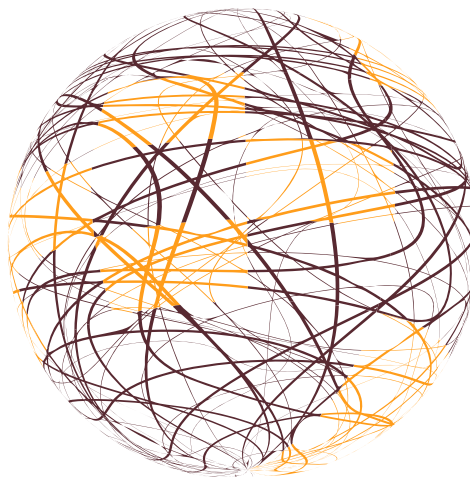
que los aliente. En contraste, la relación entre *cuerpo que viaja y huidizo tiempo; ruina e incontenible*, produce una aceleración que sólo cede con el último verso de la estrofa: *sin miedo y sin furor, serenamente*. La tercera estrofa tiene carácter de interludio que prepara la cadencia final y que juega, como en Mahler, con la ambivalencia de modos superpuestos: en modo menor...*ya no soy yo. Ya soy la vida frágil / que desespera y teje su alabanza*, y el final, en modo mayor: *...y traza breves huellas sobre un mundo / hospitalario, presuroso, ajeno*.

En *La luna del Dragón*, de 1993, el problema del tiempo está presente en todos los poemas. La pregunta fundamental de los seres humanos, a lo largo de su historia en el mundo, ha sido formulada alrededor de dos conceptos problemáticos: el cambio y la permanencia. Todos tenemos evidencia del cambio en el mundo de los acontecimientos pero, igualmente, hemos realizado la posibilidad de la permanencia. Los hombres han pensado el tiempo desde las perspectivas de lo mutable y lo inmutable; en algunos casos, como en el Buda del mundo oriental, buscando escapar a la rueda del tiempo a través del alma; en otros, como en el pensamiento presocrático de Heráclito y Parménides, o en el contemporáneo de Bergson y Bradley, tratando de saber si lo real es el cambio o la permanencia.

La música vive en el tiempo, para el tiempo; hacer música es construir el tiempo. En este libro se escruta el tiempo como concepto filosófico y como composición musical. No es por azar que el primer poema evoque una de esas músicas notables –*Parténope*– que sigue cantando en el tiempo, prodigando la dicha a los pescadores, sin saber que la leyenda ya se cumplió aunque Ulises hubiese anhelado el naufragio. De este preludio, con su ritmo lento, casi intemporal, el libro nos lleva a una breve y brutal declaración de la finitud de la vida: *Nuestros muertos / no están en parte alguna / ya son hierba y estrellas*. Como sugiere Harold Bloom, cualquiera que lea poesía moderna habrá leído a William Wordsworth aunque no lo haya leído nunca. Imposible olvidar estos versos del poeta inglés:

<i>A slumber did my spirit seal;</i>	<i>Un sueño profundo se apoderó de mi espíritu</i>
<i>I had no human fears:</i>	<i>habían desaparecido los pavores humanos</i>
<i>She seemed a thing that could not feel</i>	<i>Elle me pareció como un ser insensible</i>
<i>The touch of earthly years.</i>	<i>Al roce terreno de los años</i>
<i>No motion has she now, no force;</i>	<i>Ya no tiene movimiento, ni fuerza</i>
<i>She neither hears nor sees;</i>	<i>ya no escucha, ni ve;</i>
<i>Rolled round in earth's diurnal course,</i>	<i>gira con el curso diario de la tierra</i>
<i>With rocks, and stones, and trees.</i>	<i>Con las rocas, las piedras y los árboles.</i>

Así, en la “Elegía” de William: *...Y aquel en cuyo pecho / se enfrentaron los vientos / es ya un sordo fragmento de planeta, / brizna borrosa que ignorante discurre / girando con pirámides y estrellas, / lejos de la aflicción*.



Los sentimientos humanos –el amor, sobre todos los demás– nacen, se despliegan y se herrumbren en el tiempo. Primero una remembranza de un amor adolescente, que vuelve a la memoria, traída quizás por la llanura que retrocede vertiginosamente por la ventanilla de un tren; y esta observación: *es raro que esta tarde aún me inquiete*. Luego, el gato de Schopenhauer (*que no recuerda la tarde ni presiente la aurora*), y las tesis de los griegos –Heráclito y Parménides– sobre el mismo asunto del tiempo: *El hombre que se aleja no es ya el hombre que vino; en cambio: ésta criatura nunca cambiará su destino... Algo en mí envidia a veces su misteriosa suerte, / pero a los dos el tiempo nos perderá en la muerte*. Las flexiones *aleja* y *vino* se superponen, polifónicamente, con la palabra *destino*; luego, la conjunción rítmica entre *suerte* y *muerte* son una cadencia.

*Ariadna*, nuevamente un movimiento lento, es un interludio mitológico que nos recuerda el preludio –*Parténope*– y nos prepara para una nueva indagación del tiempo: *las casas que albergaron a todos los seres que hemos sido y que han cambiado como cambian esos espacios. Porque así sé que sólo lo que se queda en la memoria perdura... Así he entendido que no hay morada / sino la que proyecta el corazón sobre un espacio cambiante*.

El misterio del tiempo, el cambio y la permanencia, la vida y la muerte, están plasmados de manera sublime en esa pequeña tórtola que agoniza en las manos de una mujer, en las orillas del Loira. Estos dos versos: *Tus manos suaves que quemaba el frío / hacia el temblor agónico extendiste*, hacen una conjunción de *pathos* y delicadeza estética en la expresión musical de vida y muerte. Lo curioso, muy frecuente en la poesía de William Ospina, es que detrás del sujeto explícito hay un protagonista secreto que sólo se revela como entre sombras: un amor, lleno de pudor, que se insinúa de manera indirecta. Al final, nos damos que cuenta de que al amor le espera el mismo fin: *Te vi abatida, soñando junto a mí. Después, la vida, se llevó el Loira,*

*la llanura, el sueño*. A veces el tiempo es más sañoso con los sentimientos que los hombres construyen en el alma, que con los templos que edificaron en la historia. Un recuerdo de una tarde en Atenas es casi un pretexto para protestar la fragilidad del amor: *... Y hoy que evoco esos fuegos, Atenas, las colinas, / el amor demorándonos en las blancas esquinas, / ya sólo aquellas ruinas parecen estar vivas*.

Al modo de Quevedo, poeta admirado por William y quien representa una cumbre poética en la que se reúnen la música de Góngora, las destrezas de Lope y muchas de las pasiones de los místicos, nuestro poeta vuelve a elaborar el tema del tiempo –vida y muerte– en el poema *Polvo*; una palabra sola, definitiva. Primero la enumeración de la devastación y luego la definición del tiempo, casi brutal, con la yuxtaposición antinómica entre crear y destruir: *Arquitecto de escombros, lento, el tiempo...* Las pruebas de tal afirmación se presentan con modificaciones del *tempo* musical, como en la agógica romántica: una serie de verbos que actúan de forma metonímica: poner herrumbre, verter aridez, gastar con agua los peñascos, diezmar la lima, tejer orificios, devorar las fauces.

Son incontables los ejemplos de esta música conmovedora que se desarrolla melódica y armónicamente en la búsqueda incesante de un sentido para el enigma esencial de la naturaleza. *Que sea cierto el ayer, una vez más me asombra / No entiendo cual es ya su obstinada substancia*. Esta última aliteración construye el ritmo moroso de su significado. La variación, procedimiento de desarrollo musical por excelencia, le permite tejer innumerables tramas con la misma reflexión poética; una de esas variaciones –whitmaniana en su entonación– es el poema *Árbol*.

**En William:** *Ahí está, en la colina, / entre nubes de insectos que susurran, / siempre fiel a sí mismo, sin preguntas, / sin proyectar al cielo verdes ídolos, / divinamente libre de esperanza y memoria... Está firme en la tierra que lo sueña. No envidia / al potro que a su lado galopa resoplando...*



**En Whitman:** *Me parece que yo podría vivir con los animales: son tan plácidos y retraídos, / Me detengo a contemplarlos largamente / no protestan, no se quejan de su situación / no andan desvelados en la obscuridad ni lloran por sus pecados / no me exasperan hablándome de sus deberes para con Dios / no hay ninguno que no esté satisfecho, no hay ninguno que esté poseído de la manía de poseer / no hay ninguno que se prosterne ante otro, ni ante los otros de su especie que vivieron hace miles de años / no hay ninguno que sea respetable o desgraciado sobre el haz de la tierra.*

Muchos libros de poesía son colecciones de poemas que se juntaron para ser encuadrados en un mismo volumen. William escribió *“El país del viento”* como un libro unitario, concebido y puesto en música con el mismo aliento y donde “El Dakota que canta su amor en una tienda del desierto, hace siglos, y el astronauta que prepara el descenso, están mirando, en el mismo momento, la misma luna.” Si en la *“La luna del Dragón”* se respira la gravedad de una música de cámara, como en los cuartetos de Beethoven o de Webern, en *“El país del viento”* sentimos la exuberancia del poema sinfónico straussiano. Cambia el tono, “la orquestación”, la cadencia del ritmo y la plasticidad melódica de las frases. Hay, a veces, una declaración pudorosa, casi secreta, de amor.

*En la punta de la flecha ya está, invisible, el corazón del pájaro.  
En la hoja del remo ya está, invisible, el agua.  
En torno del hocico del venado ya tiemblan, invisibles, las ondas del estanque.  
En mis labios ya están, invisibles, tus labios.*

En ese viaje por la historia mítica de América, el poeta se detiene a mirar los árboles en una meseta del Vaupés, esa región que habitaron cubeos, guananos y tukanos y cuyo río, afluente del río Negro, es motivo para una música hecha de maderas:

*Qué son las canoas sino los árboles cansados de estar quietos.  
Qué son los postes de colores sino los árboles hundiendo sus raíces en el cielo.  
Qué son los puentes colgantes sino los árboles jugando con el vértigo.  
Qué son las alegres fogatas sino los árboles contando su último secreto.*

Como contrapunto a la madera, se expresan ahora esos elementos nacidos del árbol:

*Follaje de las ondas que va quedando atrás con el golpe del remo.  
Follaje de sonidos que en torno de los postes enardece al guerrero.  
Follaje de invisibles caminos que comienza en el confín del puente  
Follaje de humaredas que ascienden en desorden entre las titilantes orquídeas.*

Aunque en la poesía, a diferencia de una partitura, la lectura no es vertical, la noción de polifonía se justifica por el poder sugestivo de la alquimia verbal que nos permite eliminar el descalce temporal entre las palabras y recrear una superposición de ecos para convertir la lectura lineal en una lectura vertical. En respuesta a esta polifonía, percibimos una voz que confiesa y reprocha. Esa magia binaria es un reproche de amor.



*Con granadillo hice el bastón para espantar a los malos espíritus.  
Con la madera del caobo hice las cuentas de un collar para tu pecho oscuro.  
Con fruto seco del tekiba hice la copa en la que le ofreciste el agua.  
Con la madera del laurel hice esta flecha.*

La musicalidad en la obra poética de William Ospina es más cercana a la música francesa de Verlaine, poesía de embrujos, que a la música de Mallarmé, el poeta de los textos herméticos. En sentido literal, la sintaxis y el significado de las palabras son elementos susceptibles de organizar la música en la poesía como se organizan las notas en una partitura. La alteración del sentido de una palabra, su lugar en la frase, crea vínculos asociativos inusuales que producen efectos disonantes como los que se encuentran en la música. En la *Invocación sobre el río Negro* el tema es mínimo: una huída; pero como en los *kenningar* de la poesía islandesa, las imágenes y sus asociaciones son todo: el poema tiene el agitado *tempo* que las palabras solicitan al remo salvador que es: *hijo del árbol, ala alterna, bastón del fugitivo, espada del que huye, espada negra, rama sagrada.*

*Hiere aprisa las aguas, amigo,  
De ti dependo ahora para llegar a las riberas del día.  
Ya muchos meses estuviste inmóvil  
Bajo los pies del pájaro.  
Ahora es tuya la forma de la hoja,  
Y el viento es más espeso y tiene peces,  
Y atrás la oscuridad se está llenando  
De garras y de gritos y de puntas de hierro.  
Hijo del árbol, sé más dócil que nunca:  
Vuela como la flecha, dile tu prisa  
A la lenta serpiente que nos lleva en su lomo.  
Mata las blandas leguas, espada negra.  
Todo a mi espalda es cólera,  
Y sólo enlaza su cordel a mis ojos  
La cenicienta luz de la estrella.  
Única ala alterna de mi solitario descenso,  
Divide la enmarañada cabellera del agua,  
Apártame ese atrás lleno de barcas negras.  
Por la caverna hostil de la noche,  
A cada golpe ansioso de mi corazón hiere el agua,  
Bastón del fugitivo, espada del que huye,  
Sagrada rama,  
Rema.*

Si en Verlaine es más importante la melodía que la intensidad, en William se han sumado todos los elementos musicales: timbres, intensidades y texturas de asombrosa eficacia. Abro el libro al azar y quien aparece es la devastadora figura de *Lope de Aguirre*; cuando leo en voz alta comienzan a aparecer los timbres: *encendidas*

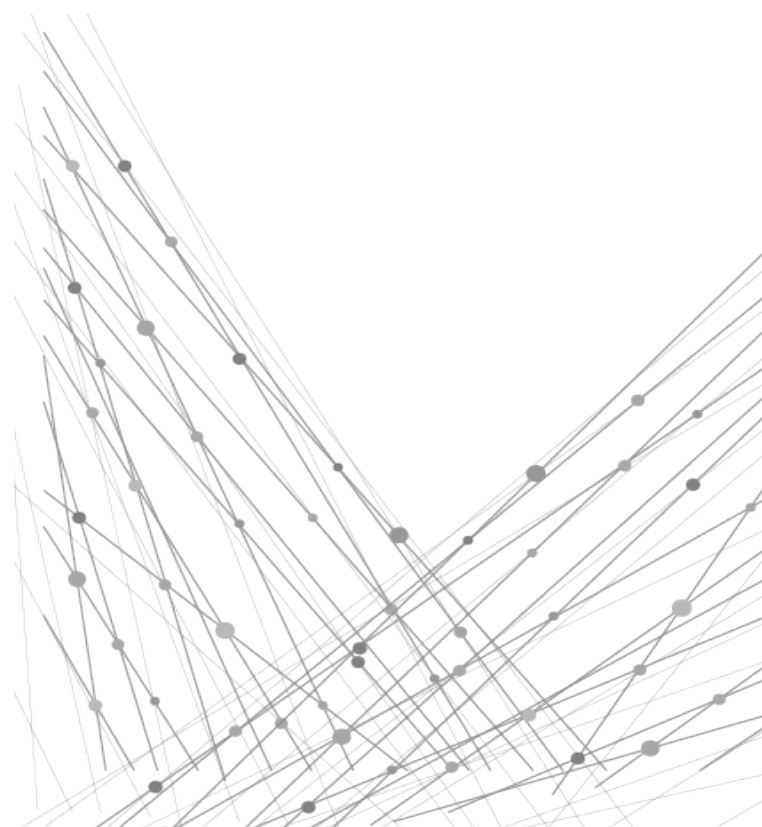
*flores con forma de pájaros; la rauda flecha del halcón hacia la comadreja de aguas; en cada daga sangre; pantanos infestados de dientes; senos oscuros que penden como frutos. Ahí está la paleta dinámica de las intensidades que va desde un pianissimo: la selva invade el alma como un vino; pasando por el mezzoforte: el palacio de estos atardeceres de tormento que se parecen a mi alma; el forte: ...el mar está exornado de sus blasones hasta los confines de Oriente, / y la tierra gime de leones españoles desde el río Sacramento hasta los arrozales de Manila, / desde las charcas fétidas del infierno hasta las últimas plumas de los ángeles; y el fortissimo: Sé que al darles la espalda, estos hombres me miran como perros. / Sé que estoy afilando el cuchillo que pasarán por mi garganta. Ahí están, abigarradas, la texturas que se mueven como acordes: ...si son crueles los monjes... si son degolladores los reyes... si son perversos los obispos... si son despiadados los clérigos... si son salvajes los capitanes... si bajo Europa entera aúllan las mazmorras; texturas de líneas independientes que hacen polifonía. Al principio del poema estas líneas suspendidas por la observación:*

*Aparto con las manos los enormes ramajes  
Miro a solas las encendidas flores con forma de pájaros,  
La extrema contorsión de la serpiente herida  
Que las nubes parecen reflejar en el cielo.*

y que obtienen respuesta en la mitad del poema con otras líneas agitadas por la acción:

*Déjeme a mí el palacio de estos atardeceres de tormento que se parecen a mi alma,  
Donde bestiales tropas me adoran de miedo,  
Donde debo mirarlos como un buitre para que no me maten,  
Donde los últimos ángeles de mi infancia se descomponen en las ciénagas tibias,  
Donde los hombres solos, desprendidos del barco de los siglos, aprenden a ser crueles,  
A combatir el cielo a dentelladas, a recelar en el amor la emboscada.*

Lope de Aguirre, ese temible aventurero español, fue el instrumento que escogió el destino para hacer justicia en el cuerpo del tirano Pedro de Ursúa. Este conquistador, que había nacido en el valle navarro de Baztán el mismo año en que nació Palestrina, cerca de Roma, es el personaje de la primera de un tríptico de novelas de William Ospina. Cuando Ursúa fue ajusticiado por Lope de Aguirre en 1561, a la temprana edad de 36 años, había consumado muchos más asesinatos en nombre de Carlos V que los motetes que Giovanni Perluigi había compuesto en nombre de los papas Julio III y Marcello II. En medio de los relatos terribles que se tejen en esta imprescindible novela, emerge, en cada una de las 474 páginas, hermosa, la música de una poesía que no se crea en los artificios de la rima, sino en la combinación de las cadencias. Citaré al azar algunos pocos ejemplos:



*Bosques avanzando contra las fortalezas, ráfagas de jinetes con turbantes sobre caballos agilísimos cortando el viento con sus sables torcidos,...el rostro de un hombre soplando un cuerno de marfil con tanta fuerza que se le agrietaban las sienes,...últimas oleadas de una tinta roja con cráneos humanos en lo alto de las lanzas, bajo cielos de incendio empavesados de buitres<sup>1</sup>.*

*Cada vez más ávidos del oro de los cuerpos y de las minas, de la plata de los socavones, de las largas vetas verdes de cristal que serpentean bajo las montañas, del fondo arenoso de perlas del mar de diversos colores<sup>2</sup>.*

*El suelo se hizo otro suelo y el viento se hizo otro viento, cambiaron de gritos los pájaros en las ramas y cambiaron de forma los seres presentidos en la tiniebla; el aire entre los cuerpos se llenó de palabras incomprensibles, la carne se mostraba a la vez más impúdica y más inocente, y la mente se fue llenando de recuerdos desconocidos y de túneles caprichosos<sup>3</sup>.*

*Las tierras aturden a los hombres con la ilusión de ser sus dueños, y a veces les conceden el duro don de verse despojados, para que la extrañeza del mundo se haga más completa con su pérdida<sup>4</sup>.*

*Este culto por el sol, de quien el oro es la sombra en la tierra<sup>5</sup>.*

*Donde antes hubo jefes con diadema de plumas y manto de colores administrando para todos los dones del sol y de la luna, dialogando con el suelo fecundo y con la laguna donde viven las voces, ahora había un señor de casco de acero y cerco de mastines exigiendo tributos<sup>6</sup>.*

*Ursúa, por un momento, tuvo una visión: le pareció percibir en las lomas con robles a un hombre antiquísimo, que oteaba solitario desde los riscos el mundo en la distancia, y sintió que aquel hombre había olvidado los duros caminos por los que llegó a su morada. Mirando desde lo alto, sobre las tapias familiares, sobre los sembrados pródigos y las trojes cubiertas, veía guerras e incendios en los horizontes lejanos; tormentas sacudiendo y cabalgatas devastando las tierras quebradas; oía truenos, veía romperse el cielo en centellas y abrirse las grandes flores de fuego de los volcanes; veía volar sobre los reinos diminutos las nubes de ceniza de las grandes catástrofes, y oía lamentos apagados entre los resplandores, hondísimos gritos de angustia, el mensaje de destrucción y de muerte que traían de lejos los vientos y los pájaros. Abrió los ojos, sacudió la cabeza por un momento demorada en los sueños,*

1 William Ospina: "Ursúa", Alfaguara S.A. 2005, pág. 25.

2 Idem, pág. 38.

3 Idem, pág. 51.

4 Idem, pág. 56.

5 Idem, pág. 143.

6 Idem, pág. 221.



*y comprendió que por primera vez ante los desafíos de la acción algo en él había anhelado hundirse de nuevo en las sábanas tibias y en las axilas de su india olorosas a hierba fragante<sup>7</sup>.*

Antes de *Ursúa*, William había publicado *¿Con quien habla Virginia caminando hacia el agua?*, el último libro de poemas. El primer poema, *Weimar, 1900*, los contiene todos; un sabio que muere en los albores del siglo, solo ve en el espejo la oscuridad de la centuria que llega. Si me agrada tanto la escogencia de Nietzsche para iniciar este fresco de las luces y las sombras del siglo XX es porque Nietzsche todo lo pensó a partir de la música y eso lo distingue de Kant o de Schiller y lo identifica con Schopenhauer. La música comienza con el cuerpo y no con una filosofía. “Siempre he escrito mi obra con todo mi cuerpo y mi vida; ignoro lo que son los problemas “puramente espirituales” –*Aurora*, 1880-.

Cuando uno avanza sobre los versos de este tejido, el siglo se va dibujando, a veces con melancolía, a veces con un gesto irónico, muchas veces mostrando lo peor de la especie, pero siempre poniéndonos en presencia, no de una descripción de la realidad –para eso bastarían los periódicos- sino de una elaboración verbal-musical, llena de gestos plásticos que crean sentido. Puedo pensar que el anarquista que no nombra el poema, puede ser Gavrilo Princip; puedo pensar que el tirano que no nombra el poema, puede ser Francisco Fernando de Habsburgo; puedo pensar que la fecha del disparo –lo que carece de importancia- fue el 28 de junio de 1914; puedo pensar que la acción tuvo lugar –y tampoco tiene importancia- en Sarajevo. Lo que no puedo dejar de sentir es que el ritmo musical de cada frase tiene la respiración convulsiva de algunos ritmos stravinskianos:

*Yo no soy el que mata a distancia,  
escudado en el aire invisible.  
Yo no soy el que hace inviolable su crimen  
bajo el ropaje de una ley o una iglesia.  
Salgo de en medio de las multitudes*

.....

*No me importa morir...*

.....

*Avanzo hacia el cortejo marcial...*

*Tomo las riendas del caballo del príncipe, miro su rostro elegante y perplejo.*

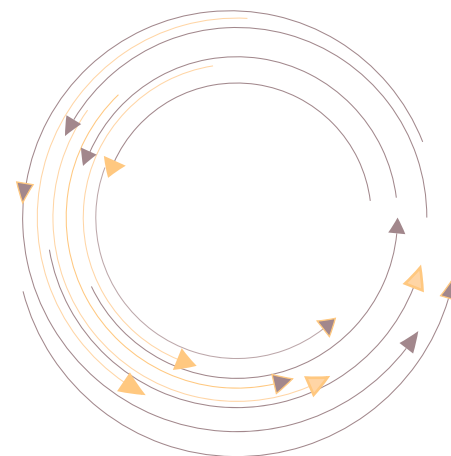
*Apunto el arma hacia su pecho...*

.....

*El caballo me salpica de espuma*

El último verso transforma ese cuadro lleno de imágenes precisas, con una desolada visión: *Este seco estampido se está escuchando hasta en los últimos confines del mundo.* Aquí seguimos, escuchando los ecos de ese seco estampido en los desiertos de Irak, en las montañas de Chechenia, en las sabanas del Sudán, en las selvas del Putumayo, en los montes de María, buscando un poco de redención en la poesía “*porque la vida es música*”.

<sup>7</sup> Idem, pág. 312.



# DIVERSIDAD, TOKENISMO\*, MÚSICAS NO CANÓNICAS, Y LA CRISIS DE LAS HUMANIDADES EN LA ACADEMIA ESTADOUNIDENSE DIVERSITY, TOKENISM, NON-CANONIC MUSICS, AND THE CRISIS OF THE HUMANITIES IN ACADEMIA IN THE UNITED STATES

Alejandro L. Madrid\*\*, Cornell University

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.5

Juan Fernando Velásquez\*\*\* Traductor

\* Aunque el término “tokenismo” es un anglicismo, el traductor ha decidido conservarlo en el texto considerando la connotación con que el autor lo emplea. Por tokenismo se entiende una estrategia de “inclusión simulada” que en la práctica implica hacer pequeñas concesiones a un grupo minoritario para desvirtuar las acusaciones sobre prejuicios y discriminación, de tal manera que se hacen pequeños—y usualmente insignificantes—cambios que no afectan el estatus quo.

\*\* Alejandro L. Madrid es profesor en Cornell University y editor invitado de la serie “Currents in Latin American and Iberian Music” de Oxford University Press. Su trabajo se centra en la intersección de la modernidad, la tradición, la globalización y la identidad en la música popular, la música artística, la danza y la cultura expresiva de México, la frontera entre los Estados Unidos y México, y el Caribe. Sus intereses incluyen el desempeño de los valores democráticos a través de la música, el papel de los medios de comunicación y la tecnología; Cuestiones de continuidad, cambio, cosmopolitismo y raza en la música latinoamericana de finales del siglo XIX y principios del XX; y el transnacionalismo, el género, y la cultura encarnados en la música popular contemporánea. En su amplia producción se destacan, entre otros textos, “En Búsqueda de Julián Carrillo”, libro con que ganó el premio Robert M. Stevenson de la Sociedad Americana de Musicología en 2016 y el primo Mexico Humanities Book Award en 2016; “Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance” libro que escribió junto con Robin Moore y que fue ganador del Robert M. Stevenson de la Sociedad Americana de Musicología y Béla Bartók Award de la Fundación ASCAP en 2014; y “Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930” texto ganador del Premio de Musicología Casa de las Américas en 2005.

\*\*\* Juan Fernando Velásquez Ospina es candidato a Ph.D. en Musicología con mención en Estudios en Culturales y Estudios Latinoamericanos en The University of Pittsburgh. También músico con énfasis en violín (2005) y magister en Música con énfasis en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT (2011). En 2009, gracias a una beca de Fundación Carolina, participó en la Cátedra Robert Stevenson para la Preservación y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano, organizado en Madrid por el Real Conservatorio de Música y la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2012 con una beca en Investigación en Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura Ciudadana del Municipio de Medellín publicó el libro “Los ecos de la villa: la música en las publicaciones periódicas de Medellín (1886-1903)”. En 2013 fue seleccionado como becario Fulbright-Mincultura y en la actualidad es becario Andrew W. Mellon para el período 2017-2018. Sus textos han sido publicados por Artes La Revista: Revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Boletín de Música Casa de las Américas y la Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Velásquez fue miembro de la Orquesta Sinfónica EAFIT y ha sido docente de la Fundación Universitaria Bellas Artes, la Universidad EAFIT y The University of Pittsburgh.

## Resumen

Tomando como punto de partida la pregunta ¿las músicas iberoamericanas deberían tener una mayor presencia en los cursos de historia de la música que actualmente se enseñan en los Estados Unidos?, este ensayo analiza asuntos como la diversidad y el tokenismo en la réplica de los principales modelos de producción del conocimiento. Estos asuntos se analizan en relación con el ataque contemporáneo a las humanidades en la academia estadounidense, con el fin de proponer aproximaciones alternativas a la educación y la labor académica que funcionen como modelos críticos de la perspectiva colonialista que ha informado la educación musical por generaciones y el proyecto neoliberal que poco a poco se ha impuesto sobre la academia en los últimos veinte años.

**Palabras clave:** Educación musical, historia de la música, canon musical, neoliberalismo, crisis de las humanidades.

## Abstract

Taking as a point of departure the question of whether Ibero-American music should have a more prominent presence in music history courses currently taught at U.S. institutions of higher education, this essay explores questions about diversity and tokenism in the reproduction of mainstream models of academic production. These issues are analyzed vis-à-vis the contemporary attack on the humanities in U.S. academia in order to propose alternative approaches to music education and scholarship that work as critical models to the colonialist perspective that has informed music academia for generations and to the neo-liberal project that has been slowly taking over academia in the last twenty years.

**Key words:** Musical Education, music history, musical canon, neoliberalism, humanities crisis.

Este artículo quiero hacer una reflexión acerca de la relevancia de las propuestas curriculares, con partiendo de la premisa de que estamos en un momento crítico de autoevaluación institucional en la academia estadounidense. Considero que mi contribución a esta discusión puede ser más efectiva si hago las veces de “Abogado del Diablo”. Sin embargo, también espero que al final de este ensayo mi posición no sea simplemente considerada como una polémica búsqueda de antagonismo. También debo aclarar que las sugerencias y cambios que estoy por presentar son factibles y viables en un contexto como el que ofrece un departamento de música como el de la Universidad Cornell, en donde trabajo, y podrían no serlo en programas de escuelas de música y conservatorios más orientados hacia la interpretación de la música académica de tradición occidental.

Los docentes en un programa como el que ofrece Cornell somos privilegiados, en tanto podemos dedicarnos a enseñar clases que reflejan más los intereses de una escuela de humanidades, haciendo un mayor énfasis en las artes liberales y nuestros propios intereses intelectuales, en lugar de atender a una población numerosa de estudiantes intérpretes. Debo aclarar que al decir esto no pretendo privilegiar los intereses del cuerpo docente sobre aquellos de los estudiantes, simplemente estoy reconociendo las características particulares del programa en que trabajo, al igual que las singulares necesidades de nuestros estudiantes actuales y de aquellos que quisiéramos en nuestro programa.

A pesar de ello, considero que la actual crisis que experimenta la industria de la música clásica eventualmente forzará a los programas que siguen el modelo de los conservatorios, especialmente aquellos que privilegian la música académica occidental, a redefinirse a sí mismos en formas que prueben ser más significativas para el mundo que espera a sus egresados, y por lo tanto, algunas de las observaciones que estoy por hacer serán del algún interés para los docentes y estudiantes de dichas instituciones.

Hemos sido invitados a discutir qué estrategias y oportunidades pueden llevar a una mayor inclusión de la música Iberoamericana en el currículo de nuestras escuelas; por ello, quiero comenzar dando una respuesta directa a la pregunta que de alguna manera nos reúne. ¿Necesitamos más música iberoamericana en los cursos de Historia de la Música que enseñamos en nuestras universidades? Quizá, fui invitado a participar en este debate partiendo de la premisa de que mi respuesta sería “sí, por supuesto y sin duda alguna”. Sin embargo, y como sé que muchos de los participantes de la sesión que dio origen a este artículo son Ibero americanistas, latinoamericanistas, o un punto medio entre ambos, creo que una respuesta de este tipo pronto se transformaría en una letanía ante un coro. Es por ello, que mi respuesta ante tal pregunta fue (y sigue siendo) “no, no necesitamos más música iberoamericana en los programas de Historia de la Música”.

¿Por qué razón desearíamos más música iberoamericana como parte de la colección de prácticas musicales canónicas que constituyen la más pura definición de la musicología como disciplina desde sus inicios? Desde el punto de vista de quienes buscan reformar la disciplina, se afirmará que la sola presencia de “músicas marginales” en la revisión del canon es algo bastante positivo<sup>1</sup>. Sin embargo, el canon tiene una razón de ser política que le permite existir tal cual es, y clamar por su expansión sólo puede implicar dos cosas: la trivialización de la fantasía canónica por medio del menosprecio de la razón por la cual existe, o la re-evaluación de músicas marginales, empleadas para expandirlo con el fin de

<sup>1</sup> Algunos podrán controvertir la existencia de un “canon musical” indicando que el repertorio que se enseña en las clases de Historia de la Música constantemente está cambiando. Dicho argumento, presupone que el canon es una mera lista de trabajos o un repertorio musical dado. Sin embargo, como los señaló Jesús Ramos Kittrell en su presentación durante este panel, el canon es una epistemología; es decir, es una manera de entender el mundo que privilegia cierto criterio estético, organiza una narrativa acerca de la historia y desarrollo de la música alrededor de dicho criterio y construye a partir de él interpretaciones del mundo que nos rodea. En pocas palabras, al hablar de canon se hace referencia más a una ideología que a un repertorio específico.



reproducir los valores e ideologías que controlan la formación y reformulación de la fantasía canónica. De todas formas, expandir el canon para incluir música iberoamericana, china o indonesia podría ser un desafío la razón de ser del canon.

La fantasía canónica (que se expresa en la forma que toman los contenidos en los cursos de historia de la música y apreciación musical) funciona como un tipo de propaganda, y los programas de música operan como agentes que tienen la misión de adoctrinar las futuras audiencias que irán a las salas de concierto. En tiempos en que la crisis económica y social se ha traducido en un ataque sistemático a las universidades como instituciones en general, y a los programas de humanidades en particular, erguirse para hacer propaganda no parece una gran idea. En cambio, considero que el quehacer académico (incluyendo la musicología) puede contribuir con una intervención más crítica que nos ayude a entender mejor y a dar sentido al mundo en que vivimos, a los caminos que hemos seguido para llegar hasta donde estamos, y para relacionarnos con el otro en la manera en que lo hacemos.

Si bien los académicos en las humanidades luchan por hacer sus disciplinas más relevantes en el mundo contemporáneo, pareciera que las escuelas y departamentos de música se estuvieran quedando atrás, aferrados a un modelo académico que no parece hacer una contribución intelectual relevante, incluso para quienes llevan a cabo diálogos intelectuales en el campo de las humanidades. Esa es la razón por la que no estoy de acuerdo con la visión reformadora de “expandir el canon” para incluir música iberoamericana (o cualquier otro tipo de tradición musical “marginal”). Siguiendo la clase de razonamiento sociopolítico que informa la actual praxis musical en la academia norteamericana, decir algo como “está bien, la música iberoamericana merece ser parte del canon”, solo podría servir para reforzar la problemática configuración e ideología que hoy reconocemos como el canon.

Bajo estas condiciones, la inclusión de la música iberoamericana en el canon o en el currículo

musical parece ser más bien un asunto de diversidad entendida como tokenismo, que aspira abrir espacios porque es lo “políticamente correcto”. En otras palabras, es más bien un asunto de cuotas que una respuesta real a la desafiante naturaleza que la experiencia de la diversidad puede ofrecer a las estructuras epistemológicas, que la academia musical ha dado por sentado durante varias décadas. Este tipo de diversidad hace muy poco por desafiar la crítica situación en que actualmente se encuentran la academia musical y las humanidades, pues permite que se perpetúe la delirante idea de que “todo está bien” y que tan sólo precisamos “agregar nuevos sabores al plato que preparamos”. Es por ello, que no puedo continuar este ensayo sin detenerme a reflexionar sobre el actual panorama de la política estadounidense, particularmente en casos como los del senador Marcos Rubio y el fiscal general Alberto González, que permiten descubrir que cuando la diversidad de nada sirve cuando se emplea para perpetuar privilegios, el poder de unos pocos, la inequidad y el estatus quo.

Es tiempo de que ser más cautos ante el carácter una labor académica que parece más preocupada por validar los criterios estéticos del canon musical, e ideológico, que en cuestionar de una manera crítica cómo ellos fueron creados y lo que significan para aquellos que luchan por perpetuarlos. Entonces, en lugar de luchar para que la música iberoamericana sea aceptada en el canon para ayudar que se mantenga en su sitio, propongo que tomemos una posición crítica hacia al canon mismo—nótese que no estoy llamando a una “erradicación del canon”, por el contrario, estoy invitando a que se establezca una aproximación al él que realmente evalúe por qué el canon existe y qué tipo de discursos han sido y continúan siendo reproducidos por esta celebración de la virtud estética, individuos excepcionales, obras maestras imperecederas, e incluso, ocasionalmente, “buen” gusto.<sup>2</sup>

2 No ignoro el hecho de que la musicología realizó un importante giro reflexivo con la introducción de perspectivas críticas en los setenta y el arribo de la autodenominada “Nueva Musicología” en los ochenta. A pesar de ello, que al leer los programas de las

Así, en lugar de enfocarnos en la invención cronológica que llamamos historia, propongo que abordemos el estudio de la música desde una perspectiva transhistórica que nos permita establecer una serie de conexiones, que estén basadas en asuntos comunes entre una variedad de momentos en el espacio-tiempo, estableciendo un contraste con la fijación en el tipo de teleología que privilegian los actuales arquetipos. Dependiendo de cómo los docentes se aproximen a él, este modelo puede o no puede proveer un espacio para la discusión y el diálogo sobre una amplia variedad de músicas (incluyendo las iberoamericanas), lo que considero, será mucho más productivo a la hora de transformar los marcos conceptuales de nuestros estudiantes.

Lo que aquí propongo no es simplemente transformar la secuencia de la historia de la música en un proyecto crítico que indague por las luchas de poder tras esta formación, también sugiero que estas clases sean electivas en lugar de obligatorias. Quiero agregar que, como respuesta a muchos de los cuestionamientos que aquí expreso, mi departamento recientemente realizó un proceso de autoevaluación que condujo a cambios significativos en el currículo. De hecho, dos de estos cambios están directamente relacionados con mis argumentos. En su forma anterior, el plan de historia de la música consistía de dos cursos obligatorios para los estudiantes del programa música, en la versión revisada del nuevo currículo tan sólo se requiere que los estudiantes tomen uno de ellos más una clase de los últimos semestres de Historia y Cultura (que eventualmente puede incluir específicamente clases sobre música latinoamericana o sobre cultura

conferencias de la Sociedad Americana de Musicología (AMS) o la Sociedad para la Música Americana (SAM) o sus “listas de debate” durante los últimos 15 años, pueda observarse que, con unas cuantas excepciones, en lugar de transformarse en un campo relevante en la búsqueda intelectual de las humanidades y las ciencias sociales, la musicología ha cooptado el lenguaje la teoría crítica y los estudios culturales para continuar privilegiando las investigaciones sobre individuos que se suponen excepcionales, asuntos de valor estético y de conocimiento presuntamente objetivo de las autodenominadas “obras maestras”.

latinoamericana, dependiendo del conocimiento y disponibilidad de los miembros del cuerpo docente de la facultad). Ciertamente este cambio implica un gran compromiso, pero es uno que, creo, nos lleva en la dirección correcta.

Además, se ha creado secuencia, que ahora es un prerrequisito para todos los estudiantes de música, enfocada en habilidades prácticas y la escucha crítica, que se ha denominado “Elementos de la Música, Materiales y Técnicas”. Esto ha promovido una renovación de la tradicional secuencia de los cursos de teoría musical, que en su forma anterior eran lo que Robin James describiría como “una práctica teórica que naturaliza las intuiciones del sentido común de los miembros más privilegiados de una sociedad como ‘conocimiento’ objetivo”<sup>3</sup>. Dicha práctica, probablemente nunca permitiría la presencia crítica de la música iberoamericana o la discusión crítica de asuntos relacionados con ella.

En contraste, “Elementos de la Música”, en su forma actual, y tal como fue recientemente enseñada por mi colega Andrew Hicks, se centra en la escucha y aspira proveer a los estudiantes “(1) Las habilidades auditivas necesarias para escuchar atenta y críticamente el sonido musicalmente organizado (ampliamente construido); (2) un vocabulario técnico básico para escribir, describir, y analizar aquellos sonidos; y (3) un marco conceptual para pensar y cuestionar los diversos factores (culturales, tecnológicos, comerciales y políticos) que dan forma a los sonidos mismos y a nuestras experiencias de ellos.”<sup>4</sup> Esta clase está organizada alrededor de cinco ejes temáticos que definen la música (tono, timbre, armonía ritmo y forma), por lo que en un comienzo

3 Robin James, “What We Can Learn About Philosophy’s Diversity Problems by Comparing Ourselves to Music Theory,” in *It’s Her Factory: Philosophy, Pop Music, Sound Studies, Feminism* <<http://www.its-her-factory.com/2014/10/what-we-can-learn-about-philosophys-diversity-problems-by-comparing-ourselves-to-music-theory/>> (consultado el 2 de enero de 2016).

4 Tomado del programa para “Música 1101: Elementos de la Música”, tal y como fue enseñado Andrew Hicks en Cornell University durante el otoño de 2015.

pareciera seguir los lineamientos de un curso de Teoría de la Música.

Sin embargo, el principal objetivo de esta clase es deconstruir la idea de cómo se escuchan activamente aquellos elementos, conduciendo la experiencia de los estudiantes hacia un punto de partida crítico, en lugar de imponer una idea preexistente de lo que ellos deberían ser o significar. El profesor Hicks lo hace explorando zonas liminales, geografías marginadas y luchas políticas históricas de las interpretaciones tradicionales en que se problematizan la música, armonía, tono, timbre, ritmo y forma. Dicha aproximación crítica, permite un estudio transhistórico y transcultural de aspectos teóricos de la música (que son enseñados por miembros de la facultad que son invitados de acuerdo a su conocimiento acerca de los mismos,) y por lo tanto, permite al estudiante aproximarse a una discusión crítica de una canción como “Xochipizahuatl” junto con la Sonata Para Flauta Op. 2 de Pietro Locatelli, las desde perspectivas de códigos de comportamiento, luchas políticas y usos que dan a la música un significado histórico y transhistórico, en lugar de una evaluación que simplemente apela a un criterio estético universal o a un “conocimiento objetivo” de la música<sup>5</sup>.

Considero que este modelo ofrece nuevas, y más relevantes, formas de establecer diálogos intelectuales entre una amplia variedad de tradiciones musicales que el anticuado modelo basado en cuerpos de conocimiento que los estudiantes simplemente absorben. Además, en dicho modelo, el estudio de las músicas latinoamericanas o iberoamericanas no se ve reducido a una inclusión en aras del tokenismo, más bien, responde a un proyecto que cuestiona los privilegios detrás de la fantasía canónica que continúa dominando la academia musical en los Estados Unidos. A este respecto, debo aclarar que

5 Un artículo que describe el interés y emoción que estos cambios han generado entre la comunidad de la Universidad Cornell puede encontrarse en este link: <http://as.cornell.edu/news/playing-new-tune-revamped-music-curriculum-reaches-students-diverse-musical-backgrounds> (Consultado en Enero 31 de 2017).

estos cambios curriculares no están sucediendo únicamente en Cornell, pues miembros de los cuerpos facultativos de los principales programas de musicología han discutido la implementación de modelos similares, o incluso, más radicales<sup>6</sup>.

Los reclamos de los estudiantes Afroamericanos que, como ramificaciones del movimiento “Black Lives Matter,” sacudieron las universidades estadounidenses durante el otoño de 2015, generalmente han sido interpretados por los medios como demandas de una mayor inclusión en un marco de diversidad, que se ha transformado en un asunto fundamental en el país. Sin embargo, y como Karen Attiah lo ha sugerido, las demandas de estos estudiantes están más dirigidas hacia “desmantelar de supremacía blanca, sobre descolonización”<sup>7</sup> que sobre simple tokenismo. Pienso que debiéramos prestar una mayor atención a estas demandas y preguntarnos cómo debería ser una “verdadera inclusión”, especialmente, cuando discutimos acerca de las estrategias y oportunidades de una mayor participación de la música iberoamericana en los currículos en este momento de coyuntura en la academia estadounidense.

Vivimos en un momento histórico de la universidad como institución, pareciera reflejar los valores del capitalismo salvaje que han caracterizado nuestra sociedad durante los últimos 30 años. El sistema gerencial con que las prácticas políticas neoliberales lentamente han presionado el sistema universitario global ha hecho su camino a través de la academia estadounidense. Dicho modelo, cuestiona

6 Discusiones similares se han llevado a cabo en las universidades Harvard, Brown y Berkeley en California. Igualmente, motivaron el panel “The End of the Undergraduate Music History Sequence?,” que incluyó textos de Colin Roust, Douglass Seaton, J. Peter Burkholder, Melanie Lowe, and Don Gibson; para mayor información puede consultarse *Journal of Music History Pedagogy*, vol. 5, No. 2 (2015), 49-76.

7 Karen Attiah, “Woodrow Wilson and Cecil Rhodes Must Fall,” *The Washington Post* (Noviembre 25 de 2015). Disponible en: <https://www.washingtonpost.com/blogs/postpartisan/wp/2015/11/25/woodrow-wilson-and-cecil-rhodes-must-fall/> (Consultado el 2 de Enero de 2016).

el valor de las humanidades desde una perspectiva puramente utilitaria. Esto no es algo nuevo, ya hace casi una década Stanley Fish afirmaba, de una manera bastante provocativa, que las humanidades “carecían de valor alguno”<sup>8</sup>. Siempre he interpretado esta afirmación como una negativa a considerar el modelo gerencial como un válido medio para evaluar las humanidades.

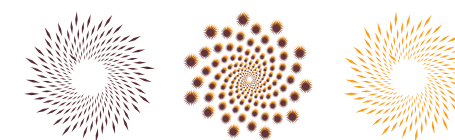
Mi opinión es que debiéramos evitar caer en la trampa del utilitarismo como única medida para validar las humanidades, pero también considero que, tristemente, la implementación de dicho modelo en el sistema universitario va, de hecho, a forzar a un cambio en las prioridades de los programas académicos a lo largo de los Estados Unidos. Los equipos de administración gerencial que están tomando el control del sistema universitario pronto descubrirán que los programas de música forman a sus estudiantes en una tradición que cada día parece más irrelevante en un mundo neoliberal, y el cambio impuesto desde arriba será inevitable.


No propongo en este texto una postura reaccionaria hacia estos arquetipos. En cambio, sugiero que, en lugar de llamar a nuestra retirada hacia nuestras antiguas formas de entender el conocimiento, pensemos en la crisis como un momento idóneo para el contraataque. Las crisis son oportunidades en las que podemos reinventarnos valientemente en lugar de esperar a que alguien más nos archive en una caja. Esta es mi invitación a los estudios de la música en general, tomar el momento actual como un motivo

8 Stanley Fish, “Will the Humanities Save Us?” *The New York Times* (6 January 2008) <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/06/will-the-humanities-save-us/>> (Consultado el 2 de Enero de 2016).

para preguntarnos qué hacemos y cómo lo hacemos, para cuestionar nuestros valores fundamentales e interrogarnos sobre cómo los estudios musicales pueden ser más relevantes hoy en la lucha que enfrenta a las humanidades contra el sistema neoliberal de dirección gerencial.

Para lograrlo, los estudios musicales deben asumir una posición crítica y cuestionar por qué y cómo privilegiamos los asuntos a los que damos preferencia. Las humanidades deberían actuar como el sistema crítico de nuestras sociedades, ellas nos permiten juzgar que está yendo mal y cómo la gente en nuestras sociedades es afectada por la política y la economía. Las humanidades versan acerca de la adquisición de un sentido de lo que es más posible, deseable, y correcto, y por ello no pueden estar sujetas a las reglas de la oferta y la demanda que pueden socavar la contribución social que de ellas se espera, mientras se altera el precario balance entre la voracidad y la nobleza humanas que permite que nuestra civilización sobreviva. No todo puede estar a la venta, y la actual crisis no puede definir que entendamos las humanidades, al menos parcialmente, desde la perspectiva de control para la gestión gerencial que abunda a nuestro alrededor. Si entendemos los estudios musicales como una parte de esta lucha, resultará más claro por qué es que considero que una expansión del canon para incluir las músicas iberoamericanas es un asunto fútil. En lugar de esto, preferiría que las músicas iberoamericanas se emplearan considerando su relación controversial y polémica con la música occidental—una imaginaria o real, dependiendo de cómo miremos hacia ella—para cuestionar aquellos valores que evitan que nuestra labor académica sea realmente relevante en los conflictos culturales que nos rodean.





# NO HAY NINGUNA ESPERANZA

THERE IS NO HOPE

**Juan Sebastián Cardona Ospina**

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.6

**Letra: Idea Vilariño**



## NO HAY NINGUNA ESPERANZA

### Letra

Idea Vilariño

No hay ninguna esperanza  
de que todo se arregle  
de que ceda el dolor  
y el mundo se organice.  
No hay que confiar en que  
la vida ordene sus  
caóticas instancias  
sus ademanes ciegos.  
No habrá un final feliz  
ni un beso interminable  
aborto y entregado  
que preludie otros días.  
Tampoco habrá una fresca  
mañana perfumada  
de joven primavera  
para empezar alegres.  
Más bien todo el dolor  
invadirá de nuevo  
y no habrá cosa libre  
de su mácula dura.  
Habrá que continuar  
que seguir, respirando  
que soportar la luz  
y maldecir el sueño  
que cocinar sin fe  
fornicar sin pasión  
masticar con desgano  
para siempre sin lágrimas.

### Juan Sebastián Cardona Ospina

Nació en Marsella, Risaralda, en el año de 1992. Inició en la Banda Juvenil de la Casa de la Cultura de dicho municipio sus estudios de trompeta en el año 2007. En 2009 ingresó al programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Caldas en el que recibió clases con maestros como Juan Carlos Valencia Ramos y Héctor Fabio Torres, entre otros. Durante la segunda mitad del año 2013 realizó un viaje de estudios a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, gracias al programa de internacionalización de la Universidad de Caldas, y recibió clases del programa de Licenciatura en Composición con maestros como Juan Carlos Tolosa y José Halac. Durante 2015 adelantó estudios de composición y orquestación con los maestros Gustavo Parra, Juan Carlos Padilla Rincón y James Díaz. En la actualidad cursa estudios de Maestría en Música con énfasis en Composición en la Universidad EAFIT, bajo la tutoría del maestro Víctor Agudelo. Entre los reconocimientos que ha obtenido se encuentran: ganador de los concursos nacionales II y IV de jóvenes compositores de la Orquesta Sinfónica de Caldas y ganador en el énfasis de composición del concurso de jóvenes talentos de la Universidad EAFIT en 2016 y ganador de la convocatoria nacional de nuevas músicas coral y orquestal colombiana en el mismo año. En 2015 recibió condecoración presidencial por el mérito académico en el evento Noche de los Mejores.



# NO HAY NINGUNA ESPERANZA

Juan Sebastián Cardona Ospina

**Moderato**

Soprano

Piano

*p*

Pedal siempre presionado

*p* *mp*

No hay Nin - gú - naes pe - ran - za

*mp* *mf*

De que to - do sea - rre - gle

Soprano

Piano

*mf*

De que ce - dael do - lor

*mf*

*p*

yel - mun - do segr - ga - ní - ce No hay

Soprano

Piano

*mp* *mf*

loco que con - fiar en que la vi - da or - de - ne

S  
sus ca - ó - ti - cas ins - tan - cias

Pno. *mf* *p* *mf*

\* *And.*

S  
Sus a - de - ma - nes cie - gos

Pno. *p* *mf* *p*

\* *And.*

S  
No ha - brá No ha - brá

Pno. *mf*

S  
un fi - nal fe - liz niun be - so in - ter - mi - na - ble

Pno. *f* *p*

\* *And.*

S  
Ab - sor - to ven - tre ga do que pre - lu - die o - tros di - as

Pno. *Piu f* *p*

\* *And.*

S  
Tam - po - co ha - brá u - na fres - ca ma - ña - na

Pno. *mf*

\* *And.*

S  
per - fu - ma - da de jó - ven pri - ma - ve - ra pa - ra em - pe - zar a -

Pno.

S  
le gres mas bien to - do el do - lor

Pno.

S  
in - va - di - rá de nue - vo no ha - brá

Pno.

S  
co - sa li - bre de su má - cu - la du - ra

Pno.

S  
Recitado con desesperanza  
habrá que continuar, que seguir respirando,

Pno.

S  
que soportar, la luz y maldecir el sueño, que cocinar sin fe, fornicar sin pasión,

Pno.



The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line (S) with the lyrics "masticar con desgano." and a piano accompaniment (Pno.) in G major. The piano part includes a dynamic marking of *p* and the instruction "loco". The second system shows a vocal line (S) with the lyrics "Para siempre sin Lágrimas" and a piano accompaniment (Pno.) in G major, ending with a fermata.

### Traducción: Juan Fernando Velásquez

Candidato a Ph. D. en Musicología con mención en Estudios en Culturales y Estudios Latinoamericanos en The University of Pittsburgh. También músico con énfasis en violín (2005) y magíster en Música con énfasis en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT (2011). En 2009, gracias a una beca de Fundación Carolina, participó en la Cátedra Robert Stevenson para la Preservación y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano, organizado en Madrid por el Real Conservatorio de Música y la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2012 con una beca en Investigación en Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura Ciudadana del Municipio de Medellín publicó el libro "Los ecos de la villa: la música en las publicaciones periódicas de Medellín (1886-1903)". En 2013 fue seleccionado como becario Fulbright-Mincultura y en la actualidad es becario Andrew W. Mellon para el período 2017-2018. Sus textos han sido publicados por Artes La Revista: Revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Boletín de Música Casa de las Américas y la Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Velásquez fue miembro de la Orquesta Sinfónica EAFIT y ha sido docente de la Fundación Universitaria Bellas Artes, la Universidad EAFIT y The University of Pittsburgh.

## Guía para autores

La Revista *Ricerca* (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:

- resultados o avances de investigación con una estructura de cuatro partes: introducción, metodología, resultados y conclusiones (Artículo de investigación científica);
- 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);
- 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);
- traducciones autorizadas;
- reseñas bibliográficas o de procesos investigativas o de producción intelectual;
- 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.

### Proceso de selección de los artículos

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.

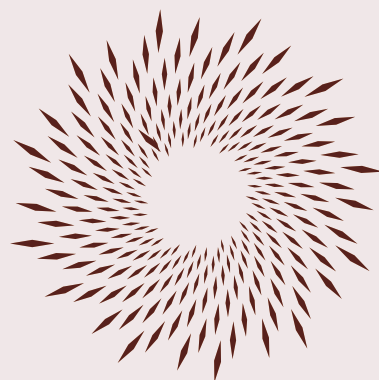
### Requisitos formales

- 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).



## Normas sobre citación

### 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, C. (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.

### Fernando Gil Araque

Director *Revista Ricercare*

[ricercare@eafit.edu.co](mailto:ricercare@eafit.edu.co)

Dirección: Carrera 49 7 sur - 50, bloque 30

Medellín - Colombia - Suramérica

Teléfono: 57+4+2619500 ext. 9442



# RI CER CA RE

Esta revista se terminó de imprimir en  
Editorial Artes y Letras S.A.S.,  
en el mes de julio de 2017  
Medellín, Colombia





ISSN 2346-4879



9 772346 487005