

**Músicas tradicionales y/o populares de América
Latina y el Caribe en la escena del posmodernismo
musical. Composición e interpretación pianística**

Daniel Vega Grisales

Asesora: Ana María Orduz Espinal

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Música

Maestría en músicas de América Latina y el Caribe

Medellín, diciembre de 2019

Dedicada a Diana Carmona por todo su amor, sabiduría e intelectualidad.

Agradecimientos:

A mis padres, Patricia Grisales y Edilberto Vega, por su amor y paciencia.

A mi maestra Ana María Orduz Espinal por ser la mejor maestra que he podido tener, por ser mi mentora, por inspirarme todo el tiempo, por creer en mí, por su amor, inteligencia y sabiduría.

A mi amigo Luis Javier Tobón por su incondicionalidad, amor e intelectualidad.

A Nora Espinal y a Jonathan Gómez por sus comentarios asertivos y su disposición.

A Andersen Castañeda, José Manuel Sandoval, Cristian Ramírez y Sebastián Ramírez por compartirme sus conocimientos sobre las músicas tradicionales y/o populares.

A los maestros Alejandro Tobón, Carolina Santamaría y Gustavo López por sus conocimientos y por crear espacios para compartirlos.

A todos mis compañeros de la *Maestría en músicas de América Latina y el Caribe* por compartir sus conocimientos e inspirarme.

A todos mis estudiantes por motivarme a ser mejor músico, profesor y ser humano.

A toda mi familia.

En memoria de mi hermano Alexander Montoya.

Contenido

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 1 |
| 1. La escena musical posmoderna en América Latina y el Caribe..... | 4 |
| 1.1 Perspectiva filosófica..... | 4 |
| 1.2 Posmodernidad musical..... | 9 |
| 1.3 La posmodernidad musical en Latinoamérica..... | 23 |
| 2. Hallazgos sobre obras y compositores para <i>piano solo</i> de la posmodernidad musical de América Latina y el Caribe..... | 31 |
| 2.1 Introducción..... | 31 |
| 2.2 México..... | 32 |
| Arturo Márquez..... | 32 |
| Samuel Zyman..... | 34 |
| 2.3 Cuba..... | 35 |
| Juan Manuel Piñera Infante..... | 35 |
| Guido López-Gavilán..... | 37 |
| Tania León..... | 38 |
| 2.4 Puerto Rico..... | 39 |
| William Ortiz..... | 39 |
| Carlos Vásquez..... | 40 |
| Roberto Sierra..... | 42 |

| | |
|---|----|
| 2.5 Venezuela..... | 43 |
| Federico Ruiz | 43 |
| Alfredo Rugeles..... | 44 |
| Josefina Benedetti | 46 |
| Miguel Ástor | 47 |
| Adina Izarra..... | 47 |
| Efraín Amaya | 48 |
| 2.6 Colombia..... | 49 |
| Víctor Agudelo | 50 |
| Diego Vega..... | 51 |
| José Manuel Sandoval..... | 53 |
| Juan Domingo Córdoba..... | 54 |
| 2.7 Ecuador | 56 |
| Arturo Rodas. | 56 |
| 2.8 Brasil..... | 57 |
| José Antônio Rezende de Almeida Prado | 57 |
| Amilton Godoy..... | 60 |
| Marlos Nobre..... | 61 |
| 2.9 Chile..... | 63 |
| Fernando Carrasco..... | 63 |

| | |
|--|-----|
| Eduardo Cáceres..... | 64 |
| 2.10 Paraguay..... | 65 |
| Luis Szarán..... | 65 |
| 2.11 Uruguay..... | 66 |
| Miguel del Águila..... | 66 |
| 2.12 Argentina..... | 68 |
| Ástor Piazzolla..... | 68 |
| Juan José Ramos..... | 70 |
| Pablo Aguirre..... | 72 |
| Lalo Schifrin..... | 73 |
| 2.13 Sistematización y conclusiones..... | 75 |
| 3. Composición e interpretación para <i>piano solo</i> . Obras en hibridación de músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe con la posmodernidad musical. | 85 |
| 3.1 Introducción..... | 85 |
| 3.2 <i>Tempestad</i> . Pasillo (Anexo 1)..... | 87 |
| 3.2.2 Apuntes interpretativos..... | 97 |
| 3.3 <i>Austral</i> . Tango suite (Anexo 2)..... | 99 |
| 3.3.1 I. <i>Génesis</i> . Preludio. Milonga campera..... | 101 |
| 3.3.2 II. <i>Desolación</i> . Tango a modo de canción..... | 104 |
| 3.3.3 III. Elucubraciones. Fuga..... | 111 |

| | |
|--|-----|
| 3.3.4 IV. <i>Tonada de luna llena</i> . Milonga citadina | 115 |
| 3.3.5 V. <i>Ocaso</i> . Toccata | 119 |
| 3.3.6 Apuntes interpretativos | 125 |
| 3.4 Sonata <i>Antillas</i> (Anexo 3)..... | 128 |
| 3.4.1 I. <i>Mulata</i> . Son montuno | 130 |
| 3.4.2 II. <i>Soledad</i> . Danzón..... | 138 |
| 3.4.3 III. <i>Caliente</i> . Descarga | 142 |
| 3.4.4 Apuntes interpretativos | 146 |
| 3.5 <i>Saudade</i> . Nocturno. Bossa nova (Anexo 4)..... | 147 |
| 3.5.1 Apuntes interpretativos | 155 |
| 3.6 Sistematización y conclusiones | 155 |
| Conclusiones..... | 160 |
| Referencias | 164 |

Lista de tablas

[Tabla 1. Características posmodernas de las músicas y los compositores en la escena musical posmoderna latinoamericana.](#)

[Tabla 2. Estructuras “forma sonata” y “canción son montuno” en *Mulata*.](#)

[Tabla 3. Características de las *músicas posmodernas* en las obras compuestas.](#)

Lista de gráficos

[Gráfico 1. Características *músicas posmodernas* en las obras analizadas.](#)

[Gráfico 2. Características *compositores posmodernos* en las obras analizadas.](#)

[Gráfico 3. Características *músicas posmodernas* por compositor.](#)

[Gráfico 4. Características *compositores posmodernos* por compositor.](#)

Lista de anexos

Anexo 1. Pasillo de concierto *Tempestad*.

Anexo 2. Tango suite *Austral*

Anexo 3. Sonata *Antillas*

Anexo 4. Nocturno *Saudade* (bossa nova)

Introducción

El presente trabajo da cuenta de un interés personal por componer una colección de piezas para *piano solo* que hibride elementos de las músicas posmodernas –experimentando con diferentes técnicas compositivas y poniendo en diálogo diversos gustos estéticos– con las músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe –comprendiendo sus estéticas, estilos, estructuras, formas, gestos, ritmos, entre otros–.

Para llevar a cabo dicho propósito es necesario considerar al menos dos ejes. El primero de ellos alude a la necesidad de poner en discusión la noción de posmodernidad en su sentido filosófico y musical; mientras que el segundo implica una búsqueda y descripción de las músicas para *piano solo* que presenten rasgos de las músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe hibridadas con elementos estéticos de la posmodernidad musical. Tal ejercicio implica la lectura y el análisis de textos y documentales de filosofía posmoderna, historia de la música y musicología; el análisis y la audición de partituras y grabaciones; y la interpretación musical de algunas obras referentes para el proceso compositivo en esta investigación-creación. Con base en estos ejes y como fruto de este desarrollo metodológico se construyeron las obras para *piano solo: Tempestad, Austral, Antillas y Saudade*.

Lo anteriormente descrito se integra posteriormente con un componente práctico a manera de recital-conferencia en el que se interpretarán las cuatro obras ya mencionadas acompañadas de la exposición de algunos comentarios acerca de la motivación, el contexto y los elementos musicales que llevaron a su creación.

La estructura de este texto está conformada por tres capítulos. El primero de ellos se ocupa de elaborar el marco teórico de la posmodernidad tanto en su sentido filosófico como

musical y de comprender cómo los conceptos derivados de allí problematizan paradigmas sociales, culturales y musicales en los que se evidencian algunas de las fuerzas que los modelan, señalando cómo dichos paradigmas se expresan en la sociedad, cultura y músicas de América Latina y el Caribe. También, se da una serie de características de las músicas y compositores posmodernos que permite reconocer ciertas constantes en dicha expresión musical.

El segundo capítulo muestra los hallazgos acerca de procesos compositivos en América Latina y el Caribe similares al propuesto en esta investigación-creación, para lo cual se hace un recorrido por los diferentes países de la región en búsqueda músicas tradicionales y/o populares como el *pasillo* andino colombiano, el *tango* y sus subgéneros, los ritmos *afrocaribeños* derivados de la *clave*, y la *bossa nova*; así como también se rastrean estructuras o formas musicales como *preludios*, *tocatas*, *fugas*, *sonatas*, *suites* y *nocturnos*. Esta búsqueda arroja una serie de compositores que dan muestras de la hibridación de las músicas tradicionales y/o populares con elementos de la posmodernidad musical.

El tercer capítulo es la descripción del proceso compositivo llevado a cabo en esta investigación-creación que dio como resultado el pasillo de concierto *Tempestad*, la tango suite *Austral*, la sonata con influencias de las músicas afrocaribeñas *Antillas* y el nocturno *Saudade* con influencias de la *bossa nova*. En estas piezas se hace una caracterización de elementos estéticos, estilísticos, armónicos, melódicos y rítmicos relacionados con las músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe y con la posmodernidad musical; así como también de aspectos sociales, culturales y emotivos que subyacen a ellas.

En los capítulos dos y tres se encontrarán algunas tablas y gráficos que sirven para comprender y visibilizar mejor ciertos resultados relacionados con las características de las músicas y los compositores posmodernos; así como con las obras producto del trabajo

creativo aquí desarrollado. Además, en los cuatro anexos de este trabajo escrito se encuentran las partituras de *Tempestad, Austral (Génesis, Desolación, Elucubraciones, Tonada de luna llena y Ocaso) Antillas (Mulata, Soledad, Caliente) y Saudade*.

Al término de este escrito hallaremos unos esbozos conceptuales producto de los tres capítulos, junto a algunos aspectos relevantes, dificultades y reflexiones que surgieron en el desarrollo de esta investigación-creación.

1. La escena musical posmoderna en América Latina y el Caribe

La pluralidad de estilos, técnicas y niveles de expresión [en la música posmoderna] parece plausible y significativa en un mundo que se deshace cada vez más de sus creencias comunes y costumbres compartidas, donde ya no existe una “realidad” única sino una realidad cambiante, múltiple, construida provisionalmente a partir de trozos desconectados y piezas sueltas en un mundo privado de toda cohesión. Si la tonalidad tradicional... refleja adecuadamente una cultura caracterizada por ser una comunidad de propósitos y un sistema bien desarrollado de orden social y regulación interpersonal, su pérdida y la atomización musical que se ha producido, reflejan un mundo fragmentado y desfavorecido por eventos aislados y confrontaciones abruptas.

R. Morgan citado en J. D. Kramer, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*.

1.1 Perspectiva filosófica

La posmodernidad no tiene un punto de inicio; sin embargo, podemos mencionar la década de 1970 como el momento donde se gesta esta corriente de pensamiento, la cual ha tenido un auge muy importante desde entonces hasta la actualidad, siendo aún objeto de estudio y reflexión.

La palabra posmodernidad *aparentemente* remite a un *después* de la modernidad, por lo que se hace necesario caracterizarla, grosso modo. Uno de los rasgos de la modernidad refiere a que el hombre es protagonista de su destino y no está determinado por nada material ni espiritual; además este hace la historia y se compromete activamente con ella en pro del progreso, idea que se reguarda en sus discursos axiales y en la concepción sobre cómo se desarrolla la historia de manera unidireccional hacia dicho propósito; tal idea del progreso en la modernidad supone que es posible y necesario romper con la tradición para instaurar un nuevo orden. Otro de los rasgos de la modernidad alude a que la realidad está

intrínsecamente relacionada con la razón y solo por medio de esta puede conocerse el mundo (teoría del conocimiento); y puesto que la razón está sustentada en la ciencia moderna, todo aquello que no esté en dicha lógica es considerado magia, superstición o superchería.

El libro iniciático de las filosofías posmodernas es aquel del fenomenólogo francés, Jean-François Lyotard [1924-1998], llamado *La condición posmoderna*, publicado por primera vez en 1979. Lyotard plantea en este libro un análisis sobre el saber en las sociedades desarrolladas, y estudia cómo estas acumulan más el saber y, por ende, acumulan más el poder. En palabras del autor:

Este estudio tiene por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición «postmoderna». El término está en uso en el continente americano, en pluma de sociólogos y críticos. Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos. (1987, pág. 4)

En el apartado “Misiva sobre la historia universal”, de otro de sus libros, *La posmodernidad explicada a los niños*, se van a enumerar los grandes relatos que se habían impuesto hasta ese momento en la civilización occidental, declarando Lyotard la muerte de los mismos:

El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entiendo Idea en el sentido kantiano del término). Esta Idea es la emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de redención de la falta de Adán por amor, relato *aufklärer* de la emancipación de la

ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial. Entre todos estos relatos hay materia de litigio, e inclusive, materia de diferendo. Pero todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperararlo, se llama libertad universal absolución de toda la humanidad. (1990, pág. 36).

Entonces, estos grandes relatos se desarrollan del siguiente modo. En el cristianismo, Dios manda a su hijo a morir por la redención de los hombres y nos promete un estado de “plenitud” –que será la promesa en común de los grandes relatos–. En el iluminismo (*aufklärer*), la razón erradica la ignorancia y abre paso a la libertad y la felicidad del hombre. En el relato especulativo, la Idea universal –desde la cual se piensa que el hombre y la realidad son susceptibles de conocerse mediante categorías universales, que les son propias a las cosas en sí– cede paso a la dialéctica de lo concreto, entendida como una forma de conocer que compromete al sujeto como agente activo de lo que observa y vive, es decir como sujeto histórico que aprehende el mundo en relación con unas coordenadas simbólicas y unas prácticas sensibles. El marxismo se desarrolla bajo la lógica de que la burguesía liquidó al feudalismo y dio origen al proletariado, el cual derrota a la burguesía y abre paso al estado de plenitud. En el capitalismo, el avance incontenible de la economía y la tecnoindustria va a implicar en algún momento de la historia la prosperidad para todos.

Lo común en estos relatos es la visión teleológica de la historia; es decir, todos ellos prometen, inevitablemente, llegar a su finalidad, expresada en términos de “plenitud”; pero esa visión teleológica de estos metarrelatos, lo que hace es legitimarlos en sí mismos. De

esta manera, el cristianismo legitima el sacrificio; el iluminismo, la razón; el relato especulativo, el individualismo; el marxismo, la revolución; el capitalismo, el consumo. Además, a esta visión teleológica se le suma la idea de que la historia marcha hacia un lugar de plenitud, lo cual es una interpretación metafísica de la historia –según Lyotard y Vattimo– puesto que hay algo que se está expresando y desarrollando internamente a los hechos históricos, idea contra la que pugnarán impetuosamente los posmodernos.

Siguiendo la lógica anterior, y considerando las consignas de la filosofía posmoderna, ¿qué implica entonces que hayan muerto los metarrelatos? Implica abrir paso a los pequeños relatos y al “no relato”; este último se expresa mejor en la estética posmoderna, en disciplinas como la literatura, el teatro, el cine, la música, entre otras. Podemos evidenciar el “no relato”, por ejemplo, en 4‘33``, de John Cage, donde aparentemente no hay un discurso o narrativa (esta obra fue el epítome de la música académica de vanguardia de su época, y aunque es una idea que se agota en sí misma, ilustra una práctica carente de relato o narrativa).

De este modo, los posmodernos resaltarán los pequeños relatos, que coexisten y pueden interactuar, dando paso a la pluralidad, multiplicidad y multiculturalidad; así como también a una evidente “fragmentación de la historia” en dicha lógica, pues ya no hay un gran relato dando respuesta al mundo y a su historia.

En esta línea, el filósofo italiano Gianni Vattimo [1936-] propone una analogía entre la historia y el dialecto, planteando que los diferentes pueblos tienen diferentes dialectos y, por ende, sus propios relatos; en consecuencia, no hay un gran dialecto, como aquel que estaba presente en los metarrelatos. Los diversos dialectos establecen comunicación entre ellos, en ocasiones se entienden y en otras no, pero es esa multiplicidad lo que para Vattimo es la historia; es decir, la historia es una multiplicidad de hechos simultáneos y no una

historia única, lineal y unidireccional, como lo concibe la historiografía ortodoxa que encaja en la promesa de progreso y “plenitud” propia de los metarrelatos; a la “caída” de esta visión ortodoxa de la historia se le llamará *el fin de la historia*. Dice Vattimo al respecto: “Ahora bien, la condición para concebir la historia como realización progresiva de la humanidad auténtica estriba en que pueda ser vista como un proceso unitario. Sólo si existe *la historia* se puede hablar de progreso” (1990, pág. 74); es decir, la historiografía ortodoxa lo que hace es legitimarse en la idea de progreso de los metarrelatos, porque solo si existe de esa manera se puede hablar de progreso. A esta idea Vattimo introduce, además, el problema acerca del enunciante de la historia *única* que nos han enseñado:

¿Qué es en realidad, lo que se transmite del pasado? No todo aquello que ha ocurrido, sino sólo lo que parece ser relevante. En la escuela, por ejemplo, hemos estudiado mil fechas de batallas, de tratados de paz, o de revoluciones, pero nunca se nos ha hablado de las transformaciones relativas al modo de alimentarse, al modo de vivir la sexualidad, o a cosas parecidas. Lo que narra la historia son los avatares de la gente que cuenta, de los nobles, de los monarcas, o de la burguesía, cuando se convierte en clase de poder; los pobres, sin embargo, o aquellos aspectos de la vida que se consideran “bajos” no “hacen historia”. (1990, págs. 75-76).

A partir de las ideas anteriores es evidente que definir a la posmodernidad se convierte en una empresa atrevida y ambiciosa, en razón de su propia naturaleza divergente; sin embargo, podemos plantear una serie de características axiales de esta. La posmodernidad se distingue por el escepticismo en relación a los metarrelatos –invalidados por sus efectos prácticos–, lo que no conlleva necesariamente que en la actualidad se proponga un sistema alternativo, sino más bien que se fomenten espacios plurales y diversos en constante interacción, para así producir cambios puntuales y efectivos. La posmodernidad convive,

pues, con otras corrientes de pensamiento, como la moderna, y no necesariamente es una respuesta a esta, precisamente por la lógica que la constituye y por su crítica a la historiografía ortodoxa. Concibe la historia como un caleidoscopio y un caos vertiginoso de multiplicidad de hechos simultáneos y no necesariamente conexos. La posmodernidad es diversa, plural, múltiple, multicultural, tolerante, interdisciplinar y abierta al diálogo.

El saber postmoderno no sólo es el instrumento de los poderes: refina nuestra sensibilidad ante las diferencias y refuerza nuestra capacidad para soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía¹ de los inventores. Entonces: ¿es practicable una legitimación del lazo social, una sociedad justa, según una paradoja análoga? ¿En qué consiste ésta? (Lyotard, 1987, pág. s.p.).

1.2 Posmodernidad musical

Hemos visto hasta aquí cómo la posmodernidad puede entenderse más allá de una mera corriente de pensamiento, puesto que su emergencia y caracterización proponen una actitud, una condición del hombre posmoderno y sus sociedades. Ahora nos proponemos indagar por cómo dicha condición se extiende al ámbito de la música; esto es, de qué maneras esta tendencia emerge, cuestiona y propone nuevas formas en la escena musical de nuestra actualidad.

Varios han sido los musicólogos que han indagado sobre este asunto, entre ellos podemos citar al español Rubén López Cano [1966-], quien interroga si acaso es posible establecer unos límites cronológicos y estéticos claros entre la modernidad y la posmodernidad musical y otros *ismos* que se dieron simultáneamente; dicha simultaneidad

¹ Es un nuevo enfoque o perspectiva de algo, que contradice las reglas establecidas desplazando los límites del sistema anterior.

evidencia por lo menos dos asuntos: el primero, los “baches” en la linealidad homogénea propuesta por la historiografía ortodoxa, y el segundo, la hegemonía de una estética particular sobre otras manifestaciones coexistentes en la cultura musical. Al respecto dice este autor:

Y en música, ¿qué es lo posmoderno? ¿Se trata simplemente de la música producida después de la última gran etapa de la modernidad, es decir, después de las escuelas monolíticas de mediados del siglo XX como el serialismo integral? ¿Es un estilo posterior a estas escuelas o una filosofía compartida por varias escuelas o poéticas individuales de nuestro tiempo? En ocasiones se intenta ver la música posmoderna simplemente como una reacción a los postulados de la modernidad. ¿Debemos entender entonces la música posmoderna como antimoderna, como la música de los neos: neorromanticismo, neosinfonismo, neoacademicismo, etc.? De ser así, entonces ¿dónde insertamos el neoclasicismo del primer tercio del siglo XX, que no es otra cosa que otro modo de ser del antimodernismo? Puede ser que la historia de la música contemporánea deba decidirse a retorcer de una buena vez el orden cronológico impuesto por la historiografía ortodoxa. Quizá se deban considerar las obras neoclasicistas y posmodernas como dos modos de ser de cierto espíritu antimoderno como asegura Solomos. (2006, pág. 8).

Además, podemos entender también con este autor que la música de la posmodernidad no se reduce a las músicas académicas, por tanto, se deben tener en cuenta otras manifestaciones como la música pop o la música comercial. Esto se evidencia en su intento por definir qué es música posmoderna e identificar las prácticas que pueden insertarse allí:

a) la música “culta” académica; b) el pop sofisticado y c) los nuevos comportamientos musicales como incluyen el Ars sonora, el arte radiofónico, la experimentación, la improvisación, algunas de las formas de electroacústica, la biomúsica, zoomúsica y música

interespecies; las instalaciones sonoras, la body music, los soundcapes, land music y environment music; los etnominimalismos y otros minimalismos (pero no todos), las derivas, el performance, algunos casos de hibridación cultural y transculturalización musical, la polipoesía y ciertas manifestaciones de poesía fonética, etc. [...] es decir, la música de la posmodernidad (o de la posthistoria) es un punto emergente de la interacción de estas actividades [...]. (2006, pág. 9).

Más evidente aún es su interés por insertar la música pop y la música comercial en la noción de música posmoderna al expresar las siguientes cuestiones:

¿Cómo pretender entender la música de la posmodernidad sin analizar otras manifestaciones de música pop, música masiva o comercial? ¿Cómo comprender estas relaciones sin estudiar la Timba cubana o las diferentes culturas del Hip-hop que se esparcen por el mundo generando una verdadera lingua franca de la música pop de nuestros días que permite al mismo tiempo asumir estilos de hablar-cantar internacionales pero en lenguas locales y hasta vernáculos? (2006, pág. 11).

No obstante, este intento clasificatorio, a juicio del mismo autor, es insuficiente y ofrece resultados poco satisfactorios, ya que la posmodernidad musical no es una categoría clara con límites rígidos.

Del mismo modo que Rubén López Cano, el compositor y teórico musical estadounidense Jonathan Donald Kramer [1942-2004] indaga por la definición y delimitación de la posmodernidad musical planteando una serie de preguntas cronológicas, semánticas, estéticas, prácticas y culturales a las cuales los teóricos y estudiosos se suelen remitir para intentar definir dicho concepto. Dice el autor:

El posmodernismo es un concepto musical desesperadamente impreciso. ¿Se refiere el término a un período o una estética, una actitud de escucha o una práctica compositiva? ¿La música posmoderna sigue buscando definirse a sí misma, o ya pasó su tiempo? ¿Reacciona o continúa el posmodernismo al proyecto de música modernista? ¿Es una fuerza positiva o negativa? ¿Es original la música posmoderna o recicla música antigua? ¿Qué tan extendida es? ¿Por qué la posmodernidad parece abarcar muchos valores culturales que antes se pensaba que eran contrarios al arte exitoso e incluso al sentido común? ¿Es el arte posmoderno serio o frívolo? (Kramer, 2001, pág. 7).

Estas preguntas llevan a Kramer a retomar los postulados de Lyotard para comprender mejor el posmodernismo en el ámbito musical, planteando que dicha noción es una actitud, una *condición*, haciendo alusión precisamente al libro y postulado del filósofo francés, *La condición posmoderna*:

Una comprensión más sutil y matizada del posmodernismo surge una vez que lo consideramos no como un período histórico sino como una actitud, una actitud actual que influye no solo en las prácticas compositivas de hoy, sino también en cómo escuchamos y usamos la música de otras épocas. (Kramer, 2001, pág. 8).

Por otra parte, a diferencia de lo propuesto por Lyotard, López Cano considera que el arte que se suele considerar posmoderno, no solo se genera en las sociedades del capitalismo avanzado; recordemos que el filósofo francés definía *la condición posmoderna* en relación con la condición del saber en las sociedades más desarrolladas (Lyotard, 1987). Al respecto señala López Cano que, “Existe una pujante producción artística en los países en vías de desarrollo que se suele insertar en los movimientos considerados como

posmodernos. De hecho, algunos de estos trabajos realizan aportes innegables tanto a nivel material como conceptual” (2006, pág. 11).

Otra idea que entra en juego en el discurso musical posmoderno es la del elitismo que Kramer aborda de la siguiente manera:

El anhelo antimodernista por la edad de oro del clasicismo y el romanticismo perpetúa el elitismo de la música culta, mientras que el posmodernismo afirma ser antielitista. Un primer paso importante para entender el posmodernismo musical, por lo tanto, es divorciarlo de la nostalgia de las obras de arte por el pasado. (Kramer, 2001, pág. 7).

Sin embargo reconoce, también, que sigue habiendo “cierto” elitismo en la música posmoderna, pues pocas veces se derriba integralmente dicha propensión. Dice:

La música posmodernista es generalmente menos elitista que la música modernista, y mucho de esto atrae a una audiencia relativamente pequeña de iniciados: personas que saben apreciar la atonalidad, melodías irregulares, ritmos irregulares, medidores asimétricos, disonancias picantes, etc. Pero la música posmoderna rara vez logra el derrocamiento total del elitismo. Al incorporar la música popular en las composiciones sinfónicas, por ejemplo, los compositores posmodernos realmente no crean sinfonías pop, sino que lo acogen mientras preservan su otredad. Su eficacia en una sinfonía se deriva en parte del hecho de que no pertenece allí totalmente. (Kramer, 2001, pág. 18).

Ahora bien, las perspectivas de López Cano y Kramer en cuanto a clasificar, agrupar y diferenciar las músicas posmoderna y/o antimoderna difieren en ciertos puntos. Para el primero, parecen agruparse las músicas *neo* y las posmodernas en un conjunto antimoderno, esto se evidencia en una cita comentada previamente:

¿Debemos entender entonces la música posmoderna como antimoderna, como la música de los neos: neorromanticismo, neosinfonismo, neoacademicismo, etc.? [...] Quizá se deban considerar las obras neoclasicistas y posmodernas como dos modos de ser de cierto espíritu antimoderno como asegura Solomos. (2006, pág. 8).

Mientras para el segundo, las músicas posmodernas y antimodernas son dos conjuntos diferentes que no entran en pugna, sino que coexisten. Kramer nos explica la diferencia entre estos dos tópicos:

En la música antimodernista [...] el uso de sonoridades, gestos, estructuras y procedimientos tradicionales equivale a un nuevo enfoque de estilos anteriores. En contraste con tales composiciones, la música posmodernista no es conservadora. [los compositores posmodernos] transforman radicalmente el pasado, ya que, cada uno a su manera, abrazan y repudian la historia de forma simultánea. (Kramer, 2001, pág. 7).

Otra diferencia importante para Kramer entre la música posmoderna y la antimoderna radica en la noción de unidad musical, es decir, que una obra musical conserve el mismo discurso estético de principio a fin, ya sea barroco, clásico, romántico, impresionista, entre otros; y señala que tanto en la música antimoderna como en la moderna el sentido de unidad musical es un requisito, mientras que para la música posmoderna es una opción.

Así, es posible considerar que la postura de Kramer es más acertada que la de López Cano, al menos en la lógica misma de la filosofía posmoderna, ya que esta no se encuentra en desacuerdo con los valores estéticos de la modernidad, ni de ningún otro periodo; por el contrario, los acoge y se apropia de ellos, planteando, justamente, la coexistencia de contrariedades, multiplicidades, multiculturalidades... tal como están contenidas en las nociones de *fin de la historia* y *caída de los metarrelatos*, anteriormente explicadas. Por

ende, López Cano, cuando sugiere que las músicas *neo* y las posmodernas son “dos modos de ser de cierto espíritu antimoderno” (2006, pág. 8), desacierta, ya que estaría sugiriendo tácitamente que la posmodernidad va contra la modernidad, idea que no es coherente con la lógica de esta corriente filosófica. Dirá Kramer al respecto que:

El posmodernismo no necesariamente contradice sino que más bien extiende las ideas del modernismo. [...] Por lo tanto, la música posmoderna acepta fácilmente la diversidad de la música en el mundo; cita de hecho se apropia de muchas otras músicas, incluida la del modernismo. (2001, pág. 9).

Ahora bien, sobre la idea del *fin de la historia*, promovida por los filósofos posmodernos, y sobre la que reflexiona Vattimo, mencionado antes en este texto, López Cano –apoyado en Hans Belting y Arthur Danto, con sus libros *Bild und Kult* y *Después del fin del arte*, respectivamente– explica que *el fin del arte*:

Significa, fundamentalmente, que el régimen social, semiótico y cognitivo que prima actualmente en estos nuevos objetos es distinto al que regulaba las obras de la era del arte propiamente dicho. Esto significa que antes del año 1400 (aproximadamente) y después de 1964 (aproximadamente) la producción de esos artefactos culturales que insistimos en llamar arte responde a paradigmas de pensamiento diferentes. (2006, págs. 18-19).

Así, pues, hablar del *fin de la historia*,

No significa que el hombre haya dejado de hacer historia (ni arte), ni que sus actividades dejen de tener vínculo con todo lo que hizo en el pasado ni lo que hará en el futuro. Esta proclama sugiere solamente que las reglas del juego han cambiado. La historia no es otra cosa que una colección de relatos y una serie de modalidades preceptivas que dictan cómo deben ser contruidos y contados los mismos. La historia no es más que una serie de modos,

entre muchos otros, de construir conocimiento. [...] El fin de la historia no indica otra cosa que el descrédito de los grandes relatos monolíticos y sus correspondientes metarrelatos. Ya no es posible concebir la historia como un solo relato único y unidireccional. El discurso histórico se ha diversificado. (2006, págs. 18-19).

Frente a esta misma idea del *fin de la historia* y desde un enfoque más cercano a la *praxis*, Kramer plantea que la posmodernidad musical desafía la noción de pasado ya que la música posmoderna cita y hace referencia a músicas de diferentes épocas y culturas. Sin embargo, no coincide con la noción del *fin de la historia* puesto que considera que es exagerado establecer un corte tal que deba hablarse de la poshistoria para poder comprender el desencuentro entre la posmodernidad y la idea de progreso propia de la modernidad. Por tanto afirma que: “el mejor lugar para buscar los orígenes del posmodernismo musical no es, por lo tanto, en la historia de la música” (2001, pág. 13)

Desde esta perspectiva es posible pensar que en una obra musical posmoderna coexisten múltiples discursos estéticos, a veces contradictorios, evidenciando la *fragmentación de la historia*, que para muchos críticos podría llamarse simplemente eclecticismo o poliestilismo; si bien estas nominaciones pueden ser adecuadas, no dejan de ser limitadas, puesto que dejan por fuera nociones como *fin de la historia*, *fragmentación de la historia*, *caída de los metarrelatos*. Con ello quedaría excluida esa reflexión profunda que propone la filosofía posmoderna y que al transpolarse a la música permite la apertura de nuevos caminos, nuevas concepciones creativas y posturas más críticas, que a su vez pueden extenderse a otras formas del lazo social.

En contraste, la modernidad, caracterizada por su idea axial de progreso y ligada a la historiografía ortodoxa, conlleva que el arte moderno se funde en la fe de un supuesto perfeccionamiento continuo, teniendo como referencia una serie de obras cumbre,

organizadas jerárquicamente, regidas por la dinámica de que cada obra maestra supere los logros estéticos y técnicos de la anterior. De esta manera se organizan linealmente en la historia del arte los puntos de referencia, es decir, los paradigmas que constituyen los metarrelatos a los cuales la posmodernidad embestirá. Al respecto López Cano dice:

Después del agotamiento de los metarrelatos artísticos (religioso, mimético, modernista), toda vez que quedamos huérfanos de ideologías e historia unidireccional, la producción artística actual no parece regirse por un metarrelato hegemónico y, si este existe, no parece ser una continuación lógica del anterior. (2006, pág. 34).

Empero, la posmodernidad no es necesariamente una contrapropuesta a la modernidad, y no toda la música posmoderna se define principalmente en oposición a la música moderna. Tampoco busca apartarse de la tradición, pues en esa lógica sería otro metarrelato; la posmodernidad, como ya lo habíamos dicho anteriormente, es pluralidad, multiplicidad, multiculturalidad, entre otras. Siguiendo este mismo autor:

[...] el arte actual no quiere desesperadamente liberarse del pasado y no genera discurso teórico contra él (como los manifiestos del arte moderno). Tampoco profesa mayor compromiso con los valores estéticos tradicionales. Como señala Danto, el arte se ha divorciado de la estética (por lo menos en lo que de ésta concierne a lo bello y al gusto) mostrando la naturaleza contingente de su relación: ni todo arte debe ser bello ni lo estético se reduce a lo artístico. (2006, págs. 34-35).

Y agrega luego:

[...] el arte actual, nuestro arte, también se desmarca de otros valores del pensamiento modernista como la fe en el futuro, la confianza en el progreso y la idea de linealidad histórica. [...] Ante la ausencia de modelos, el arte es lo que cada artista quiere que sea, sin

que haya principios esenciales que definan un objeto como arte. Sin embargo [...] No se trata de que cualquier cosa puede ser una obra de arte (por lo menos no en todo momento). Lo que esto significa es que la producción artística, o mejor dicho, el resultado de la acción creadora del artista puede adquirir cualquier formato o soporte, incluyendo aquellos que no estamos acostumbrados a vincular con el arte. Cada obra genera su propio contexto y funda su propia filosofía del arte. (2006, págs. 34-35).

Ahora bien, para aproximarnos a la música posmoderna desde la perspectiva de la *praxis*, es menester nombrar una serie de características, todas susceptibles de cambios, de las músicas que se insertan en dicha concepción, que el mismo Kramer refiere y expresa así²:

1. No es simplemente un repudio del modernismo o su continuación, sino que tiene aspectos tanto de una ruptura como de una extensión.
2. Es, en cierto nivel y de cierta manera, irónica.
3. No respeta fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente.
4. Reta las barreras entre estilos “altos” y “bajos”³.
5. Muestra desdén por el frecuente valor incuestionable de la unidad estructural.
6. Cuestiona la exclusividad de los valores elitistas y populistas.
7. Evita formas totalizadoras (por ejemplo, no quiere que las piezas enteras sean tonales o seriales, ni que se fundan en un molde formal establecido).

² “No hay muchas piezas que muestren todos estos rasgos, por lo que es inútil etiquetar una obra como exclusivamente posmoderna. Además, me resultaría difícil localizar una obra que no muestre ninguno de estos rasgos. Por lo tanto, advierto al lector que no use estos dieciséis rasgos como una lista de verificación para ayudar a identificar una composición como posmoderna o no. La música posmoderna no es una categoría clara con límites rígidos” (Kramer, 2001, pág. 11).

³ [Nota del autor] En general “alto” se refiere a la música *culta* y “bajo” a las músicas tradicionales y/o populares.

8. No considera la música como autónoma, sino como relevante para los contextos cultural, social y político.
9. Incluye citas o referencias a la música de muchas tradiciones y culturas.
10. Considera la tecnología no solo como un camino para preservar y transmitir, sino también como profundamente implicada en la producción y esencia de la música.
11. Abarca contradicciones.
12. Desconfía de las oposiciones binarias.
13. Incluye fragmentaciones y discontinuidades.
14. Engloba pluralismo y eclecticismo.
15. Presenta múltiples significados y temporalidades.
16. Localiza el significado, e incluso la estructura, en el oyente, más que en las partituras, las performances o los compositores. (2001, págs. 10-11).

Ahora, en cuanto a los aspectos propiamente técnicos, se resalta que en la música posmoderna pululan la intertextualidad y la fragmentación de la unidad musical, ambas intrínsecamente relacionadas en esta lógica. Ellas refieren a la discontinuidad en el discurso musical, posible eje axial de la música posmoderna en la cual se evidencian múltiples estéticas (renacentista, barroca, clásica, romántica, moderna, entre otras), culturas (occidental, oriental, académica, popular, entre otras), disciplinas (artes plásticas y escénicas, sociales y humanas, entre otras) que coexisten en una creación artística en la que dialogan las contradicciones entre el pasado y el presente (tonalidad/atonalidad, monodia/homofonía/polifonía/melodía acompañada, pulso/binario/ternario/amalgama/aleatoriedad, partitura/improvisación, entre otros); es esta una discontinuidad que va más allá del contraste y la variedad.

A lo anterior se suma que la intertextualidad se acentúa, aún más, cuando se hacen citaciones de músicas ya existentes de otros compositores o culturas, y aunque la citación era una práctica presente en la modernidad, el posmodernismo tiene otra manera de abordarla; mientras los compositores modernos citaban las músicas del pasado colocando la cita en un contexto modernista o distorsionándola, los compositores posmodernos se sienten satisfechos de hacer la citación tal y como es, sin someterla a distorsión alguna.

Retomando a Kramer, este expone algunas de las razones según las cuales los compositores se sienten atraídos por la lógica y los valores posmodernos, ya sea que los acepten, los nieguen o se opongan a ellos:

1. Algunos compositores reaccionan contra los estilos y valores modernistas que se han vuelto opresivos para ellos.
2. Algunos compositores reaccionan contra la institucionalidad del modernismo, en otras palabras, su posición de poder dentro del establecimiento musical, particularmente en Estados Unidos, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia.
3. Algunos compositores responden a lo que ven como la irrelevancia cultural del modernismo.
4. Algunos compositores (tanto antimodernistas como posmodernistas) están motivados por el deseo de cerrar la brecha entre el compositor y la audiencia, creada por el elitismo del modernismo.
5. Algunos compositores jóvenes se sienten incómodos con las presiones de sus maestros para que les guste y respeten un tipo de música (tonal) pero que escriban otro (atonal). Al igual que los adolescentes en el mundo del posmodernismo, se rebelan contra los valores que aprenden en la escuela. Quieren crear la música que aman, no lo que se les dice que amen.
6. Algunos compositores de hoy conocen y disfrutan de la música popular. A pesar de que siempre hubo compositores “clásicos” a los que les gustaba la música pop, en la actualidad

algunos compositores que la aprecian (como Steve Martland y Michael Daugherty) no ven ninguna razón para excluirla de su propia gama estilística, otro ejemplo de cómo componer lo que aman, independientemente de su respetabilidad.

7. Algunos compositores son muy conscientes de que la música es una mercancía, que es consumible y que los compositores son inevitablemente parte de un sistema social materialista. Tales compositores entienden el posmodernismo como una estética cuyas actitudes y estilos reflejan la mercantilización del arte. Ven la música posmoderna preocupada por su lugar en la economía, en lugar de ignorarla (como el modernismo).

8. Algunos compositores, como sus predecesores en épocas anteriores, quieren crear música nueva y diferente. Sin embargo, se han desilusionado con la búsqueda vanguardista de sonidos novedosos, estrategias compositivas y procedimientos formales, y con su postura adversa hacia la tradición. Más bien, buscan la originalidad en la aceptación posmodernista del pasado como parte del presente, en la fragmentación des-unificadora, en el pluralismo y en la multiplicidad.

9. Todos los compositores viven en un mundo multicultural. Mientras que algunos eligen mantener las músicas del mundo fuera de sus composiciones, otros están tan cautivados con el contacto con la música de muy diferentes tradiciones que la aceptan en sus propios modismos personales. Aunque tales apropiaciones a veces se critican como ejemplos de imperialismo cultural, abundan en la música posmoderna.

10. La mayoría de los compositores contemporáneos son conscientes de los valores posmodernos en su cultura. Estos valores modifican no solo la música que producen, sino también las formas en que se escucha y utiliza. Por muy variadas que puedan ser sus manifestaciones musicales, y muy diversas las razones de su atractivo para compositores y oyentes, el posmodernismo musical es, como he intentado sugerir, la expresión casi inevitable de una civilización socialmente saturada. (2001, págs. 17-18).

Antes de concluir, es importante señalar el papel determinante (lejos de cualquier juicio de valor) que ha desempeñado la tecnología no solo en la sociedad contemporánea sino también en el pensamiento posmoderno. Su presencia en la actualidad ha generado una gran saturación de información, publicidad, estímulos... que propicia la emergencia de fenómenos y contextos psicológicos, sociales, culturales... sumamente fragmentados, así como la discontinuidad en nuestra atención y sensibilidad en un mundo paradójicamente globalizado. Las redes sociales y los demás medios de comunicación pugnan por ganar nuestra atención, participación y dinero, como resultado, no hay suficiente tiempo para profundizar, reflexionar, contemplar, disfrutar... porque inmediatamente se nos impone otro estímulo, otra oferta, otra oportunidad... vivimos en una sociedad saturada, discontinua, fragmentada... Todas estas fuerzas sociales “modelan” la música posmoderna, en la que residen múltiples estilos, técnicas, valores... donde no hay una única “realidad”, sino, por el contrario, una realidad cambiante, provisional, desconectada, confrontada, sin unidad estructural... reflejo de la sociedad misma, hija y artífice de su tiempo.

En consecuencia con lo hasta aquí expuesto, definir la posmodernidad musical es inoperante en razón de su propia naturaleza, ya que desafía continuamente sus límites al redefinir sus contextos; querer asirla de manera unívoca es negar su propia lógica, pues se reconoce por su multiplicidad y diversidad. No obstante, se pueden situar algunos elementos que la caracterizan, tal como sugiere Kramer, y quizás la mejor manera de concebirla sea como una actitud o condición, como la *condición posmoderna*. Evoquemos las palabras de Kramer para concluir:

Los orígenes de la actitud posmoderna en la música son diversos, como son las respuestas a ella y los usos sociales de la misma. Aclamada por algunos y despreciada por otros, la música

posmoderna y la escucha posmoderna son emocionantes –pero edificantes– declaraciones de quién y qué somos. (2001, pág. 18).

1.3 La posmodernidad musical en Latinoamérica

Hemos hasta ahora trazado ciertas características estéticas de la posmodernidad musical, las cuales son susceptibles de cambios por su propia naturaleza divergente y provisional, debido en parte al diálogo de múltiples discursos estéticos –a veces contradictorios– que conviven en esta. Ahora nos planteamos examinar cómo la posmodernidad musical emerge en Latinoamérica, no como una copia de una moda intelectual y estética euronorteamericana, sino como una consecuencia inevitable de un mundo globalizado y paradójicamente atomizado, fragmentado y confrontado.

En el libro *La música en Latinoamérica*, el musicólogo y pianista Ricardo Miranda, y el musicólogo, compositor y director coral, Aurelio Tello, disertan acerca de la emergencia de la estética musical posmoderna a finales del siglo XX, y muestran cómo esta se abre paso dejando atrás las estéticas “vanguardistas” que consideraban la experimentación como finalidad del arte. Ya los compositores nacidos a mediados del siglo XX se hallaban en la encrucijada estética entre retomar el nacionalismo de principios de siglo, el cual tuvo un sector de compositores que insistió en dicha línea, o hacer música de vanguardia (atonal, dodecafónica, serial, aleatoria, electrónica, conceptual), de la cual la mayoría de estos compositores no pudo apartarse. Sin embargo, todo esto desembocaría en una mirada a la música tradicional y/o popular desde otra perspectiva más ecléctica –diferente a la del nacionalismo de principios de siglo– que estaba en constante diálogo con el presente y el pasado. Expresan al respecto Miranda y Tello:

La generación cercana a los Cursos de Música Latinoamericana de los años setenta, la que se formó en las manos de los egresados del CLAEM⁴ o sus contemporáneos, la que fue asumiendo lentamente las nuevas herramientas de la tecnología (sintetizadores de teclado, computadoras), la que todavía transitó los senderos del conceptualismo y el manejo de todas las técnicas del siglo xx posteriores a la liquidación de la tonalidad, y que ya tenía que pensar en otra cosa, fue la que cerró el siglo transitando de un vanguardismo cada vez más redundante a diferentes lenguajes, volviendo la mirada a la tradición, a la música popular –folklórica y urbana–, al lirismo, reencontrándose con los intérpretes y con el público, pero siempre con una propuesta renovada en el uso de los lenguajes, con un aire fresco en el empleo de lo popular, con nuevas búsquedas tímbricas al usar instrumentos tradicionales, con cierto desenfado al retomar sistemas de organización del sonido anteriores (tonalidad, modalidad, pentafonismo) y formas históricas. (2010, pág. 216).

Así pues, los compositores posmodernos latinoamericanos de finales del siglo XX tejieron puentes entre diversos discursos estéticos de diferentes épocas, que fueron hibridados, a su vez, con las músicas tradicionales y/o populares⁵ de Latinoamérica en una

⁴ El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) fundado en Buenos Aires en 1961 como parte del Instituto Di Tella y cesó sus actividades en 1971. Era una institución donde se fomentaba el estudio, la difusión y la investigación de la música contemporánea y de vanguardia. El compositor Alberto Ginastera uno de sus más importantes directores y profesores, acompañado de otros profesores como Aaron Copland, Oliver Messiaen, Iannis Xenakis, entre otros.

⁵ Definir estos términos estableciendo sus fronteras, a la vez que delimitarlos en relación con otros términos colindantes, como es el caso de folklor y masivo, impone al artista un reto, ya que se interrelacionan, transforman, coexisten y difuminan entre ellos tan pronto se quiere aislarlos; sin embargo, es pertinente citar algunos principios que nos brindan una caracterización.

Apelando a la definición de la palabra *tradición*: “Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación” (Real Academia Española, s.f.), podría decirse que las músicas tradicionales serán todas aquellas que se transmitan de generación en generación, lo que conlleva una permanencia en el tiempo; pero no por ello serán inmunes a las transformaciones que este implica, también podrían pensarse como “adaptaciones”, las cuales son garantes de su continuación de generación en generación.

El concepto de música popular se relaciona con los impactos de la música sobre las masas y con los modos como se construye, a partir de ellos, la idea de identidad, creando una serie de paradigmas que en determinados momentos pueden definir una sociedad o cultura; dice Frith al respecto: “En al menos los últimos cincuenta años, la música popular ha constituido una vía fundamental para aprender a entendernos como sujetos históricos, con identidad étnica, de clase y de género” (2001, pág. 11).

constante interrelación. Ellos no limitaron ni limitan hoy el uso de diferentes técnicas o procedimientos, en sus obras conviven contrariedades, tales como: tonalidad, atonalidad, tradición, tecnología, minimalismo, ultraestructuralismo...; como afirman Miranda y Tello:

A los vanguardistas les preocupaban ciertos aspectos: la originalidad, la ruptura radical con la tradición, la deconstrucción del lenguaje musical, la ausencia de elementos nacionales; los compositores de la posmodernidad se distinguen por el desenfado con que toman cualquier elemento para su obra, combinan técnicas con entera libertad, no se arredran ante el uso de recursos [...] (2010, pág. 238).

Estos mismos aspectos descritos en la cita anterior en relación con los vanguardistas, generaron una brecha entre los compositores y la audiencia, puesto que sus músicas eran conceptualmente complejas y de difícil aprehensión por parte del público. En cambio, los compositores posmodernos han buscado re-establecer el lazo con la audiencia creando

En América Latina y el Caribe, las músicas populares están relacionadas no solo con lo urbano, sino también con lo rural, ya que ciertas teorías –que se salen de este rango geográfico– conciben la música popular solo dentro del ámbito urbano. Además, en la actualidad se evidencia una estrecha relación entre lo popular, los medios de comunicación y las tecnologías de la comunicación, casi al punto de parecer un solo eje, lo cual no quiere decir que se pueda reducir lo popular a dicha relación. García Canclini (1987), por ejemplo, considera que en esa visión reduccionista quedan por fuera procesos tan importantes como la recepción y la apropiación cultural, lo que lo lleva a plantear una colaboración entre los comunicólogos y los antropólogos

Las músicas populares en América Latina y el Caribe se relacionan con lo masivo, con los impactos en las masas, con lo urbano y lo rural, con los medios y las tecnologías de la comunicación, y con los criterios económicos y políticos de las sociedades. Las músicas tradicionales, por su parte, entran en relación con las manifestaciones culturales, su permanencia en el tiempo y sus transformaciones. Ambas músicas coexisten y se interrelacionan, y, la mayoría del tiempo, no se pueden desligar o diferenciar la una de la otra.

Estas músicas en América Latina y el Caribe comprenden ritmos tan variados y representativos que van desde el tango, el brukdown y el rock hasta la chacarera, el chamamé y el huayno; desde el choro, la samba y la bossa nova hasta el brega, el tuturuwá y el sertanejo; desde el cachimbo, el rin, la sirilla, la cueca, la zamacueca hasta la canción social; desde la cumbia, el porro, el mapalé, el vallenato, hasta el pasillo, el bambuco, la guabina y el joropo; desde el chachachá, el bolero, el son, la bachata, el merengue, la salsa, el reggae hasta el tambito, el punto guanacasteco, el tamborito, la tutuna y el yaraví; desde la ranchera, la trova, la plena, el reguetón, hasta el huapango, los corridos y el sanjuanito; esta gran diversidad de músicas da cuenta del enorme sincretismo, multiplicidad y multiculturalidad que compone la cultura musical latinoamericana.

obras que esta pueda aprehender y disfrutar; esto nos lleva a retomar las palabras de Kramer y también las de Miranda y Tello:

Algunos compositores (tanto antimodernistas como posmodernistas) están motivados por el deseo de cerrar la brecha entre el compositor y la audiencia, creada por el elitismo del modernismo. (Kramer, 2001, pág. 17)

Uno que otro comentario asevera que los compositores de los años sesenta y setenta hicieron reinar el terror en el uso del lenguaje musical [...], y que es preciso restaurar las condiciones que unían al compositor con el público, traducidas en obras “asequibles” y “disfrutables”. (Miranda & Tello, 2010, pág. 237).

Los compositores vanguardistas hacían de lo novedoso y “lo absoluto original” su estandarte, mientras esta nueva oleada de compositores (posmodernistas) ha retornado a las ideas musicales de tipo temático y motivico mediante las cuales estructuran el discurso musical, que exhibe líneas melódicas más definidas y armonías más “aprehensibles”; no obstante, no han desatendido la exploración de nuevos timbres y posibilidades sonoras, jugando la tecnología en ello un papel indiscutible.

El problema de la hora actual no parece ser el de asimilación de técnicas ni el de la búsqueda de lenguajes, sino el de cómo se complementan los recursos de la tecnología contemporánea (computadoras, sistemas midi, nuevos instrumentos electroacústicos, *software* de sonido) con la creación musical en la tradición escrita de la cultura occidental. Ya casi no hay joven compositor que no haga uso de programas de música computarizados, que no domine el lenguaje de los equipos actuales, que no intente poseer un laboratorio personal dónde componer música. (Miranda & Tello, 2010, pág. 239).

Ahora bien, proponemos que la posmodernidad musical latinoamericana se define no solo por las dieciséis características técnicas –descritas por Kramer y enunciadas anteriormente en este capítulo–, sino también por el acentuado interés de los compositores en las músicas tradicionales y/o populares de América Latina, híbridadas con otras técnicas, procedimientos y estéticas del presente y el pasado, que, *grosso modo*, son de origen europeo (medievo, renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, nacionalismo, impresionismo, dodecafonismo, entre otras). Además, la posmodernidad musical latinoamericana refleja la ruptura entre las fronteras de lo culto y lo popular, que tanto enmarcaron a la modernidad musical. Esta hibridación de elementos europeos y músicas tradicionales y/o populares de Latinoamérica –las cuales a su vez arraigan en el mundo indígena y africano– reflejan el apremiante interés de los compositores por reconocerse, identificarse y, a su vez, diferenciarse en la escena musical globalizada; dicho proceso, además de favorecer la construcción de identidad, parece implicar la búsqueda de un valor agregado que permita a los compositores competir en un mundo donde la música tiene un valor de mercancía y, por tanto, ocupa un lugar en la economía. Al respecto de esta última idea podemos seguir a Kramer cuando dice:

Algunos compositores [posmodernos] son muy conscientes de que la música es una mercancía, que es consumible y que los compositores son inevitablemente parte de un sistema social materialista. Tales compositores entienden el posmodernismo como una estética cuyas actitudes y estilos reflejan la mercantilización del arte. Ven la música posmoderna preocupada por su lugar en la economía, en lugar de ignorarla (como el modernismo). (2001, pág. 17).

La música latinoamericana de la hora actual parece estar en manos de quienes nacieron en las dos últimas décadas del siglo XX y que parecen estar de retorno a la tradición, no con una mirada purista, sino desprovista de radicalidades y dogmas estéticos; es una perspectiva más ecléctica, conciliadora e integradora, que ve a la vanguardia con “susplicia”.

Estos enfoques de la posmodernidad musical son consecuencia, en parte, de los conceptos radicales que enmarcan la modernidad musical, tales como la búsqueda incansable de la originalidad y de lo novedoso (en pro del progreso). Esa modernidad musical parece ser más una copia intelectual y estética eurocéntrica del siglo pasado, que una consecuencia natural de nuestra cultura, pues no responde a nuestras propias necesidades, entre otras, de generar espacios de convergencia de lo plural, multicultural, divergente..., condiciones que no son propiamente estandartes de la modernidad; la posmodernidad musical, por el contrario, parece ser una consecuencia natural en Latinoamérica en la medida que responde a dichas necesidades. Ya este asunto sobre la emergencia y originalidad de la posmodernidad en Latinoamérica es tratado por el filósofo y docente universitario boliviano, Gustavo Pinto Mosqueira, en su texto *Recepción de la posmodernidad en América Latina*:

Para unos, hablar de postmodernidad en América Latina no es más que una copia de una moda intelectual y cultural euronorteamericana. Para otros, tocar el tema despierta una reacción mental, y hasta visceral, de rechazo. Para más de uno es una discusión que nos incumbe porque también ha tenido procesos de modernización. Por ende, nuestra región no está exenta de esos cambios y reflexiones que se dan en torno a dicho tema. Ahora bien, entre este último grupo, habría que destacar a los optimistas que ven en la postmodernidad la posibilidad de recuperar y aceptar la heterogeneidad cultural y social, la diversidad de juegos de lenguaje, es decir, ven la alternativa de construir modelos de vida diferentes; y a

los pesimistas que perciben, en la influencia y vivencia de la cultura posmoderna, el olvido del cambio o revolución social, de la equidad social, o el abandono de la utopía revolucionaria. (2002, pág. 43).

Hoy, casi dos décadas después de la publicación de la anterior cita, nos podríamos atrever a decir que tanto la posmodernidad, en su sentido filosófico, como la posmodernidad musical en Latinoamérica son el resultado inevitable de nuestra cultura disímil, heterogénea, híbrida, mestiza, paradójica... y, a su vez, de la búsqueda inagotable de nuestra identidad. Pues, como dice Lyotard: “[La posmodernidad] No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores” (Lyotard, 1987, pág. s.p.); es decir, la posmodernidad es un producto de los que crean cultura y no de los que teorizan sobre ella.

¿Será, entonces, la posmodernidad (en su sentido filosófico y musical) la oportunidad, el nicho, para responder a la pregunta por el *qué somos*? ¿Será este un camino para construir nuestra noción de identidad social y musical? ¿Es la posmodernidad la posibilidad de recuperar y aceptar la heterogeneidad cultural y social en Latinoamérica? ¿Podrá contribuir a reestablecer el lazo social y cultural? Siendo optimistas y siguiendo la naturaleza de su propia lógica, diríamos que sí, ya que esta abarca pluralidades, multiculturalidades, contrariedades... todos ellos elementos que nos cuesta tanto en Latinoamérica cohesionar para entender nuestro origen mestizo.

Podemos ver con gran optimismo el panorama de la creación musical contemporánea en Latinoamérica. Creo que hoy se han dejado de lado muchos de los dogmas, sectarismos y actitudes excluyentes que caracterizaron a la música nacionalista y a la de vanguardia. Hay

más tolerancia, más diversidad, más eclecticismo. Y menos prejuicios. (Miranda & Tello, 2010, pág. 240).

2. Hallazgos sobre obras y compositores para *piano solo* de la posmodernidad musical de América Latina y el Caribe

Ya acabando el siglo XX, parecía que la música latinoamericana se hallaba en un momento de apertura ecuménica a una diversidad de tendencias. Quedaban pocos creadores que aún veneraran la experimentación vanguardista como finalidad del arte, y dejar a los músicos “improvisar” terminó resultando una frivolidad demodé.

Ricardo Mirando y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica*.

2.1 Introducción

En el capítulo anterior se trazaron las coordenadas conceptuales y técnicas que enmarcan el objeto de estudio de la presente investigación-creación, y que nos permitieron comprender los asuntos filosóficos, históricos, estéticos, culturales y artísticos que subyacen a la emergencia y el desarrollo de la corriente de la posmodernidad musical en Latinoamérica.

A continuación, se dará cuenta de los hallazgos de una revisión de fuentes académicas, reseñas, entrevistas, grabaciones y partituras que permitieron encontrar procesos compositivos para *piano solo* –similares al que se propone esta investigación-creación– que hibridarán músicas tradicionales y/o populares de América Latina –como el *tango*, la *milonga*, la *bossa nova*, el *pasillo* andino colombiano y los ritmos *afrocaribeños* con utilización del patrón rítmico de la *clave*– con elementos de la posmodernidad musical, y cuyas estructuras o formas musicales son de *preludios*, *tocatas*, *fugas*, *sonatas*, *suites* y *nocturnos*. La elección de dichos géneros y estructuras musicales obedece a un criterio personal y de goce puramente estético.

Además, en dichos hallazgos –representados en piezas musicales para *piano solo* y sus compositores– se hace una descripción de los rasgos musicales más relevantes para el objeto de esta investigación-creación y se identifican en ellos las características que Kramer propone tanto para las músicas, como para los compositores posmodernos.

Para esta exposición agruparemos a dichos compositores y sus obras, en principio, por su país de origen; luego daremos cuenta de una breve reseña de su formación; expondremos algunos aspectos de su expresión musical y sus obras; y, en algunas ocasiones, citaremos comentarios de otros autores en referencia a los compositores y sus obras. En los casos en que sea posible se citará como nota al pie el vínculo a la página donde se puede escuchar la interpretación de la obra.

Terminada la exposición, se sistematizan en la Tabla 1, siguiendo a Kramer⁶, aquellas características de la posmodernidad musical identificadas en las obras y en los compositores.

2.2 México

Compositor

Arturo Márquez (1950-).

Formación

Se formó en el Conservatorio Nacional de Música (México), en el taller de Composición del Instituto de Bellas Artes (México) y luego el gobierno francés le concede una beca para estudiar durante dos años con el compositor francés Jacques Castérède, quien fue discípulo de Oliver Messiaen.

⁶ Nos referimos a las dieciséis características enunciadas en el capítulo anterior relativas a las músicas posmodernas; así como también –de ser posible– a aquellas otras diez referentes a los compositores posmodernos.

Aspectos musicales y obras

Márquez inició escribiendo en un estilo vanguardista, del cual dan cuenta obras como *Mutismo* para dos pianos y cinta (1983), pero luego empezaría a explorar las músicas tradicionales y/o populares de América Latina (con especial interés en las músicas mexicanas) y el jazz, haciendo con ellas una simbiosis con diferentes técnicas y procedimientos del presente y el pasado. Esto se evidencia en obras para *piano solo* como *Días de mar y río* (1997)⁷, que tiene rasgos impresionistas, minimalistas y pentatónicos en su inicio, y que luego abre paso a armonías tonales con melodías y ritmos más definidos influenciados por el danzón; *Solo rumores* (2006)⁸ es una obra entre impresionista y minimalista nutrida de armonías pentatónicas, cromáticas y disonantes; *En clave* (1990)⁹, compuesta a modo de *tocata*, con tinte impresionista y atonal, está construida sobre la base rítmica de la *clave* de la música cubana, transformada y variada, esta última, en un continuo juego durante la obra.

Comentarios

Márquez ha sido criticado “en el medio musical mexicano por su descarnado uso de la música popular” (2010, pág. 217), pero ya nos diría Kramer al respeto de los músicos posmodernos: “Algunos compositores de hoy conocen y disfrutan de la música popular. [...] no ven ninguna razón para excluirla de su propia gama estilística, otro ejemplo de cómo componer lo que aman, independientemente de su respetabilidad” (2001, pág. 17). De la estética de Márquez, Miranda y Tello dicen:

⁷ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=qe_akiYIOjI

⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ykl36Bi34hk>

⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qZltovtzt2E>

Señaló un claro retorno a la tonalidad, clavó la mirada en un elemento vivo de la cultura urbana de México (el danzón, las danzoneras, los salones de baile), sintetizó todas las técnicas compositivas del siglo xx, ofreció sensuales y sugerentes hallazgos tímbricos y tendió un puente de entendimiento con el público, con los músicos, con los directores, como no se había dado en toda la música mexicana desde el *Huapango* de Moncayo o los *Sones de mariachi* de Galindo. (2010, pág. 217).

Compositor

Samuel Zyman (1956-).

Formación

Estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música de México con Humberto Hernández Medrano, y más tarde con Stanley Wolfe en la Julliard School de Nueva York.

Aspectos musicales y obras

Su música posee líneas melódicas y ritmos definidos en un lenguaje armónico que oscila entre la tonalidad y la atonalidad, con un gusto especial por el contrapunto que refleja su admiración por la música de Johann Sebastian Bach y por el equilibrio de las formas clásicas. “[Es] uno de los primeros en marcar una flagrante distancia con los procedimientos típicos de la música de vanguardia y mostrar un voluntario retorno a la tradición tonal y a los principios formales clásicos [...]” (Miranda & Tello, 2010, pág. 218). Entre sus obras para *piano solo* encontramos: *Two Motions in One Movement* (1996)¹⁰, de carácter rítmico con influencias del jazz y el impresionismo, que alterna secciones de melodías en *marcato* con otras líricas y expresivas; *Variaciones sobre un tema original*

¹⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A2KEqbB4dmE>

(2007), al respecto de ella el propio autor dice: “[...] fue compuesta en 2007 para la pianista argentina Mirian Conti. El estilo tradicional se mezcla con los procedimientos y las técnicas contemporáneas, rompiendo con las restricciones impuestas por las ortodoxias de la vanguardia y de la música experimental” (Zyman, s.f).

Otras obras para *piano solo* de este autor son: *Three Piano Pieces* (s.f.), *Dance for Piano* (1989).

Comentarios

Dice el compositor de su música:

Mi música es bastante accesible. Es tradicional en el sentido de que está basada en melodías, en temas, tiene un ritmo entendible. No es tonal, como del siglo XIX, por lo menos no todo el tiempo. La llamo neorromántica. Es una etiqueta que le pusieron hace tiempo y que nunca me ha molestado. Otro elemento importante es el contrapunto y el eco de Bach. Bach es mi compositor favorito. En el contrapunto tiene varias melodías interesantes, todas ellas independientes que ocurren simultáneamente. Distinto de la armonía donde, en general, hay una melodía y acordes que la acompañan. Hay varios tipos de contrapunto. El contrapunto imitativo se refiere a que oyes una melodía en una línea y otra voz entra y la imita. (Zyman, s.f).

2.3 Cuba

Compositor

Juan Manuel Piñera Infante (1949-), compositor y pianista.

Formación

Su formación pianística la realizó en el Conservatorio de Música Alejandro García Caturra en Miriano (La Habana), luego ingresó a la Escuela Nacional de Música (Cuba) donde concluye su formación media. Estudió composición con José Ardévol y Enrique

Bellever y concluyó su formación en composición en el Instituto Superior de Arte con Roberto Valera.

Aspectos musicales y obras

Miranda y Tello nos dicen de este compositor lo siguiente:

Juan Piñera (1949) es autor de una gran cantidad de obras de audaz imaginación, que llevan títulos del tipo “*La cosa*” *no está en el título* para piano (1973), lleno de novedades experimentales, pero sujeta a una irónicamente clásica forma de *sonata*, o *Para una ocasión este canto no muy firmus* (1977), una exploración ingeniosa del tema con variaciones. (2010, pág. 220).

En su obra *El libro de música de la ciudad celeste: I. Hacia una región de la luz, II. A los desolados promontorios de alguna olvidada costa, III. Como un sol que se derrumba, IV. Como buscando algo en el aire, V. Hacia la residencia de la luz* (s.f)¹¹. La primera pieza tiene un tinte impresionista en cuanto a su armonía y sus gestos; la segunda es un danzón con armonías politonales nutrido por disonancias y melodías definidas; la tercera es más rápida que las dos anteriores, con melodías más incisivas y disonancias más marcadas; la cuarta tiene marcadas influencias del jazz en cuanto a las melodías, los gestos, el ritmo y la armonía; y la quinta pieza es la más rápida de todas las anteriores, es rítmica y disonante a modo de *tocata*, esta se estructura a partir del patrón rítmico de  a compás de 2/4 y tiene una acentuada influencia de la armonía del siglo XX.

En su catálogo de obras para *piano solo* también encontramos los siguientes títulos: *La «cosa» no está en el título* (1973); *Tres polifonías para jóvenes ejecutantes* (s.f); *Sonatina scarlattiana* (1975); *Quasi alla sinistra, para la mano izquierda* (1976); *Para una ocasión*

¹¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xv9ia7zI9vs>

este cantus non muy firmus (1977); *A la manera de Debussy* (1978); *Preludio y fuga extemporáneo* (s.f); *Tres interludios para Ruandi* (1979); *A la manera de Gershwin, Passoyaglia* (1980); *Isabelinas. Historia de un fraude* (1983); *Antes del desayuno o El libro de los casi...* (1987); *Todo el pasado vuelve como una ola o De las ramificaciones infinitas* (s.f); *Inti, la parábola del sol* (s.f); *Con la violencia de la cortante piedra silenciosa, torturada de salitre* (1993); *Pequeña fantasía para una paloma equivocada* (1996).

Comentarios

La musicóloga, pianista y directora cubana, Marta Rodríguez Cuervo (adscrita a la Universidad Complutense de Madrid), expresa lo siguiente del compositor:

Muchas de sus obras, sobre las de construcciones más simples, intentan promover un mayor acercamiento al público. La música de Piñera recoge ese aire intimista tan propio de lo cubano presente en el día a día, que muestra una música sencilla en cuanto a su estructuración, concebida para ser escrita en una partitura accesible, que evoca los tipos populares de géneros, y que aparece impregnada de una teatralidad implícita, más cerca del gesto que del acontecimiento en sí mismo. (Rodríguez Cuervo, s.f.).

Compositor

Guido López-Gavilán (1944), compositor y director.

Formación

Se formó como director coral en el Conservatorio Amadeo Roldan (La Habana), luego realizó estudios de dirección orquestal con el maestro Daniil Tiulin. Estudió orquestación, contrapunto, piano y análisis musical con los maestros José Ardévol, Leo Brouwer, Esther Ferrer, Harold Gramatges y Edgardo Martín. Le fue otorgada una beca para estudiar

dirección orquestal en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú con el profesor Leo Guinsburg, concluyendo estos estudios en 1973.

Aspectos musicales y obras

Su estilo combina múltiples técnicas y estilos de la música de vanguardia con elementos tomados de la tradición musical y la música afrocaribeña. En su obra *Suite infantil: canciones para Aldito* (1987)¹², dedicada a su hijo pianista Aldo López-Gavilán, alterna melodías expresivas y melodías rítmicas con una armonía tonal extendida que es coloreada con disonancias y enriquecida con los patrones rítmicos del piano del *son montuno*; otra de sus obras, *Toque* (2007)¹³, alterna técnicas extendidas del piano percutiendo con la palma de la mano las cuerdas y la tapa del piano con acordes disonantes a modo de *tocata*. Durante toda la pieza el compositor juega con el patrón rítmico de la *clave* de la música afrocaribeña configurándola y desconfigurándola reiteradamente.

Compositor

Tania León (1943-) compositora y directora.

Formación

Emigrada a los Estados Unidos, inició sus estudios en el conservatorio privado Peyrellade (La Habana) donde obtuvo el título de *profesora de teoría y solfeo*. Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Cuba (La Habana), luego de trasladarse a Estados Unidos consiguió una beca para estudiar en la Universidad de New York donde obtuvo el título de bachiller en música y luego de maestra en composición. Estudió dirección de orquesta, entre otros, con Leonard Bernstein y Seiji Ozawa.

Aspectos musicales y obras

¹² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iysLHPybFS0>

¹³ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Qu8Mej8_Mu8

Del estilo de Tania León, Miranda y Tello nos dicen: “Su obra sintetiza su formación académica, que va de la música clásica al jazz, y la persistente alusión, aunque muy decantada, a su múltiple raíz nigeriana, francesa, china y cubana” (2010, pág. 221).

En su obra *Tumbao* (s.f.)¹⁴ evoca los patrones rítmicos de los diferentes instrumentos que componen las músicas derivadas del *son cubano*, además de los gestos melódicos que caracterizan dichas músicas; esta obra presenta discontinuidades tanto temporales como en el discurso armónico, ya que este último oscila entre la tonalidad, la politonalidad y la atonalidad, nutridas todas con disonancias y *clusters*; *Ritual* (1987)¹⁵, obra “teñida” de la armonía del siglo XX y de ritmos definidos y reiterativos que parece simular después de un primer momento lento de acordes abiertos y melodías atomizadas un tambor que le da a la obra un aire de *tocata*; *Momentum* (s.f.)¹⁶ utiliza técnicas extendidas del piano con ritmos y melodías atomizadas, la mayor parte de la pieza “rememora” el siglo XX, sin embargo, hay una constatación insinuación de giros melódicos y gestos del jazz que generan discontinuidad y que evitan que haya unidad en la estética del discurso musical.

Otras de sus obras para *piano solo* son: *Ensayos sobre una tocatá* (1966); *Preludio no. 1 «Sorpresa»* (1966); *Preludio no. 2 «Pecera»* (1966); *Homenaje a Prokofiev* (1987).

2.4 Puerto Rico

Compositor

William Ortiz (1947-) compositor y director.

Formación

¹⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5lt0kORNE8>

¹⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=54fbXe2oSfc>

¹⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6RTnEIJWlqU>

Estudió composición en el conservatorio de música de Puerto Rico, luego obtuvo sus grados de maestría y doctorado en composición en Stony Brook University (New York).

Aspectos musicales y obras

Su música busca reflejar sus “vivencias de músico latino inserto en la urbe neoyorkina y busca conciliar la expresión de una voz personal con recursos de cariz contemporáneo y la rememoración de ritmos, cadencias y melodías de los barrios latinos de las grandes ciudades estadounidenses” (Miranda & Tello, 2010, pág. 222). En su obra *Cuatro piezas para piano* (1974)¹⁷, el compositor gira entre la tonalidad y la atonalidad con melodías líricas y una frescura con cierto carácter de *new age*, de jazz y de danza; en general las piezas no son muy contrastantes entre ellas, pero no por ello son “sosas”, sino que, por el contrario, esto conlleva una sensación de constante equilibrio. Otras obras para *piano solo* que dan cuenta de la hibridación de músicas afrocaribeñas con estéticas posmodernas son: *Montuno* (1981) y *Mulata fantasía* (1987).

Comentarios

Dice el compositor en relación a su música lo siguiente:

Yo concibo mi música como la ‘belleza violenta’ de la vida urbana; como la expresión de los gritos y llantos de la calle –que reflejan los pensamientos de esos que sienten, de esos que están oprimidos. Es mi intento convertir el lenguaje de la calle en un instrumento legítimo. (Ortiz, 2019).

Compositor

Carlos Vásquez (1952-).

Formación

¹⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zwPHcMMADls>

Realizó estudios de composición en las Universidades de Puerto Rico, Pittsburgh y Nueva York, obteniendo los grados de maestría y doctorado.

Aspectos musicales y obras

Los títulos de sus obras evocan la cultura y los paisajes del caribe, prueba de ello es *Imágenes caribeñas: I. Varadero* (Cuba); *II Irazú* (Costa Rica); *III Río Grande de Loiza, Carraízo* (Puerto Rico) (1993)¹⁸. Esta es una de sus obras “que se basan en los colores, ritmos, pasiones y sensualidad de la región, y expresan las impresiones del compositor sobre [estos] tres lugares” (Miranda & Tello, 2010, pág. 222); otra de sus obras es *Rapsodia Acquamarina* (1999)¹⁹ en la que la discontinuidad, irónicamente, es el eje del discurso, en ella hay citaciones a diferentes patrones rítmicos de las músicas afrocaribeñas, pero en pequeños lapsos que no dejan concretar ningún ritmo de manera estable, esa misma discontinuidad se expresa en el discurso armónico que gira entre la tonalidad, la politonalidad y la atonalidad.

Otras obras para *piano solo* del compositor son: *Yagrumos en Serenata* (1999); *Brisas del Caribe* (2009); *6 Ludios* (2014).

Comentarios

La revista *American Record Guide* comenta acerca de la grabación donde la pianista cubana Martha Marchena interpreta *Rapsodia Acquamarina*:

Cada trabajo aquí es en una vena posmoderna con muy pocas florituras románticas. Uno vislumbra los motivos de la danza regional en *Rapsodia Acquamarina* (1999) de Carlos

¹⁸ Disponible en: <https://www.carlosalbertovazquez.com/sample-of-works>

¹⁹ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/6275845>

Alberto Vázquez, pero estos pronto se convierten en un lirismo que uno podría reconocer como particularmente puertorriqueño o caribeño. (American Record Guide, 2010).

Compositor

Roberto Sierra (1953-).

Formación

Estudió composición en Alemania con György Ligeti.

Aspectos musicales y obras

Su música funde ideas de vanguardia con la tradición, esto se revela en su interés por explorar nuevas sonoridades mientras las funde con las músicas afrocaribeñas, lo que lo ha llevado a creaciones de curiosa imaginación tales como *Con salsa* (s.f.)²⁰ para clavecín²¹, en la que los patrones rítmicos del *son montuno* para el piano y el bajo son deformados y transformados; la mano izquierda cumple un papel de *ostinato* “imitando” el bajo, mientras la derecha sugiere el *montuno* y los *solos*, a modo de improvisación, típico de las músicas afrocaribeñas; la armonía disonante sugiere en ciertos momentos el siglo XX y en otros la tonalidad y la politonalidad. *Montuno en forma de chacona* (2017)²², también para clavecín y de una estética muy similar a la anterior, tiene un carácter más virtuoso, contrastivo y de una sonoridad mucho más disonante. El *Segundo álbum de boleros* (2016)²³ comprende unas sonoridades de “tinte” impresionista y del siglo XX, donde la melodía está casi ausente y los efectos armónicos juegan el papel principal, sumándose a esto ciertos gestos rítmicos “deformados” que parecen sugerir el ritmo de bolero. *Piezas Líricas* (2018)²⁴, de rupturas y

²⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kJjXm0qA7iE>

²¹ Esta obra ha sido compuesta para clavecín, instrumento cuya naturaleza se aproxima a la del piano, por lo que es relevante enunciarla.

²² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WPLBVhIb71I>

²³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-80oIKQB5cE>

²⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PBDYqHXRAYM>

discontinuidades melódicas, armónicas y rítmicas “sorpresivas”, dejan al oyente en un estado constante de “alerta”, la armonía del siglo XX con ritmos irregulares se mezcla con ciertos puntos tonales y ritmos más incisivos que no permiten establecer unas coordenadas auditivas definidas.

Otras obras para *piano solo* del compositor son: *Descarga en sol* (s.f.), *Piezas imaginarias* (s.f.), *Polivals* (s.f.), *Preludios caprichosos* (s.f.), *Reflections on a Souvenir* (s.f.), *Toccata* (s.f.), *Tres inventos* (s.f.).

Comentarios

[Roberto Sierra] se sitúa en un vértice singular: su obra plasma el riguroso despliegue de un pensamiento musical abstracto, lleno de inventiva y ocupado en explorar paisajes sonoros inéditos, se alimenta también de los estilos, colores y espontaneidad propias de su origen portorriqueño y su entorno americano. Su paso por la clase de Gyorgy Ligeti dejó en él una manera virtuosística de abordar el aspecto tímbrico, y sus obras son ricas en imaginativas combinaciones instrumentales. (Miranda & Tello, 2010, pág. 222).

2.5 Venezuela

Compositor

Federico Ruiz (1948-).

Formación

Estudió composición en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas (Caracas) con Primo Casale, Vicente Emilio Sojo y Evencio Castellanos, y luego técnicas de composición del siglo XX con Yannis Ioannidis.

Aspectos musicales y obras

“Federico Ruiz [es] un músico de enorme oficio y que ha desarrollado un estilo ecléctico” (Miranda & Tello, 2010, pág. 225), entre sus composiciones para *piano solo* encontramos *Merengue* (1994)²⁵ que, como su nombre lo evidencia, es una composición cuya base rítmica pertenece a las músicas afrocaribeñas; aquí el compositor juega con el patrón rítmico del merengue en el piano, pero no al punto de desconfigurarlo, sino nutriéndolo de melodías que se desprenden del mismo con breves momentos de discontinuidad en el discurso, dados por gestos que imitan a las músicas jazz y por acordes disonantes, los cuales sacan al oyente del discurso tonal de la obra en general. *Nocturno* (1993)²⁶ es una obra de naturaleza atonal con melodías expresivas y “crepitantes” que se alternan con acordes disonantes en *marcato*, dentro de una rítmica fugaz, ligera y etérea.

Otras obras para *piano solo* en el catálogo del compositor son: *Piezas para niños menores de cien años* (1982-1994), *Tu presencia* (1981), *Carmen Rosa* (1987), *Eloísa* (1989), *Micro-suite* (1971), *Tríptico tropical* (1993).

Compositor

Alfredo Rugeles (1949-), compositor y director.

Formación

Se formó musicalmente en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares (Caracas) y estudió técnicas de composición del siglo XX con Yannis Ioannidis en la mencionada institución, luego obtuvo los diplomas de composición y dirección orquestal en el Instituto Robert Schumann (Düsseldorf, Alemania).

Aspectos musicales y obras

²⁵ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/11655248>

²⁶ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/11655248>

Su catálogo de composiciones es breve, aunque de muy buena calidad, y entre sus obras para *piano solo* encontramos: *Tanguitis* (1984)²⁷, *Sal-Cita* (2003)²⁸, dejemos que el propio compositor nos hable de estas dos obras:

[...] en *Tanguitis* (1984) el tango es la cita. Escrita para piano solo, es un tango, cuyo título se refiere casi a la enfermedad por el tango, la pasión por dicha danza argentina. El lenguaje melódico y armónico combina lo tonal con lo dodecafónico, con un cierto humor sofisticado y la obvia diversidad estilística, cromatismo y diatonismo y hasta una cita del acorde de ‘Tristán e Isolda’ de Wagner para concluir

[...]

En mi obra “*Sal-Cita*” (2003-2004), el título de la obra es una combinación o juego de las palabras salsa y cita, alude también al carácter del diminutivo que resulta de dicha combinación. En esta pieza, utilizo muchas citas musicales del mundo de la salsa y desarrollo una composición basada en esa combinación del material con ideas nuevas y variaciones inspiradas en gestos y patrones rítmicos que incluyen la *clave*, son montuno, guajira, danzón, guaguancó, y descargas típicas del tumbao, entre otros. “*Sal-Cita*” fue compuesta durante el fin del año 2003 y el principio del año 2004 y está dedicada a Elena Riu y su proyecto “*Salsa Nueva*”. (El Nacional Web, 2012).

Otra obra en su catálogo para *piano solo* es también la *Pequeña suite* (1972-73).

Comentarios

[...] fui influenciado por la música de vanguardia de los años 60, 70 y 80 que es considerada como contemporánea. Sin embargo, después de esos años de experimentación,

²⁷ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/1122406>

²⁸ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=IDRyMp_1_zQ

hoy recorro a la melodía y al ritmo, incorporando elementos de mi entorno, como en la obra Sinfonola, donde una rocola fue una influencia básica. Son acordes tonales y atonales, referencias a colores y efectos tímbricos. Sinfonola fue escrita en el año 1988. El nombre se debe porque yo recordaba las rocolas y esto es como una especie de caleidoscopio de todas las tonalidades existentes. A lo largo de la obra hay solos de instrumentos y cada uno va haciendo una ‘melodía de timbre’ que se va difundiendo entre cada uno de ellos y va recorriendo la orquesta. (El Nacional Web, 2012)

Compositor

Josefina Benedetti (1953-), compositora, musicóloga y directora coral.

Formación

Ingresó a la Escuela de Música Juan Manuel Olivares (Caracas), luego estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta y dirección coral en el Instituto Universitario de Estudios Musicales. Obtuvo su maestría en Musicología Latinoamericana en la Universidad Central de Venezuela, siendo publicada su tesis *La estética postmoderna en la música venezolana*.

Aspectos musicales y obras

De esta compositora venezolana, “[...] cuyo lenguaje directo y claro la sitúa en una abierta postura posmoderna [...]” (Miranda & Tello, 2010, pág. 225), podemos citar su única obra para *piano solo* llamada *Montuno* (2001), de la que no nos es posible hacer ninguna descripción debido a la imposibilidad para acceder a alguna grabación o partitura; sin embargo, es relevante citarla ya que en la escena musical posmoderna latinoamericana ha jugado un papel importante por sus aportes tanto teóricos como compositivos, que pueden evidenciarse tanto en su tesis de maestría (*La estética postmoderna en la música*

venezolana) como en sus composiciones para otros formatos musicales distintos al de *piano solo*.

Compositor

Miguel Ástor (1958-), compositor, musicólogo y director coral.

Formación

Estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta (Caracas) y luego obtuvo sus diplomas de maestro en Musicología y de doctor en Historia en la Universidad Central de Venezuela.

Aspectos musicales y obras

Su música plasma las músicas tradicionales y/o populares venezolanas con una estética musical ecléctica y equilibrada, de esto se da cuenta en su vals venezolano para *piano solo* llamado *Adriana* (1987)²⁹, cuyo ritmo tiene grandes similitudes con el *pasillo* colombiano. Su primera sección es de melodías románticas y expresivas sobre una armonía tonal extendida; la segunda sección rompe con la lógica armónica que se construyó en la primera, utilizando armonía cuartal y marcadas disonancias con melodías cromáticas; para luego retornar a la primera sección.

Otra obra de su catálogo para *piano solo* es *Suite venezolana* (1979).

Compositor

Adina Izarra (1959-).

Formación

²⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ww0qttUeyak>

Estudió en Caracas en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta y con Alfredo Del Mónaco, luego continuó su formación en la Universidad de Nueva York y con Vic Hoyland en Inglaterra.

Aspectos musicales y obras

Miranda y Tello nos dicen de ella:

[es] una de las más talentosas compositoras latinoamericanas, que ha encontrado una voz propia aunque para ello tuviera que transitar por el dodecafonismo que le enseñó su maestro Vic Hoyland en Inglaterra, por un fructífero reencuentro con la tradición popular de su país –sobre todo con el merengue en 5/8– y con los cantos de pájaros venezolanos, y, finalmente, con un manejo de elementos tonales sometidos a las prácticas de composición contemporáneas. (2010, pág. 226).

Conclave (2003)³⁰ es una de sus obras para *piano solo* en la que la estructura rítmica se desarrolla sobre el patrón rítmico de la *clave* que hace que la obra tenga cierto aire minimalista; así mismo, la melodía fugaz y atomizada por la discontinuidad del discurso, junto a la armonía tonal extendida con sutiles disonancias, hacen que la obra tenga un carácter impredecible y volátil.

Otra obra de su catálogo para *piano solo* es *Estudio sobre la cadencia Landini* (1996)

Compositor

Efraín Amaya (1959), compositor y director.

Formación

³⁰ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/10242414>

Comenzó su formación musical en Venezuela, pero tras radicarse en Estados Unidos continuo su formación en la Universidad de Indiana y en la Universidad de Rice, donde obtuvo los títulos de licenciatura en música y composición, y maestría en dirección orquestal, respectivamente.

Aspectos musicales y obras

“[...] Efraín Amaya (1959), [es un] compositor y director de ecléctico estilo que está haciendo carrera en Estados Unidos” (Miranda & Tello, 2010, pág. 226). En sus obras para *piano solo* encontramos *Caracas* (1978)³¹, fantasía que tiene ciertos colores de *new age* mezclados con armonía tonal extendida, y gestos melódicos y armónicos del romanticismo, que hacen que la obra sea expresiva y estimulante; en ella se intercalan momentos de suma excitación propiciados por arpegios y acordes con momentos de calma producto de melodías a modo de *recitativo coral*; hacia el final de la obra, el ritmo se torna a manera de *marcha* con un motivo melódico reiterativo que comienza siendo disonante hasta convertirse en consonante. Esta obra fue dedicada a su profesor de piano, Harriet Serr, cuando el compositor vivió en Venezuela.

2.6 Colombia³²

Compositor

³¹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=uIq6v_xYEgk

³² El movimiento musical posmoderno no ha sido abiertamente constituido en este país, ni tampoco suficientemente visibilizados sus intentos; no obstante, siguiendo a Miranda y Tello (2010), puede hablarse de un momento de transición de la vanguardia a la posmodernidad, entre cuyos actores podemos mencionar a Francisco Zumaqué, Guillermo Gaviria, Alberto Guzmán Naranjo, Rodolfo Ledesma, Jaime Torres Donneys, Gustavo Adolfo Lara, Mauricio Bejarano, Luis Pulido, Leopoldo Novoa, Roberto García, y resaltar las composiciones para *piano solo*, entre otras, de Alba Lucía Potes y Andrés Posada. De esta última podemos mencionar obras como *Tres piezas breves: I. Breve; II. Calmato, Agitato; III. Enérgico* (1991-1997) (Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/6275845>), *Piezas para espantar los demonios de la noche* (2005), *El jardín de Tomás* (2007), *Soliloquio I* (2012), *Soliloquio II* (2018) y *Soliloquio III* (2018); de Andrés Posada tenemos *Cuatro piezas para piano* (1986-1988) (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QyCUBQhtJSQ>).

Víctor Agudelo (1979-).

Formación

Estudió composición en la Universidad EAFIT (Medellín) y luego viajó a Estados Unidos para cursar estudios de maestría y doctorado en composición, teoría y dirección de orquesta en la Universidad de Memphis.

Aspectos musicales y obras

Entre sus obras para *piano solo* podemos destacar los dos volúmenes de *Blancas, negras y mulatas* (2015³³-2016³⁴), de cuyo primer volumen el también compositor colombiano, Andrés Posada, comenta lo siguiente:

Esta obra didáctica para piano nos presenta una colección de doce piezas basadas en elementos de nuestra música tradicional colombiana que explora técnicas compositivas contemporáneas y notaciones no tradicionales y busca, a su vez, desarrollar aspectos técnicos fundamentales en el piano. Estas piezas, resultado de una investigación del compositor [...] constituirán, un aporte fundamental para el repertorio pianístico nacional e internacional. (Agudelo Ramírez, 2015).

Ahora bien, aunque esta obra explora técnicas compositivas contemporáneas, también podemos encontrar en ella aspectos que dialogan con el presente y el pasado mediante la tradición (no solo de las músicas tradicionales colombianas) y la vanguardia: así pues, encontramos características tonales, de tonalidad extendida, politonales, modales, polimodales, dodecafónicas, seriales, minimalistas, expresionistas, puntillistas, de

³³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MTLxAv-3rIg&list=PLD1b7ADJWB0Oudu3OJK1kcuuLKRlrHQBW>

³⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=stNUDgij-t0&list=PLD1b7ADJWB0MySEox38K7unVIdYiVh-C0>

aleatoriedad; así como el uso de métricas convencionales, polirrítmicas, polimétricas, heterométricas, modulaciones métricas, ostinatos; y recursos como los *clusters*, poliacordes, acordes cuartales, entre otros.

Por ejemplo, la doceava pieza del primer volumen, *Un café para el sonámbulo*³⁵, de carácter misterioso y apocalíptico, está construida sobre el patrón rítmico del *pasillo* con una armonía que sugiere un mi mayor y un mi menor, acordes cuartales y armonía del siglo XX; tiene además aspectos de aleatoriedad desde el compás 32 al 39, donde el compositor le sugiere al intérprete “improvisar en una textura puntillista con sonidos de la escala de mi menor-mayor y acordes empleados anteriormente en la pieza” (Agudelo Ramírez, 2015, pág. 59). Podemos contrastar el anterior ejemplo con *Doce gotas de rocío para Diana*³⁶ (interpretada por el compositor), de carácter místico, lírico y delicado, que hace parte del segundo volumen y también muestra influencias del ritmo de *pasillo*; aquí el autor utiliza poliacordes con gestos de dicho patrón rítmico que alterna con terceras en un estilo puntillista, generando así discontinuidad en el discurso musical, a lo que se suma la inexistencia de una métrica rigurosa en cuanto a la cifra de compás, pues la mayoría de las duraciones están dadas cronométricamente en segundos.

Compositor

Diego Vega (1968-).

Formación

Estudió composición en la Universidad Javeriana (Bogotá), más tarde continuó sus estudios de posgrado en los Estados Unidos en el Conservatorio de Música de la

³⁵ Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=obulFrYmLDs&list=PLDib7ADJWB0Oudu3OJK1kcuuLKRlrHQBW&index=12>

³⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PSeTFTRCRtk>

Universidad de Cincinnati y en la Universidad de Cornell obteniendo el grado de maestría y doctorado en composición.

Aspectos musicales y obras

Vega es considerado un compositor posmoderno por Miranda y Tello (2010, pág. 239), quienes ven en su obra la libertad con que utiliza diferentes técnicas y recursos de la tradición musical, la vanguardia y las músicas tradicionales y/o populares. Dentro de su catálogo para *piano solo* hallamos la obra *Variations in Free Fall* (s.f.)³⁷ de la que el mismo compositor comenta:

Dedicada a Virko Baley, esta pieza es un conjunto de variaciones continuas basadas en una línea descendente cromática. Esta pieza crea una sensación de incesante movimiento descendente, ni siquiera limitado por el registro del piano, porque cuando lo alcanza hacia el clímax de la pieza, la línea descendente continúa en el registro más alto como si fuera una tira de Möbius. Como en el caso de mi poema sinfónico “Cascade and Bow, Shepherd Tones” también son una ilusión auditiva influyente en la composición de este trabajo.

Otras influencias en esta pieza son Nocturnal No. 7 de Baley y Black Mass Sonata de Scriabin. (Vega, 2019).

Audi reliqua (1998)³⁸ explora el concepto de resonancia acústica a partir de un coral a cuatro voces donde privilegia los intervalos de cuartas y quintas que viajan por todo el registro del piano buscando generar resonancia acústica, siguiendo justamente lo que sugiere el título de la obra, que es una expresión en latín que traduce “escuchar lo que queda”; esta obra consta de tres secciones, de las cuales la segunda es un coral más lento y

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=1FhrLyuusnA>

³⁸ Disponible en: <https://youtu.be/1FhrLyuusnA?t=460>

estático, contrastante con la primera y la tercera sección que son más rápidas y presentan influencias de los ritmos tradicionales y/o populares colombianos de bambuco y mapalé.

Compositor

José Manuel Sandoval (1987-), compositor y pianista.

Formación

Egresado de la Universidad de Antioquia en piano y autodidacta en su formación compositiva.

Aspectos musicales y obras

Su música de gran imaginación y originalidad, hibrida músicas tradicionales y/o populares latinoamericanas con elementos del jazz, la tonalidad, la tonalidad extendida, la armonía cuartal y la armonía del siglo XX; da prueba de ello en obras para *piano solo* como *IX Estudios del exquisito populoso: I. Aire de porro cumbiambero, II. Aire de bolero: Flaca, III. Aire de guaracha, IV. Aire de latin jazz, V. Aire de tango, VI. Aire de pasillo: Chumeco, VII. Aire de bambuco, VIII. Aire de guabina, IX. Aire de joropo: Estamos locos* (s.f.)³⁹. En estas, el compositor genera discontinuidades al salirse de las métricas inicialmente planteadas, por medio de efectos en *ad libitum* o pasando a patrones rítmicos de otras músicas o haciendo modulaciones métricas muy distantes a la inicial; a lo cual se suma el hecho de irrumpir con acordes disonantes sorpresivamente que están fuera del discurso armónico general de cada pieza, dando así un carácter de impredecibilidad y “locura”.

Por ejemplo, en el cuarto estudio, *Aire de latin jazz*, el autor comienza en una métrica de compas de 2/2, en la que después de la introducción, la mano izquierda hace el patrón

³⁹ Obra inédita. Archivo personal del compositor.

rítmico correspondiente al bajo del *son montuno* y la derecha la melodía, para luego cerrar este episodio en un compás de 7/4; en la parte correspondiente al coro, al autor propone al pianista de manera opcional cantar el *pregón*: “para gozar el sabor de este montuno siempre tendrás que cantar el cuarto estudio”. Algo similar sucede en el quinto estudio, *Aire de tango*, que posee un sentido contrapuntístico, y en el que el autor modula brevemente de un compás de 4/4 a uno de 7/32 generando una discontinuidad métrica que saca momentáneamente al oyente del habitual discurso musical del *tango*. El sexto estudio, *Chumeco con aire de pasillo*, presenta gran influencia de la armonía jazz y cuartal con una melodía bastante cromática que le dan a la obra un carácter de lirismo, gracia y locura.

Otra obra para *piano solo* del compositor corresponde a los *12 caprichos del exquisito populoso* (s.f.).⁴⁰

Compositor

Juan Domingo Córdoba (1972-)⁴¹, compositor y pianista.

Formación

Estudió piano en la Universidad de Antioquia y su formación compositiva ha sido autodidacta.

Aspectos musicales y obras

⁴⁰ Obra inédita. Archivo personal del compositor.

⁴¹ Sus composiciones no presentan fragmentaciones, discontinuidades ni transformaciones radicales a las técnicas compositivas del pasado, están escritas en un lenguaje tonal y conservan la unidad estructural, lo que conlleva que sea impreciso enmarcar al compositor dentro de la categoría de posmoderno; sin embargo, su obra es un diálogo entre diversas estéticas, procedimientos, estructuras, técnicas... como el contrapunto del barroco, la expresión artística del romanticismo, el jazz, las músicas tradicionales y/o populares colombianas... características por las cuales podría situarse a Córdoba del lado de los compositores antimodernistas, siguiendo las razones expresadas por Kramer: “En la música antimodernista [...] el uso de sonoridades, gestos, estructuras y procedimientos tradicionales equivale a un nuevo enfoque de estilos anteriores. En contraste con tales composiciones, la música posmodernista no es conservadora. [los compositores posmodernos] transforman radicalmente el pasado, ya que, cada uno a su manera, abrazan y repudian la historia de forma simultánea” (2001, pág. 7). No obstante, el antimodernismo y el posmodernismo no pugnan entre sí, sino que es posible hallar algunas convergencias entre ellos; por esta razón citaremos algunas características que de la posmodernidad se evidencian en este compositor (ver Tabla 1).

Su música denota la influencia del contrapunto barroco (en especial de la obra de Johann Sebastian Bach), de la técnica pianística del romanticismo, de las armonías del jazz con el uso de las disonancias (más de carácter ornamental que estructural) y de las músicas tradicionales y/o populares colombianas, plasmando la proporción clásica en el tratamiento de las melodías y el ritmo, aspectos que conllevan la creación de esta obra ecléctica, expresiva y equilibrada. Entre sus obras para *piano solo* encontramos: *Suite colombiana no. 1: I. pasillo - Inspiración, II. Bambuco, III. Danza - Variaciones sobre noches de agua de Dios, IV. Improvisación, V. Vals de las orquídeas, VI. Pasillo - El intachable* (s.f.); de esta obra queremos resaltar la sexta danza, *El Intachable*⁴², que es un *pasillo* con una estructura tradicional de tres secciones que se alternan, pero a la cual el autor suma una coda grandilocuente típica del periodo romántico; la armonía agregada de carácter cromático y con ciertos elementos contrapuntísticos (dados por una voz intermedia que generalmente toca el pulgar y sirve para “colorear” la armonía) le dan a la obra un carácter inquietante, enérgico y envolvente.

Asimismo, *Suite colombiana no. 2: I. Variaciones sobre pueblito viejo, II. Pasillo lento - Melancolía, III. Bambuco, IV. Danza santafereña, V. Improvisación sobre temas de José A. Morales, VI. Pieza en 6/8, VII. Pasillo - El necio* (s.f.), de la cual queremos resaltar los dos *pasillos*. El primero, *Pasillo lento - Melancolía*⁴³, presenta una estructura A-B-A´ con una introducción en contrapunto a tres voces y un breve episodio coral en la sección A´; es una obra de gran lirismo y delicadeza tanto en sus líneas melódicas como en la sutileza del *voicing* que funda la pieza. El segundo, *Pasillo - El necio*⁴⁴, evoca la forma de *fantasía* o

⁴² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nJ4jiHwo074>

⁴³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=D9YJIrdCjGM>

⁴⁴ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zWrqqYH_53o

estudio del periodo romántico, que demanda un gran despliegue técnico por parte del intérprete; el sentido cromático de la armonía le da el carácter de “necedad” que origina el título.

También, la *Suite colombiana no. 3: I. Bambuco - Fuga sobre el tema Antioqueña, II. Danza santafereña* ²⁴⁵, *III. Pasillo - Estudio en terceras, IV. Variaciones sobre un pasillo europeo, V. Joropo, VI. Pasillo - Flor del valle, VII. Mapalé* (s.f.), de la que queremos traer a colación *Bambuco - Fuga sobre el tema Antioqueña*, constituida sobre tres voces a compás de 6/8 con su respectiva exposición, re-exposiciones, episodios y coda, los cuales se desarrollan a partir del sujeto y el contrasujeto en un sugerente ritmo de *bambuco*; esta obra es una equilibrada simbiosis entre el *bambuco* y el barroco musical europeo de los siglos XVII y XVIII.

Este compositor posee un amplio catálogo de obras, muchas de ellas hacen parte de catálogos privados de quienes han sido sus mecenas; entre ellas se pueden mencionar invenciones a dos y tres voces sobre diferentes ritmos de las músicas tradicionales y/o populares colombianas.

Recordemos que el antimodernismo y el posmodernismo no pugnan entre sí, sino que es posible hallar algunas convergencias entre ellos, por lo cual podríamos citar las siguientes características que de la posmodernidad se evidencian en este compositor:

2.7 Ecuador

Compositor

Arturo Rodas (1954-).

⁴⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5OTv7nRe3h8>

Formación

Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y en École Normale de Musique de Paris.

Aspectos musicales y obras

Miranda y Tello resaltan que durante el periodo de transición de la vanguardia a la posmodernidad “surgieron en Ecuador varios compositores de proyección internacional: [entre ellos] Arturo Rodas (1954) [...] formados fuera de su país y con un amplio conocimiento de los recursos y las técnicas contemporáneas.” (2010, pág. 228).

La música de Rodas reúne diversos componentes como lo tradicional y/o popular (con especial interés en las músicas andinas), lo experimental, la polifonía de masas sonoras, el aleatorismo, no obstante, también puede tener un lenguaje sencillo al que subyace una gran complejidad. En sus obras para *piano solo* encontramos *24.5 Preludios para piano* (1999)⁴⁶ cuyos silencios y pausas en el discurso musical reflejan elementos de aleatoriedad y generan discontinuidades entre los gestos o motivos reiterativos que componen los *preludios*. Estas piezas de gran carácter rítmico presentan un lenguaje armónico atonal disonante con texturas de masas sonoras que privilegian el timbre y la intensidad, que el compositor contrasta con líneas melódicas simples y efectos virtuosísticos, dándole así a los *preludios* sentido de equilibrio y proporción.

Otra obra de su catálogo para *piano solo* es *¡Oh...!* (1987).

2.8 Brasil

Compositor

José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), compositor y pianista.

⁴⁶ Selección de *preludios* disponible en: <https://vimeo.com/144856598>

Formación

Estudió composición con Camargo Guarnieri en Brasil, con Nadia Boulanger y Olivier Messiaen en París, y luego con György Ligeti y Lukas Foss en Darmstadt (Alemania).

Aspectos musicales y obras

En cuanto al estilo del compositor, Ingrid Barancoski, citando a Hideraldo Luiz Grosso, nos dice que:

El compositor distingue en su evolución estilística siete fases distintas: (1) 1952-1959, etapa infantil; (2) de 1960 a 1964, fase nacionalista bajo la influencia de sus estudios con Camargo Guarnieri; (3) 1965 a 1969, fase de estudios como auto-didacta, con obras de atonalismo libre; (4) de 1969 a 1973, correspondiente al período de estudios en Europa con Messiaen y Nadia Boulanger; (5) de 1973 a 1983, fase de desarrollo del transtonalismo y tematismo inspirado en ecología, astrología y elementos afrobrasileros; (6) de 1983 a 1993, período posmoderno y ecléctico; y (7) el actual período, con inicio en 1994, caracterizado por la simplicidad y la tonalidad libre. (Barancoski, s.f., pág. 200).

En coherencia con esta clasificación, y para el periodo comprendido entre 1983-1993, podemos citar aquí entre sus obras para *piano solo*, en primer lugar, su *Sonata no. 4: I. Preludio, II. Allegro con fuoco, III. Interludio, IV. Scherzo, V. Postludio* (1984)⁴⁷. En esta se conjugan los movimientos de la *suite* barroca y de la *sonata* tradicional, lo que se hace evidente en la organización de los mismos; así pues, de la *suite* barroca son el primero, tercero y quinto movimiento: *preludio* que recuerda a los de Bach, *interludio* a manera de coral y *postludio* a manera de *recitativo*; de la *sonata* son el segundo y cuarto movimiento: *Allegro con fuoco*, con las características de forma *sonata* y *Scherzo*. El lenguaje armónico

⁴⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A4fFJWJgs80>

de esta *sonata* fluctúa entre la armonía del siglo XX con breves episodios tonales y politonales que se evidencian cuando hay melodías formales y expresivas; la discontinuidad se evidencia tanto en el discurso armónico, como en el melódico y rítmico. Es interesante resaltar que:

El segundo movimiento trae el tema del canto de la araponga en acordes repetidos, ejemplificando un procedimiento usual de este compositor, el de buscar inspiración en materiales sonoros de nuestra naturaleza. Este procedimiento, según él, forma parte de su comprensión en cuanto a las ideas predicadas por Mario de Andrade de concientización de la necesidad de hacer música brasileña. (Barancoski, s.f., pág. 201).

En segundo lugar podemos citar su *Sonata no. 6, 'Romanceiro de São João da Cruz': I. Música silenciosa uno, II. Discurso da alma, III. Discurso da noite (escura), IV. Diálogo da alma enamorada da noite, V. Música silenciosa dos, VI. Música desejosa, VII. Discurso da alma iluminada de amor, VIII. Discurso (eloqüente) da noite, IX. Solidão sonora* (1985)⁴⁸, obra interpretada por el mismo compositor que integra esos nueve movimientos en uno solo, cuyos temas principales son, primero, el tema expuesto en el *Discurso da alma* y, segundo, el presente en *Discurso da noite*, que se despliegan durante el transcurso de la obra pero que tienen su máximo desarrollo en el cuarto movimiento, *Diálogo da alma enamorada da noite*. En dicha obra se resguarda el discurso armónico del siglo XX, aunque con breves giros tonales y politonales que a veces se alternan con cortos gestos del impresionismo.

⁴⁸ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fIK_s8ZSMKg

Otras de sus composiciones para *piano solo* son: *Libro de Helenice* (1976), *Rosário de Medjugorje* (1987), *Tres Croquis de Israel* (1989), *Quince Flashes de Jerusalén* (1989), *Dieciséis Poesilúdios* (1983-1985).

Compositor

Amilton Godoy (1941-), compositor y pianista.

Formación

Inició su formación musical en el seno de su familia, luego recibió clases privadas de piano con Nida Marchioni, quien le enseñaba música clásica aunque él tenía grandes intereses en la música popular, al igual que su familia, luego concluyó su formación pianística en la Escola Magda Tagliaferro (São Paulo) con Nellie Braga.

Aspectos musicales y obras

Su música está más cerca del contexto musical popular que del académico. Es integrante desde 1964 hasta la fecha del famoso grupo brasileiro de *bossa nova*, Zambio Trio, de cuyas composiciones es el autor principal. Entre sus obras para *piano solo* encontramos: *Pouca encrenca* (s.f.), una pieza cuya base rítmica, ejecutada por la mano izquierda, la conforman los patrones rítmicos que el piano suele hacer para acompañar las melodías del género *bossa nova*. Esta obra sugiere una forma de *sonata* con dos temas contrastantes, el primero tiene gestos que insinúan el impresionismo de Debussy, mientras que el segundo es más rítmico y apoya el patrón de la *bossa nova* de la mano izquierda; la armonía es jazzística, propia del género *bossa nova*, con un final sin resolución que deja al oyente en el “aire”. Si bien esta obra no muestra muchos rasgos que permitan decir que es posmoderna; nos parece importante mencionarla, en primer lugar, porque apuesta por una escritura más académica (puesto que hace indicaciones sobre la dinámica, la articulación y registra las dos manos), que no es usual en las músicas tradicionales y/o populares como el *bossa nova* y, en

segundo lugar, por cuanto enseña una simbiosis entre dicha música popular y el impresionismo.

Compositor

Marlos Nobre (1939-), compositor y pianista.

Formación

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Pernambucano de Música (Brasil). Estudió composición con H. J. Koellreutter (quien formó a otros compositores brasileños de renombre como Gilberto Mendes, Claudio Santoro, Antonio Carlos Jobim, Denis Mandarino, Jayme Amatnecks, entre otros). En São Paulo estudió composición con Camargo Guarnieri y posteriormente realizó estudios avanzados en esta área en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires (Argentina) bajo la orientación de Alberto Ginastera y otros grandes maestros que hacían parte del movimiento musical internacional de vanguardia del momento. En Estados Unidos trabajó composición con Alexandre Goehr y Günther Schüller, y música electrónica en el Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton en Nueva York.

Aspectos musicales y obras

En cuanto al estilo de Nobre, Miranda y Tello nos dicen:

Su primer estilo de composición estuvo influido por el estilo improvisador rítmico de la música popular del Nordeste de Brasil, aunque también la música de Ernesto Nazareth y la de Heitor Villa-Lobos dejaron una intensa huella en él. Una segunda fase empezó cuando viajó en 1963 al CLAEM de Buenos Aires. De este periodo es *Ukrinmakrinkin* para trío de maderas, voz y piano (1966), basada en textos en la lengua de los indígenas xucurú. Nobre hizo un uso modificado del serialismo, pero en obras como *Tropical Op. 30* abordó las

técnicas aleatorias. Durante la misma época en que escribió obras experimentales con técnicas contemporáneas, compuso también música sobre temas afrobrasileños. De este estilo es *Beramar* Op. 21, un grupo de tres canciones para voz y piano. *Sonancias* para percusión y piano (1972), combina una gran energía rítmica, una extensa gama dinámica y acumulaciones tonales, y emplea los registros extremos del teclado del piano. A fines de los años setenta y comienzos de los ochenta escribió su serie de *Desafíos*, marcando un regreso al estilo neoclásico mediante un equilibrio en la forma, una brillante escritura tradicional y una continuada insistencia en la vitalidad rítmica. (2010, pág. 12).

Entre sus obras para *piano solo* resaltan *Sonatina* (1984)⁴⁹, que presenta una estructura clásica de forma *sonata*, melodías líricas con contornos y ritmos definidos, pero con un lenguaje atonal; el *Ciclo nordestino número uno: I. Samba, II. Mutato, III. Cantiga, IV. É Lamp, V. Gavião, VI. Martelo* (1960)⁵⁰ y el *Ciclo nordestino número cuatro: I. Caboclinhos, II. Cantilena, III. Maracatu, IV. Ponteados, V. Frevo* (2006)⁵¹ son *suites* de danzas del nordeste de Brasil, en ellas se presentan armonías politonales, tonales, modales, atonales, contrapunto, melodías con acompañamiento, melodías rítmicas y atomizadas en los diferentes registros del piano, así como discontinuidades y rupturas en el discurso musical; *Tango* (1983)⁵², en esta obra atonal y cromática se evidencian gestos del *tango* argentino y melodías rítmicas propias de este estilo, con un tinte minimalista que se fractura con silencios súbitos generando discontinuidad en la unidad musical.

Comentarios

⁴⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hfe7a2dHIRM>

⁵⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YwggrdGB0yE>

⁵¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5onkuyZ0PbY>

⁵² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IEZ72meImik>

Marlos Nobre es considerado una de las figuras musicales más importantes de la actualidad en América Latina, a la altura de compositores como Alberto Ginastera y Heitor Villa-Lobos. Un aspecto a resaltar de este autor es que ha interpretado algunas de sus obras en recitales, como es el caso de la obra *Frevo no. 2* (2002)⁵³.

La *Revista Chilena de Música* publica lo siguiente acerca del compositor:

Su creación musical es una fusión notable de varios estilos, de la *avant-garde* contemporánea, en perpetua búsqueda, ha tomado los elementos que ha necesitado e inconscientemente usa otros elementos del folklore nacional brasileño. El resultado es sorprendentemente personal y característico; intelectual, evocativo, a veces sensual, pero siempre controlado, inclusive cuando muy de vez en cuando usa pasajes aleatorios, todo ello dentro del marco de una inteligencia creadora imaginativa y de gran experiencia.

(Comité editorial, 1988, pág. 95).

2.9 Chile

Compositor

Fernando Carrasco (1953-), compositor y multi-instrumentista.

Formación

Se formó en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile de la mano de grandes personalidades de la escena musical chilena como Cirilo Vila y Miguel Letelier, pero su formación también se ha consolidado a través de su quehacer musical en diferentes agrupaciones como *Barroco Andino*, *Huamarí*, *Dúo Coirón* y *Quilapayún*; de esta última es miembro activo desde 2009.

Aspectos musicales y obras

⁵³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kyyebeklf4k>

Su “[...]producción oscila entre lo popular y lo culto, fruto de su experiencia como integrante del grupo Quilapayún y de su formación académica[...]” (Miranda & Tello, 2010, pág. 231). En sus obras para *piano solo* encontramos *Suite: I. Preludio, II. Corrente, III. Sarabanda, IV. Gavota-Museta-Gavota, V. Giga* (1984)⁵⁴ que tiene una estructura de *suite* barroca dentro de un lenguaje armónico que oscila entre la atonalidad, el cromatismo, la armonía cuartal y la tonalidad libre. Cada una de estas danzas que la componen conserva su métrica original; y los gestos melódicos de las mismas refieren a aquellos típicos de esas músicas, sin embargo, estos no son una “mera imitación”, sino que trasforman tajantemente la tradición barroca; ya diría kramer al respecto: “[los compositores posmodernos] transforman radicalmente el pasado, ya que, cada uno a su manera, abrazan y repudian la historia de forma simultánea” (2001, pág. 7).

Compositor

Eduardo Cáceres (1955-).

Formación

Licenciado en Composición musical, titulado como profesor de estado en la Universidad de Chile, institución donde actualmente se desempeña como subdirector del Departamento de Música y como profesor en las cátedras de Composición, Orquestación y Música aplicada.

Aspectos musicales y obras

Su música tiene un carácter original y novedoso, sintetiza diversos discursos estéticos que dialogan con la tradición. Miranda y Tello dicen de él lo siguiente: “[Cáceres] marca de modo elocuente la transición de la etapa de vanguardia a la posmodernidad, con sus diatonismos claros, con sus ritmos incisivos, con su síntesis de tradición, modernidad y

⁵⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n0xixqmIx14>

remanentes vanguardistas.” (2010, págs. 231-232). Su obra para *piano solo* llamada *Fantasiíca Araucánica* (1982)⁵⁵ está escrita dentro de un lenguaje atonal en que el uso de *clusters*, acordes disminuidos y cromatismos la dan a la obra un carácter intrigante. El ritmo y las melodías definidas y “mordaces” parecen evocar un carácter tribal en referencia a los indígenas araucanos a los que alude la obra. Esta es la última de un álbum de diecinueve piezas que bajo el título de *Fantasías rítmicas* se propone instruir a los neófitos del piano en la música del siglo XX. En su prólogo, Fernando Cortés Villa, colega del compositor, dice lo siguiente de la *Fantasiíca Araucánica*:

Se presenta al inicio un pequeño trozo muy simple de fácil comprensión e interpretación, culminando finalmente en la llamada “Fantasiíca Araucánica”, obra de mayores exigencias técnicas y musicales, en donde encontramos una fuerte raíz folklórica, lo cual a mi parecer, merece ciertamente el mayor de los elogios. (Cáceres, 2006, pág. s.p.)

Dicha obra es una conciliación entre la vanguardia, expresada en el lenguaje armónico, y la tradición, evidenciada en el tratamiento del ritmo.

Otra obra para *piano solo* del compositor es *Seco, fantasmal y vertiginoso* (1986)

2.10 Paraguay

Compositor

Luis Szarán (1953-), compositor, director de orquesta e investigador musical.

Formación

Inició su formación con José Luis Miranda en Asunción (Paraguay), luego estudió en el Conservatorio de Santa Cecilia (Roma), en la Academia Chigiana (Siena, Italia) y en el Instituto Francesco Cagnoni (Vicenza, Italia).

⁵⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TYkjIYzx1a4>

Aspectos musicales y obras

Su música refleja “[...]una voluntad de conciliar elementos nacionales y técnicas contemporáneas[...]

 (Miranda & Tello, 2010, pág. 234). Entre sus obras para *piano solo* se encuentra *Suite para piano “Encarnaciones”*: I. *El túnel*, II. *La calesita*, III. *Dana*, IV. *Dosgordos* (1985)⁵⁶; la primera pieza se caracteriza por su sentido rítmico espontáneo manifiesto en gestos abruptos que irrumpen en las pausas de gestos más sutiles, esta espacialidad entre los gestos le da un “tinte” de aleatoriedad a la pieza, compuesta dentro de un lenguaje armónico siglo XX; la segunda pieza tiene un carácter rítmico muy definido y está escrita con un lenguaje armónico más cercano a la tonalidad libre, enriquecido con cromatismos y disonancias; la tercera pieza es la más lírica de todas, el acompañamiento de la mano izquierda y las líneas melódicas de la derecha recuerdan los *Nocturnos* de Chopin y los colores y texturas de las músicas de Satie; la cuarta pieza tiene un final sorprendente, pues rompe con la lógica del discurso musical que venía construyendo, la misma asemeja una marcha con cierto “aire” irónico y sus texturas y armonías recuerdan la música de Prokofiev.

Otra obra para *piano solo* del compositor es *Sonata para piano* (1978).

2.11 Uruguay

Compositor

Miguel del Águila (1957-).

Formación

Se formó en Estados Unidos en el Conservatorio de Música de San Francisco y en Austria en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena.

⁵⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1o83M5Dctxw>

Aspectos musicales y obras

“[...] su música despliega energía y frescura, con referencias a la tonalidad, a la música popular y de baile, plena de humor e ironía y un sentido de síntesis de diversas culturas. Su estética está abiertamente instalada en la posmodernidad.” (Miranda & Tello, 2010, pág. 234). En su catálogo de obras para *piano solo* encontramos: *Conga* (s.f.)⁵⁷, obra animosa y de gran imaginación tímbrica, de perfil minimalista que rememora el *Danzón no. 2* de Arturo Márquez. Comienza en el registro agudo del piano para luego abrirse progresivamente hasta el grave; los motivos melódicos y rítmicos que construye el compositor durante toda la pieza están estructurados sobre la *clave* de la música afrocaribeña, sugiriendo ritmos de danzón, son montuno y descarga dentro de una armonía tonal que se extiende y no se resuelve. *Nocturno* (s.f.)⁵⁸ es una obra dulce y serena, su armonía tonal extendida y de carácter cromático tiene un “toque” de *new age* y jazz; parece una reminiscencia a *Gymnopédies* de Erick Satie por la similitud en el acompañamiento y la armonía. En *Toccata* (s.f.)⁵⁹, el discurso armónico se sitúa en el siglo XX, construida sobre intervalos de segundas, cuartas, quintas y octavas con una orientación cromática, consta de tres secciones: la primera es de carácter íntimo con motivos melódicos a doble octava que se alternan con bajos; la segunda es la más amplia ya que aquí es donde se encuentra el carácter de “precipitación”, ansiedad y angustia propios de la *tocata*, hacia el final de esta sección el compositor utiliza *clusters* para concluir el clímax de la obra; y la tercera retoma los motivos de la primera sección los cuales “engrosa” a cuatro octavas que llevados a un trino en los bajos desembocan en la coda.

⁵⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jt7GrX3gVhQ>

⁵⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S3OfFfBInME>

⁵⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZVrGdN2-zQ>

Otras obras para *piano solo* del compositor son: *Mitad de mí para la mano izquierda* (s.f.), *Música en una botella* (s.f.), *Vals brutal* (s.f.).

2.12 Argentina

Compositor

Ástor Piazzolla (1921-1992), compositor y bandoneonista.

Formación

Estudió armonía, música clásica y contemporánea con la compositora y directora de orquesta francesa Nadia Boulanger.

Aspectos musicales y obras

La obra para *piano solo* del compositor es bastante desconocida, solemos reconocer de él sobre todo sus grabaciones de *tango*, en las que interpreta el bandoneón acompañado de otros instrumentos. Piazzolla fue muy criticado por los tangueros tradicionales de su época que consideraban que su música no era *tango*, a lo que replicó llamando a dos de sus producciones discográficas *Música popular contemporánea de la ciudad de Buenos Aires* (*volumen I*, 1971; *volumen II*, 1972). Para algunos musicólogos, Piazzolla tiene las características de un compositor posmoderno; entre ellos encontramos al argentino Ramón Pelinski (1932-2015), quien dice en su libro *Invitación a la etnomusicología* lo siguiente:

Piazzolla, compositor posmoderno, borra la línea divisoria entre Gardel y Alberto Ginastera, entre la música popular y la música “culta”. Más allá de una sutil elaboración en los límites de géneros, estilos y tradiciones, el poder del tango piazzolleano se funda en la corporalidad: una mezcla, frecuente en el tango porteño, de ferocidad y ternura, que tanto hace sudar a los músicos como provoca lágrimas y piel de gallina en los oyentes. (2000, pág. 190).

Ahora bien, en su catálogo para *piano solo* encontramos: *Trois préludes: I. Leijia's Game tango II. Flora's Game milonga III. Sunny's Game valse* (1987)⁶⁰, tres *preludios* que en general exhiben rasgos del romanticismo evidentes en sus melodías acompañadas por arpeggios que se extienden a lo largo del registro del instrumento, del impresionismo por el uso de armonías pentatónicas y gestos de “cascadas” a la manera de Debussy, minimalistas por el uso reiterativo del mismo motivo melódico con ligeras variaciones, del siglo XX por los episodios que evocan la música de Ginastera con el uso de armonías cuartales y disonancias de segundas a manera de *tocata*. También se evidencia en esta obra el uso de armonías cromáticas y de tonalidad extendida, sobre todo en los episodios de transición que evocan la forma *fantasía* por su carácter improvisatorio e imaginativo, asimismo es evidente la influencia del jazz y del *tango* por la naturaleza misma del compositor; en esta obra todos estos discursos y estéticas musicales se alternan, se entretajan y se contrastan para crear una obra enérgica, briosa e intrigante, a la vez que expresiva, evocadora, íntima y hasta silenciosa.

En *Adiós Nonino “Tango-Rhapsody”* (1988)⁶¹, luego de abrir con una introducción que se sitúa entre el jazz y el lenguaje pianístico de Franz Liszt, emerge una sección al estilo de *nocturno* de Chopin, que cierra con arpeggios de tinte jazzístico y cromático, y retorna a un lenguaje pianístico puramente romántico, a la manera de las *rapsodias húngaras* de Brahms y Liszt, cerrando con un breve coral que abre paso al episodio central de carácter puramente tanguero; a partir de allí la obra empieza alternar gestos del jazz, del *tango*, del lenguaje pianístico del romanticismo de Chopin, Liszt y Brahms, demandando al intérprete

⁶⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SBUDkaNTMSc>

⁶¹ Disponible en :<https://www.youtube.com/watch?v=8ZrIWOpT6Rc>
<https://www.youtube.com/watch?v=pavplLzT7Mk>

un gran nivel técnico y musical. En esta pieza convive lo volcánico y lo íntimo; lo “dantesco” y lo sublime; lo popular y lo culto.

Otras obras de su catálogo para *piano solo* son: *Suite para piano, Op. 2: I. Preludio, II. Siciliana, III. Toccata* (1943); *Cuatro piezas breves, Op. 3: I. Paisaje, II. Títeres, III. Pastoral, IV. Toccata* (1944); *Sonate No. 1, Op. 7: I. Presto, II. Lento - Coral con variaciones, III. Allegro - Rondó* (1945); *Tardecita pampeana* (1949); *Suite No.2: I. Nocturno, II. Miniatura, III. Vals, IV. Danza criolla* (1950); *Preludio “1953”* (1953); *Valsísimo* (¿1962?); *Tango último* (¿1962?).

Compositor

Juan José Ramos (1930-1995), compositor y pianista.

Formación

Estudió piano con Clara Molteni, armonía y contrapunto con Aldo Montanari, composición y orquestación con el español Jaume Pahissa; luego en España se perfeccionó en piano con Alicia de Larrocha.

Aspectos musicales y obras

Su música se caracteriza por el uso de armonías cromáticas, modales, tonales y atonales, acordes de cuartas y quintas, disonancias, recursos contrapuntísticos, técnica pianística del romanticismo y del siglo XX, todo ello en hibridación con las músicas tradicionales y/o populares argentinas. En sus obras para *piano solo* hallamos: *Milonga sureña no. 5* (s.f.)⁶², una obra breve de carácter íntimo y lacrimoso, fundada sobre una armonía tonal cromática cuyas tres secciones contrastantes se alternan y cambian de registros para crear el clímax. La primera de las secciones se constituye sobre un arpeggio cuya nota superior propone el

⁶² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gr2mw6Fq7pU>

ritmo de  a compás de 2/4 creando una melodía en la soprano a la que luego le contesta la contralto; la siguiente sección se constituye en una polirritmia de tres contra dos entre la mano derecha, la cual está haciendo dos voces y desciende cromáticamente, y la izquierda, que cierra con el ritmo de habanera o *milonga* ; la tercera sección propone un giro cromático que retorna a la primera; luego de la repetición y alternancia de estas secciones, irrumpe un pasaje en cuartas cromáticas descendente que lleva a un breve coral que imita un *recitativo* barroco, para luego cerrar con la primera sección a modo de coda. Esta obra, de carácter romántico, contrasta con la estética de *Chaparrón* (s.f.)⁶³, más cercana a la del siglo XX, con acordes cuartales, armonías cromáticas y pentatónicas, y sin la presencia clara de una melodía; todo ello rememora los *Preludios americanos* de Alberto Ginastera. Por otro lado encontramos *Tango olvidado* (s.f.)⁶⁴, breve pieza que abre con una introducción ambigua en cuanto al sentido armónico insinuando cierta “atonalidad”, y que inmediatamente da entrada a un *tango* tonal a manera de canción; es esta una obra de carácter taciturno y melancólico que cierra con una coda con el mismo espíritu ambiguo de la introducción. De otro modo, *Rancho iluminado* (s.f.)⁶⁵ es un *coral* minimalista con carácter responsorial entre sus voces construido sobre intervalos de quintas y cuartas superpuestas que le dan a la obra ese sentido de “espacialidad” y sugieren la textura de los cantos gregorianos de la Edad Media, dándole un carácter de intimidad y espiritualidad a la pieza.

Otras obras para *piano solo* del compositor son: *Homenaje a Carlos López Buchardo* (s.f.), *Mistongo* (s.f.), *Los pasos de Erdoñaín* (s.f.), *Soliloquio* (s.f.), *Vals miraflores* (s.f.),

⁶³ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/71969052>

⁶⁴ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/71969052>

⁶⁵ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/71969052>

Homenaje a Julián Aguirre (s.f.), *Los madriles* (s.f.), *El sonsonete* (s.f.), *La calle del biombo* (s.f.), *Laguna* (s.f.), *Variaciones de ranchera* (s.f.).

Compositor

Pablo Aguirre (1961-), compositor y pianista.

Formación

Comienza sus estudios de piano en el Conservatorio de Buenos Aires y de pedagogía musical en la Universidad CAECE (Argentina); estudia composición y orquestación con los maestros Manolo Juárez, Marta Lambertini, Guillermo Graetzer, Roberto Caamaño y Lito Valle.

Aspectos musicales y obras

Su música sintetiza elementos de las músicas tradicionales y/o populares argentinas, estructuras clásicas y conceptos armónicos del siglo XX; de esto se da cuenta en obras como *Sonata tanguera no.3 alquimia de Buenos Aires: I. Allegro Tanguero, II. Misterioso, III. Cómodo, IV. Lejano - Calmo y Meditativo, V. Allegro, VI. Interludio, VII. Milonga* (2005)⁶⁶; en la descripción del disco que contiene esta obra interpretada por la pianista argentina Natalia González Figueroa se dice lo siguiente acerca de la obra:

Fundada sobre la base de la clásica “forma sonata”, Aguirre crea una nueva forma musical que se desarrolla con un lenguaje extremadamente elaborado, heredero de los más exquisitos recursos compositivos de Bartók, Stravinsky y Debussy, pero que mantiene las dosis exactas de la música ciudadana porteña logrando que el tango permanezca de manera subyacente a lo largo de toda la obra. Mantiene una estructura formal que es el resultado del desglose de un primer movimiento de sonata clásica. (Rompató, 2017).

⁶⁶ Disponible en la plataforma Deezer <https://www.deezer.com/es/album/15611476>

Así también en su obra *Nocturno porteño* (2005)⁶⁷, en la que contrasta los motivos más íntimos y melancólicos tejidos por melodías reiterativas y diseños de arpeggios que recuerdan los *Nocturnos* de Chopin con irrupciones de acordes en *marcato* llenos de energía y “violencia” abriéndose por todo el registro del piano y que rememoran la *orquesta típica* del *tango* al hacer los más intensos *tutti*.

De otra parte, encontramos *Sonata tanguera no. 6 Buenos Aires hechicera: I. Allegro, II. Andante, III. Allegro, IV. Milonga* (s.f.)⁶⁸, que muestra una asociación “equitativa” de *tango* y siglo XX dentro de la forma clásica de *sonata*; el compositor transforma los gestos de este ritmo argentino sumándoles disonancias y creando un lenguaje armónico híbrido entre acordes tríadicos, cuartales, poliacordes y *clusters* en los que es difícil establecer un eje tonal claro, sus melodías rítmicas y contornos definidos transmiten al oyente pasión, movimiento, “precipitación”, energía, brío, deseo, intimidad y romanticismo.

Otras obras para *piano solo* del compositor son: *Pequeña fantasía argentina para piano* (1995), *Suite Argentina* (1998).

Comentarios

“El deseo del compositor se basa en el anhelo de crear una expresión musical propia de su identidad cultural. Una búsqueda musical de formas universales y latinoamericanas, un deseo de reactivar y mantener vivas las tradiciones culturales” (Fernández, 2011).

Compositor

Lalo Schifrin (1932-), pianista, compositor, arreglista y director de orquesta.

Formación

⁶⁷ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/11248374>

⁶⁸ Disponible en la plataforma Deezer: <https://www.deezer.com/es/album/5298981>

Comenzó a estudiar piano a los 6 años de edad y ya cuando tenía 20 años, tras haberse trasladado a Francia, ingresó en el Conservatoire de Paris donde, entre otros profesores, tuvo a Olivier Messiaen. A su regreso a Buenos Aires hizo parte de los contextos musicales populares como arreglista y compositor, luego se trasladó a Nueva York donde empezó a componer música para cine obteniendo gran éxito.

Aspectos musicales y obras

Su música teje puentes entre lo popular y lo culto y denota su versatilidad para componer de acuerdo a las necesidades de cada contexto musical, ya sea el cine, las músicas populares y/o tradicionales o la música académica.

“Además de sus contribuciones al jazz y el cine, Schifrin ha compuesto más de sesenta obras clásicas, incluidos dos conciertos para piano, dos conciertos para guitarra, un concierto para clarinete, un concierto para violín y numerosas piezas orquestales, para grupo y a solo. Su música es una síntesis de técnicas tradicionales y del siglo XX, y su amor por el jazz y el ritmo constituyen características muy destacadas de su estilo”. (Comité de redacción, 2017).

Es de resaltar que Schifrin es el compositor de la famosa banda sonora de la película *Misión imposible*.

Entre sus obras para *piano solo* encontramos: *Tango a Borges* (2005/versión 2016)⁶⁹, que gira entre los patrones rítmicos y gestos del *tango*, las disonancias y cromatismos del siglo XX, y el lirismo y la técnica pianística del romanticismo, lo cual se evidencia en la sección intermedia a modo de *fantasía* romántica dada por su carácter improvisatorio. Es una obra que da la sensación de precipitación y fugacidad combinada con la dulzura y la serenidad de la sección intermedia.

⁶⁹ Disponible en la plataforma Deezer : <https://www.deezer.com/es/album/50718152>

Jazz piano sonata op.1 (1963/versión 2016)⁷⁰ es una obra que se funde entre el jazz y la armonía del siglo XX y que alterna gestos de una y otra generando discontinuidad en el discurso armónico, melódico y rítmico, dentro de una estructura de *sonata* clásica con tres movimientos rápido-lento-rápido. En esta obra el compositor utiliza recursos rítmicos tales como golpear la tapa del piano, imitando de manera responsorial el ritmo de los motivos melódicos precedentes. El primer movimiento rememora las *sonatas* para piano de Ginastera y Prokofiev, mientras el segundo gira entre las texturas de los *Nocturnos* de Chopin y los *preludios* para piano de Messiaen, y el tercer movimiento es grandilocuente a modo de *tocata* con mayor presencia de la estética del siglo XX que en los anteriores movimientos.

Comentarios

“La doble naturaleza de Schifrin, clásica y jazzística, le llevó a crear también controvertidas partituras experimentales para [películas como] THX 1138 (George Lucas, 1971) o The Hellstrom Chronicle (Ed. Spiegel, 1971), donde la escritura serial y los procedimientos aleatorios y electrónicos se mezclan con estilos de música ligera y citas posmodernas a Bach o Pergolesi”. (Carmena, 2014).

2.13 Sistematización y conclusiones

En la tabla siguiente se presentan las características de las músicas y compositores posmodernos, tal como Kramer las plantea, para los casos anteriormente expuestos.

⁷⁰ Disponible en la plataforma Deezer : <https://www.deezer.com/es/album/50718152>

Tabla 1. Características posmodernas de las músicas y los compositores en la escena musical posmoderna latinoamericana.

| Item | Características musicales posmodernas | | | | | | | | | | | | | | | | Total | | | | | | | | | | | |
|--|---------------------------------------|--------|------|-------------|-----------|----------|---------|--------|-------|----------|---------|-----------|----------|---------|-------|-----------|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| | No. | México | Cuba | Puerto Rico | Venezuela | Colombia | Ecuador | Brasil | Chile | Paraguay | Uruguay | Argentina | Schifrin | Aguirre | Ramos | Piazzolla | | | | | | | | | | | | |
| 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 17 | | | | | | | | | | | |
| 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | | | | | | | | | | | |
| 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | 19 | | | | | | | | | | | |
| 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | 18 | | | | | | | | | | | |
| 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | 15 | | | | | | | | | | | |
| 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 | | | | | | | | | | | |
| 7 | | | | | | | | | | | | | | | | | 17 | | | | | | | | | | | |
| 8 | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 | | | | | | | | | | | |
| 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | 15 | | | | | | | | | | | |
| 10 | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 | | | | | | | | | | | |
| 11 | | | | | | | | | | | | | | | | | 4 | | | | | | | | | | | |
| 12 | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | |
| 13 | | | | | | | | | | | | | | | | | 17 | | | | | | | | | | | |
| 14 | | | | | | | | | | | | | | | | | 18 | | | | | | | | | | | |
| 15 | | | | | | | | | | | | | | | | | 4 | | | | | | | | | | | |
| 16 | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 | | | | | | | | | | | |
| Total | | 6 | 6 | 6 | 4 | 7 | 6 | 7 | 4 | 6 | 5 | 7 | 0 | 3 | 3 | 4 | 7 | 6 | 3 | 7 | 6 | 9 | 6 | 8 | 8 | 8 | 0 | |
| Características compositores posmodernos | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| | 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 |
| | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 5 |
| | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 |
| | 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 16 |
| | 7 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 |
| | 8 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 4 |
| | 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 |
| | 10 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 |
| Total | | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 4 |

Fuente: Elaboración propia.

Dieciséis características de las músicas posmodernas según Kramer (2001, págs. 10-11)

1. No es simplemente un repudio del modernismo o su continuación, sino que tiene aspectos tanto de una ruptura como de una extensión.
2. Es, en cierto nivel y de cierta manera, irónica.
3. No respeta fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente.
4. Reta las barreras entre estilos “altos” y “bajos”.
5. Muestra desdén por el frecuente valor incuestionable de la unidad estructural.
6. Cuestiona la exclusividad de los valores elitistas y populistas.
7. Evita formas totalizadoras (por ejemplo, no quiere que las piezas enteras sean tonales o seriales, ni que se fundan en un molde formal establecido).
8. No considera la música como autónoma, sino como relevante para los contextos cultural, social y político.
9. Incluye citas o referencias a la música de muchas tradiciones y culturas.
10. Considera la tecnología no solo como un camino para preservar y transmitir, sino también como profundamente implicada en la producción y esencia de la música.
11. Abarca contradicciones.
12. Desconfía de las oposiciones binarias.
13. Incluye fragmentaciones y discontinuidades.
14. Engloba pluralismo y eclecticismo.
15. Presenta múltiples significados y temporalidades.
16. Localiza el significado, e incluso la estructura, en el oyente, más que en las partituras, las performances o los compositores.

Diez características de los compositores posmodernos, según Kramer (2001, págs. 17-18)

1. Algunos compositores reaccionan contra los estilos y valores modernistas que se han vuelto opresivos para ellos.
2. Algunos compositores reaccionan contra la institucionalidad del modernismo, en otras palabras, su posición de poder dentro del establecimiento musical, particularmente en Estados Unidos, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia.
3. Algunos compositores responden a lo que ven como la irrelevancia cultural del modernismo.
4. Algunos compositores (tanto antimodernistas como posmodernistas) están motivados por el deseo de cerrar la brecha entre el compositor y la audiencia, creada por el elitismo del modernismo.
5. Algunos compositores jóvenes se sienten incómodos con las presiones de sus maestros para que les guste y respeten un tipo de música (tonal) pero que escriban otro (atonal). Al igual que los adolescentes en el mundo del posmodernismo, se rebelan contra los valores que aprenden en la escuela. Quieren crear la música que aman, no lo que se les dice que amen.
6. Algunos compositores de hoy conocen y disfrutan de la música popular. A pesar de que siempre hubo compositores “clásicos” a los que les gustaba la música pop, en la actualidad algunos compositores que la aprecian (como Steve Martland y Michael Daugherty) no ven ninguna razón para excluirla de su propia gama estilística, otro ejemplo de cómo componer lo que aman, independientemente de su respetabilidad.
7. Algunos compositores son muy conscientes de que la música es una mercancía, que es consumible y que los compositores son inevitablemente parte de un sistema social materialista. Tales compositores entienden el posmodernismo como una estética cuyas actitudes y estilos reflejan la mercantilización del arte. Ven la música posmoderna preocupada por su lugar en la economía, en lugar de ignorarla (como el modernismo).
8. Algunos compositores, como sus predecesores en épocas anteriores, quieren crear música nueva y diferente. Sin embargo, se han desilusionado con la búsqueda vanguardista de sonidos novedosos, estrategias compositivas y procedimientos formales, y con su postura adversa hacia la tradición. Más bien, buscan la originalidad en la aceptación posmodernista del pasado como parte del presente, en la fragmentación des-unificadora, en el pluralismo y en la multiplicidad.
9. Todos los compositores viven en un mundo multicultural. Mientras que algunos eligen mantener las músicas del mundo fuera de sus composiciones, otros están tan cautivados con el contacto con la música de muy diferentes tradiciones que la aceptan en sus propios modismos personales. Aunque tales apropiaciones a veces se critican como ejemplos de imperialismo cultural, abundan en la música posmoderna.
10. La mayoría de los compositores contemporáneos son conscientes de los valores posmodernos en su cultura. Estos valores modifican no solo la música que producen, sino también las formas en que se escucha y utiliza. Por muy variadas que puedan ser sus manifestaciones musicales, y muy diversas las razones de su atractivo para compositores y oyentes, el posmodernismo musical es, como he intentado sugerir, la expresión casi inevitable de una civilización socialmente saturada.

Gráfico 1. Características *músicas posmodernas* en las obras analizadas.

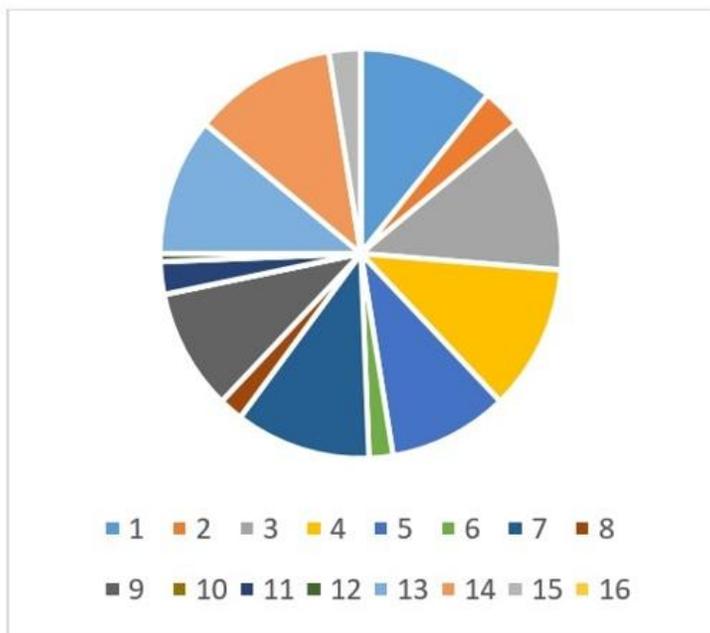
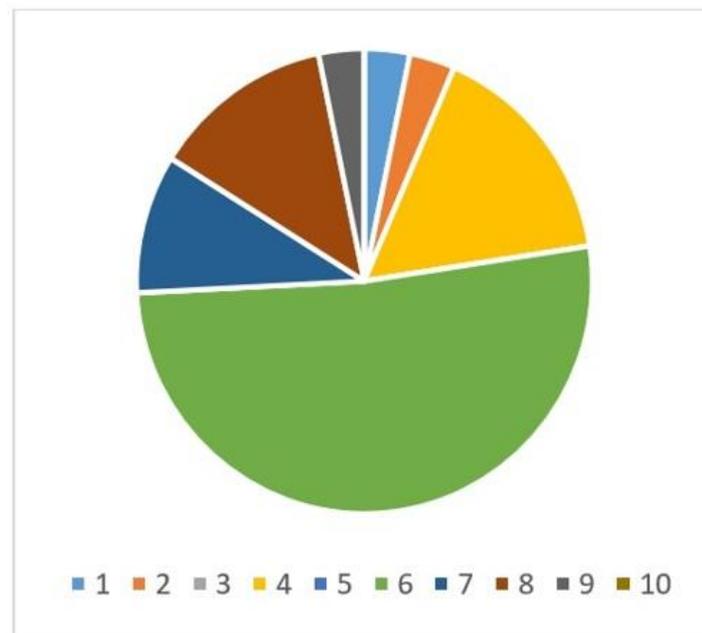


Gráfico 2. Características *compositores posmodernos* en las obras analizadas.



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 3. Características *músicas posmodernas* por compositor.

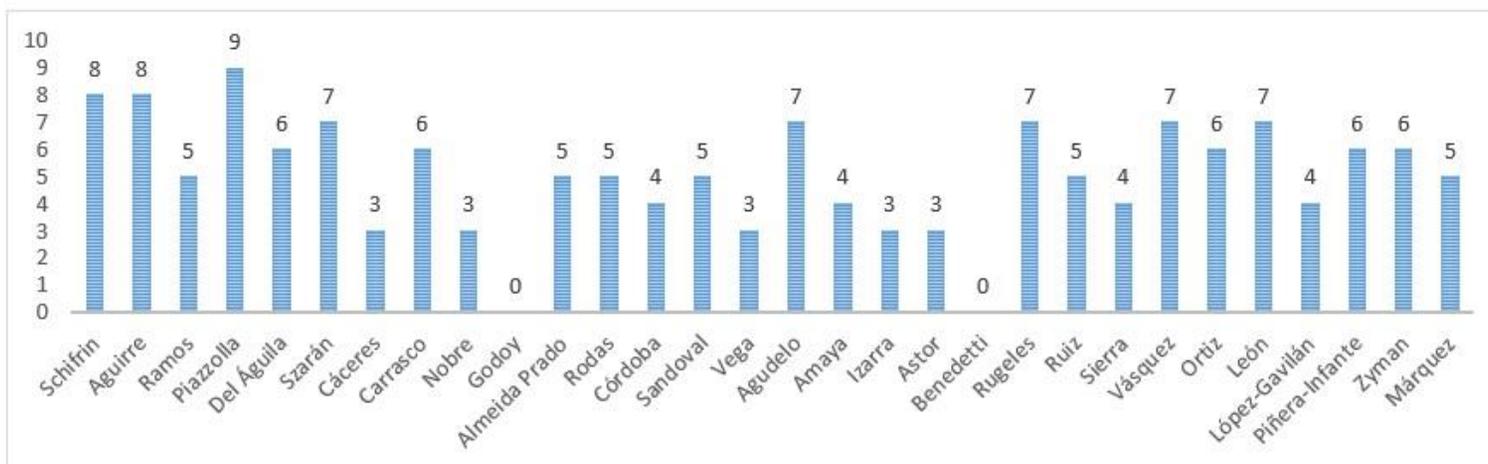
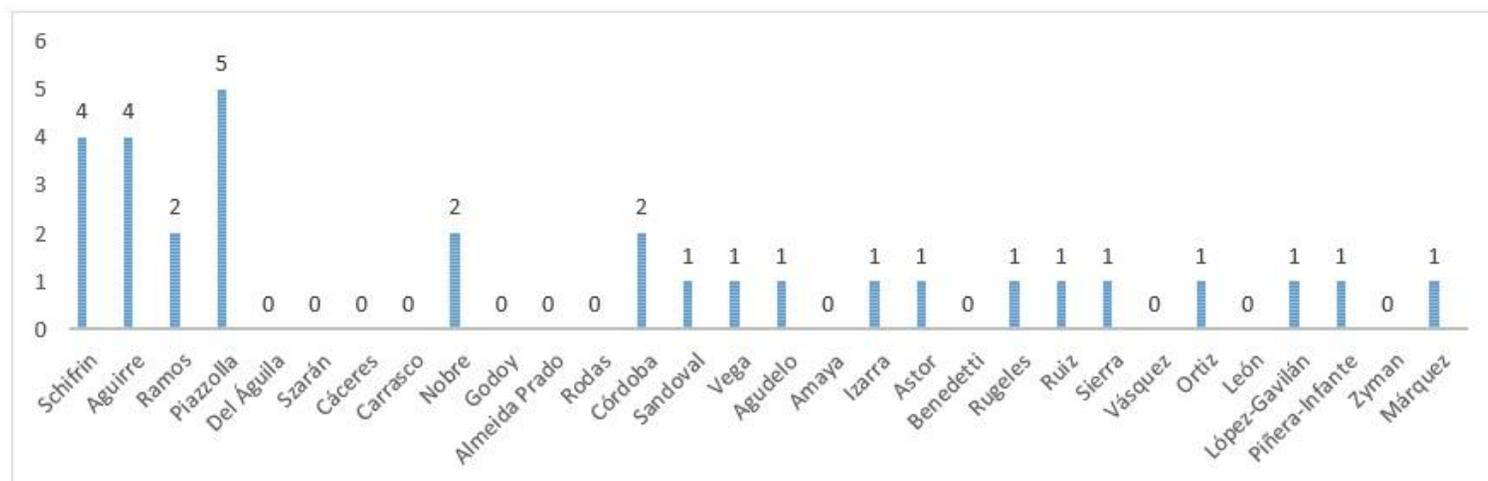


Gráfico 4. Características *compositores posmodernos* por compositor.



La información que arroja esta sistematización permite evidenciar los siguientes resultados. De las dieciséis características de las músicas posmodernas las que mayor coincidencia presenta son:

- J N° 3. No respeta fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente. (19)
- J N° 4. Reta las barreras entre estilos “altos” y “bajos” [cultura y popular]. (18)
- J N° 14. Engloba pluralismo y eclecticismo. (18)
- J N° 1. No es simplemente un repudio del modernismo o su continuación, sino que tiene aspectos tanto de una ruptura como de una extensión. (17)
- J N° 7. Evita formas totalizadoras (por ejemplo, no quiere que las piezas enteras sean tonales o seriales, ni que se fundan en un molde formal establecido). (17)
- J N° 13. Incluye fragmentaciones y discontinuidades. (17)
- J N° 5. Muestra desdén por el frecuente valor incuestionable de la unidad estructural. (15)
- J N° 9. Incluye citas o referencias a la música de muchas tradiciones y culturas. (15)

Estos resultados en las músicas posmodernas latinoamericanas para piano solo reflejan y revalidan la idea de que la cultura latinoamericana se caracteriza por la pluralidad, multiculturalidad y diversidad, representadas en la confluencia de sus múltiples ritmos y géneros (que esta investigación-creación centra en salsa, tango, bossa nova y pasillo, incluidos los subgéneros que los componen), los cuales se interrelacionan y espejan las influencias europeas, norteamericanas, afros e indígenas.

De las diez de los compositores posmodernos, la que mayor coincidencia presentan es:

J N° 6. Algunos compositores de hoy conocen y disfrutan de la música popular. [...] no ven ninguna razón para excluirla de su propia gama estilística, otro ejemplo, de cómo componer lo que aman, independientemente de su respetabilidad. (16)

Este resultado responde a la naturaleza de la búsqueda.

Como podemos observar, para el caso de las dieciséis “Características de las músicas posmodernas”, estas pueden identificarse en el conjunto de las obras analizadas; mientras que algunas de las diez “Características de los compositores posmodernos” son de difícil identificación desde la música misma, pues ello implicaría un análisis contextual (social, económico, político, cultural, ideológico) que no es objeto de estudio en el presente trabajo.

En cuanto a las obras analizadas, los compositores que permiten agrupar mayor número de características de las músicas posmodernas son: Ástor Piazzolla, Marlos Nobre, Pablo Aguirre, Lalo Schifrin, Tania León, Carlos Vásquez, Alfredo Rugeles, Víctor Agudelo y Luis Szarán. Esto responde a tres factores: el primero, que gran parte de la labor artística y creativa de estos compositores es de fácil acceso público, lo que favorece la identificación de los rasgos posmodernos en sus obras; el segundo, que estos compositores marcan una diferencia en relación con las estéticas del modernismo en sus respectivos países; y el tercero, que sus músicas señalan una reconexión con el público que había estado fracturada en el modernismo.

En cuanto a las diez características de los compositores posmodernos, las de mayor coincidencia refieren a: Ástor Piazzolla, Pablo Aguirre y Lalo Schifrin; este resultado responde, en gran medida, a la pertinencia de los comentarios realizados por musicólogos – hallados de manera indirecta– acerca de sus músicas y estéticas, que ofrecen información sobre dicha caracterización.

El resultado del análisis realizado sobre la identificación de las características de la posmodernidad musical, tanto de los autores como de sus obras, no es homogéneo en todos los casos. Esta situación puede obedecer al número de obras para *piano solo* halladas, lo que permite hipotetizar que, a mayor cantidad de obras para *piano solo* analizadas, mayores características identificadas.

Ahora, las principales dificultades para el análisis se dieron con el acceso a las obras, en la medida en que, de un lado, los compositores no disponen públicamente de sus partituras y, en muchos casos, no hay grabaciones disponibles de las interpretaciones de las piezas; y de otro lado, porque no todos los compositores considerados en esta indagación como posmodernos centran su interés en la composición para *piano solo*.

Prueba de lo anterior es el caso de la compositora venezolana, Josefina Benedetti, cuya única obra para *piano solo* no fue posible hallar ni en partitura ni en grabación, y que, no obstante, es reconocida como una compositora posmodernista en la escena musical latinoamericana, especialmente por su aportes teóricos y compositivos, que se evidencian en su tesis de maestría (*La estética postmoderna en la música venezolana*). Es por ello que en la Tabla 1 no se evidencia ninguna característica.

Otro caso a resaltar de esta pesquisa es el de la *bossa nova*, que supusimos encontrar como uno de los ritmos en hibridación con elementos de la posmodernidad musical; sin embargo, la pesquisa no fue muy fructífera, ya que solo hallamos a un compositor, Amilton Godoy, cuya música se orienta más al ámbito popular y comercial que al académico, y no muestra muchos rasgos o elementos que permitan situarla dentro de una estética posmoderna. No obstante, es importante mencionarla porque es lo más cercano que hallamos a un proceso de hibridación de este ritmo brasilero con otras estéticas. Es por ello que en la Tabla 1 no se evidencia ninguna característica.

Es de destacar, también, que algunos de los compositores reconocidos en esta búsqueda interpretan sus propias obras, hecho que se hace poco frecuente a partir de la primera mitad del siglo XX a excepción de algunos pianistas y compositores como Rachmaninov, Gershwin y otros pocos, a pesar de que en el siglo XIX era muy habitual. Dan cuenta de ello Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, entre otros; en la actualidad, este aspecto está cobrando de nuevo un lugar en la escena musical. Entre los compositores latinoamericanos con esta característica podemos mencionar a José Antônio Rezende de Almeida Prado, Amilton Godoy, Marlos Nobre, Víctor Agudelo, José Manuel Sandoval y Juan Domingo Córdoba.

De igual forma, es pertinente aclarar que esta selección no tuvo la intención de presentar un recorrido en sentido geográfico, que el número de compositores por país es variable, y que se omite, para el caso de algunos países, la identificación de compositores y obras por no corresponder a las características que se pretendían rastrear.

Ahora bien, el insumo que resulta de esta pesquisa tiene dos funciones dentro de nuestra investigación: la primera es que sirve para aproximarse al contexto de la posmodernidad musical latinoamericana en la música para *piano solo*, y la segunda, que aporta elementos de análisis para la creación (composición e interpretación) del conjunto de obras que se propone. Hay también en ella una ganancia en términos artísticos que está relacionada, de una parte, con el encuentro de nuevas posibilidades, sonoridades, performatividades, y de otra, con el reconocimiento y la convicción sobre el valor artístico que las propuestas musicales latinoamericanas tienen en el contexto musical internacional.

3. Composición e interpretación para *piano solo*. Obras en hibridación de músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe con la posmodernidad musical.

El mundo hay que fabricárselo uno mismo, hay que crear peldaños que te suban, que te saquen del pozo. Hay que inventar la vida porque acaba siendo verdad.

Ana María Matute

3.1 Introducción

Si en los dos anteriores capítulos se expuso el componente investigativo de este trabajo de maestría, en el presente capítulo se concreta el componente creativo, representado en un conjunto de composiciones para *piano solo* en hibridación de músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe con la posmodernidad musical.

Dichas composiciones retoman una serie de ritmos propios de estas músicas, tales como el *pasillo* andino colombiano, el *tango* y algunos de sus subgéneros, los ritmos afrocaribeños derivados de la *clave* y la *bossa nova*, sobre estructuras o formas de músicas académicas tales como *preludios*, *tocatas*, *fugas*, *sonatas*, *suites* y *nocturnos* haciendo uso de técnicas compositivas de diversos periodos estéticos y estilos como el *contrapunto*; las armonías modal, funcional, pentatónica y del siglo XX; tonalidad, tonalidad extendida, atonalidad; masas sonoras; *clusters*, entre otras, que permiten un diálogo entre el presente y el pasado, una de las características primordiales de la posmodernidad musical.

Para la composición de esta colección de piezas fue oportuno revisar métodos de salsa como: *Afro-Cuban Keyboard Grooves* (Patiño & Moreno, Afro-Cuban Keyboard Grooves, 1997), *Afro-Cuban Bass Grooves* (Patiño & Moreno, 1997), *Afro-Cuban Grooves For Bass*

and Drums de (Goiness & Ameen, 1990); *Salsa And Afro-Cuban Montunos For Piano y Salsa* (Campos, Salsa And Afro-Cuban Montunos For Piano y Salsa, 1996), *Further Adventures In Afro Cuban music For Piano* (Campos, 1998); y *101 Montunos* de (Mauleón-Santana, 1999). Métodos de tango como: *El piano en el tango* (Possetti, 2015) y *Curso de tango* (Salgan, 2001). El método de músicas andinas *Música andina occidental entres pasillos y bambucos* (Duque, 2005) y el método de bossa nova *Piano bossa nova* (Collura, 2013) *Turi Collura*. Así como diversos métodos de armonía y contrapunto entre los que cabe destacar: *Armonía* (Piston, 1998), *Harmony in Context* (Roig-Francolí, 2010), *Counterpoint* (Kennan , 1999) y *Armonía del siglo XX* (Persichetti, 1985).

Asimismo, los tutoriales en Internet acerca de estas músicas tradicionales y/o populares fueron otra herramienta que aportó en gran medida a las improvisaciones al piano para generar, así, ideas musicales. Del mismo modo, la lectura y el montaje de algunas obras sirvieron de referentes para esta colección (citadas en la descripción de cada una de las piezas). De otro lado, el proceso de edición de las partituras en el software *Finale 2014* contribuyó a que se decantaran y ultimaran detalles musicales, técnicos y artísticos que muchas veces solo se evidencian en el papel.

Este capítulo está estructurado alrededor de las cuatro obras compuestas. En primer lugar, hallamos el exordio, en el que se contextualiza el motivo inspirador de la pieza –que considera asuntos tanto personales, como sociales, culturales, entre otros– y se describen de manera general aspectos técnicos y estructurales; luego encontramos los referentes artísticos que subyacen a cada una de las obras; seguidos por la descripción estructural de la pieza en la que se señalan los motivos, melodías, secciones y partes principales de cada una; para finalizar con algunos apuntes relevantes para la interpretación de la obra.

Estas obras advierten aspectos relacionados con mi vida artística como músico, intérprete, improvisador, compositor y pedagogo; y con mis experiencias alrededor de lo social, lo cultural, lo político, lo académico y lo personal.

3.2 *Tempestad*. Pasillo (Anexo 1)

Exordio

Esta pieza fue compuesta en memoria de mi hermano Alexander Montoya Grisales, asesinado en Medellín el 3 de octubre de 2004; este evento ha atravesado mi vida desde entonces y ha sido primordial en la construcción de mi lugar en el mundo. El devenir de la pieza ilustra distintos afectos y momentos en relación con mi hermano y con su desafortunada muerte; así pues, angustia, cólera, vehemencia, tristeza, desolación, resignación, esperanza, incertidumbre, amor... comandan el trasegar de esta pieza y le otorgan su carácter de *tempestad*. El carácter y el espíritu general de la pieza están inspirados en la *Sonata n.º 17 en re menor, op. 31 n.º 2, “tempestad”* de Ludwig Van Beethoven.

El ritmo de *pasillo* constituye la base rítmica de la obra, este ritmo andino sesquiáltero de seis corcheas por compás, en lo personal, me facilita componer piezas que generen sensaciones tormentosas, salvajes y que expresen “contrariedad”, precisamente por la convergencia de los compases de 3/4 y 6/8 dentro de un mismo compás. Este mismo fenómeno del compás sesquiáltero se presenta en otros ritmos latinoamericanos como el joropo, un género que se caracteriza, entre otras cosas, por su fuerza, ímpetu y garbo, mismas cualidades que quise transmitir en el *Pasillo Tempestad* mediante algunos gestos que hacen remembranza de dicho género.

Este *pasillo* de concierto, llamado así por la dificultad técnica que demanda y por el contexto en el que se procura sea interpretado, es una obra que se sale de la tradición del *pasillo* andino colombiano, pero también dialoga con ella, así como con otras estéticas y técnicas: contrapunto, armonías modal y funcional, técnica pianística del romanticismo, armonías moderna y pentatónica, técnica extendida del piano y citación de la *Sonata n.º 17 en re menor, op. 31 n.º 2*, “*tempestad*” de Ludwig Van Beethoven. Todo ello contribuye a la creación de una obra compleja y articulada que propone un diálogo entre el presente y el pasado y que condensa una serie de afectos ambivalentes en la elaboración del duelo por la pérdida de mi hermano.

Referentes

-) *Sonata n.º 17 en re menor, op. 31 n.º 2*, de Ludwig Van Beethoven⁷¹.
-) *Pasillo en varios movimientos* de Carlos Vieco Ortiz.
-) *La Valse* de Maurice Ravel⁷².

Descripción

El *pasillo* tradicionalmente consta de tres secciones, pero *tempestad* rompe con esta estructura tradicional así como sucede en *Pasillo en varios movimientos* de Carlos Vieco—al presentar diez secciones, teniendo en cuenta la introducción, la coda y la reiteración exacta de la sección B. A continuación, expondré cada una de las secciones y los recursos técnicos y estéticos que utilicé para transmitir algunos de los afectos y momentos del duelo antes mencionado.

⁷¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tiJjoFQtMvg>

⁷² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=h3Yk5yUyfK0>

Alumbramiento (C.⁷³1-10): es la introducción de la pieza, ambigua rítmicamente puesto que no muestra ningún patrón rítmico de acompañamiento que refiera al *pasillo*, queriendo así generar expectativa en el oyente. El motivo melódico de la mano derecha se inicia en *ppp* y va en un *crescendo* paulatino que evoca un nacimiento, un *alumbramiento*, de ahí su nombre. La armonía de esta sección se centra en la dominante de *do* sostenido menor, cuyos arpeggios y cromatismos, ejecutados por la mano izquierda, le otorgan un aire de misterio.

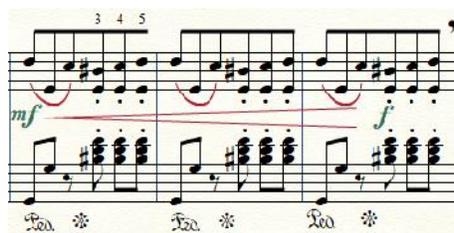
C. 1-5

Acontecer (c. 11-44): revela el ritmo de *pasillo* en el patrón de acompañamiento de la mano izquierda, mientras la mano derecha ejecuta melodías en escalas ascendentes y descendentes que sugieren “algo que fluye” –evocando “ríos y cascadas”–, el paso del tiempo, lo que acontece. En ciertos momentos una melodía secundaria en blancas con puntillo, también en la mano derecha, apoya la melodía principal generando un breve y sencillo contrapunto que le da color y enriquece la armonía de *do* sostenido menor, aunque en ciertos momentos sugiere el modo mixolidio. De los compases 29 al 31 se modifica el acompañamiento del bajo, la articulación de la mano derecha y el uso del pedal de resonancia, con un gesto que irrumpe con una sonoridad diferente y genera una discontinuidad en la

⁷³ Abreviatura para compás.

textura que se viene construyendo en esta sección, este gesto sugiere la ejecución de acordes en el arpa llanera.

C. 29-31



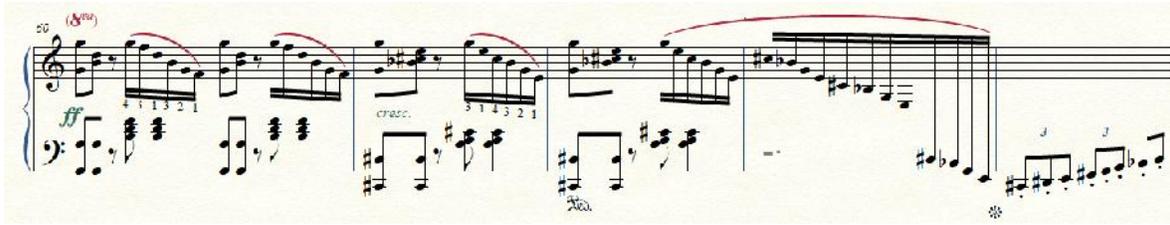
Cólera (c. 45-98): tiene un carácter impetuoso y arrollador que se desarrolla sobre el patrón rítmico del *pasillo* mediante bloques armónicos sin un centro tonal definido; este patrón rítmico es realizado usualmente solo por la mano izquierda, pero en este caso es ejecutado por ambas.

C. 45-53



De los compases 60 al 65 los arpeggios descendentes en la mano derecha imitan el rasgueo en el arpa llanera.

C. 60-65



Esta sección finaliza con un motivo constituido por dos técnicas: *masas sonoras*⁷⁴ ejecutadas en el registro grave del piano y percusión de la madera con la mano izquierda al mismo tiempo que se toca el *si* bemol más grave del piano (Imagen 1).

C. 87-94

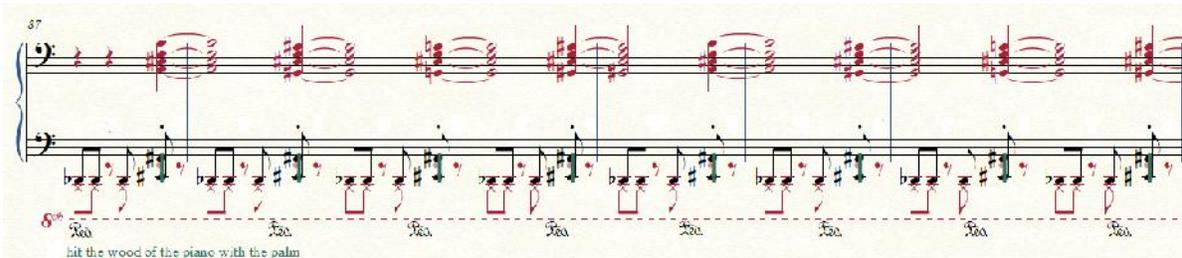


Imagen 1. *Percusión sobre la madera y toque de la nota si bemol en simultáneo.*



Angustia (sin rango de compás): de esencia atonal y sin barra de compás para darle al intérprete una sensación de libertad métrica, *ad libitum*; sin embargo, los gestos siguen sugiriendo un compás de 3/4 o de 6/8. Al inicio de esta sección la mano derecha ejecuta *tremolos* que dan el carácter de angustia, mientras la mano izquierda hace una reminiscencia

⁷⁴ La masa sonora “minimiza la importancia de las [alturas musicales](#) individuales para preferir la textura, el [timbre](#) y la [dinámica](#) como principales formadores del gesto y el impacto” (Edwards , 2001, págs. 326-327).

a la melodía expuesta en la sección *Cólera*, queriendo mostrar cómo en mi proceso de duelo este sentimiento se convierte luego en angustia.

(Sin rango de compás)

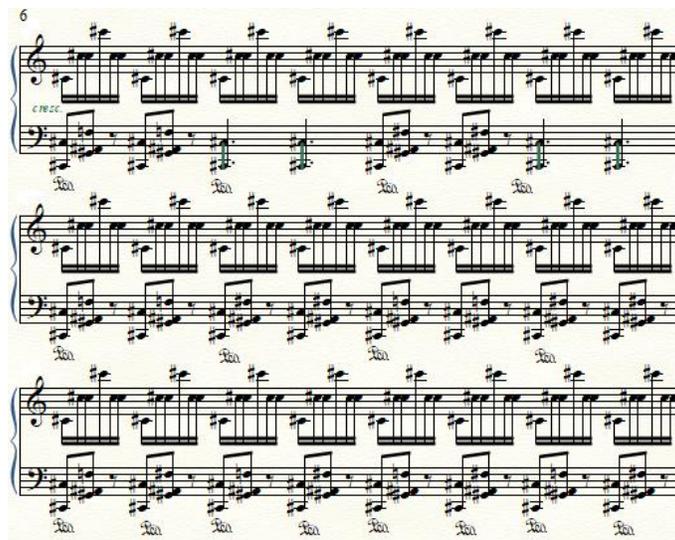
The image shows two musical staves. The top staff is titled "Angustia *Ad libitum*" and features a melody with a dynamic marking of *mp*. The bottom staff is titled "Cólera *Presto* (= c. 188)" and features a piano accompaniment with a dynamic marking of *f marcato*. Red lines connect specific notes in the "Cólera" staff to notes in the "Angustia" staff, illustrating a melodic transformation. The "Cólera" staff includes a *rit.* marking and a *simile* instruction. A page number "5" is visible in the top right corner of the "Angustia" staff, and a "3" is visible in the top right corner of the "Cólera" staff.

(Sin rango de compás)

The image shows two musical staves. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *f marcato*. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking of *f marcato*. Red lines connect notes in the bottom staff to notes in the top staff, illustrating a melodic transformation. The bottom staff includes a *rit.* marking and a *cresc.* instruction. A page number "3" is visible in the top right corner of the top staff.

Los niveles de dinámica se intensifican a medida que se avanza hacia el final de esta sección debido al uso de mayores eventos rítmicos, acordes y *clusters*.

(Sin rango de compás)



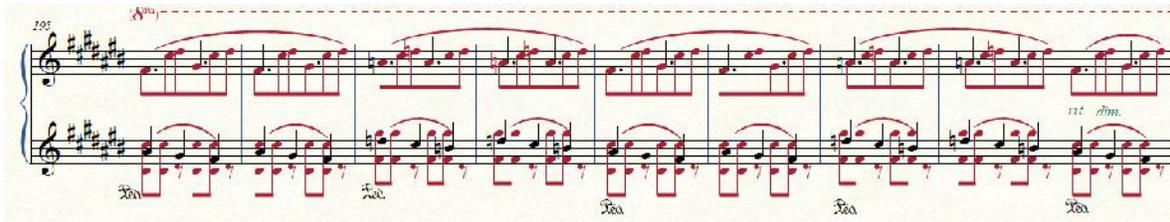
Desolación (sin rango de compás): cita del *recitativo* –sin barra de compás del primer movimiento de la *Sonata en re menor, op. 31 n.º 2*, compases 144 al 148 y 155 al 158 de Ludwig van Beethoven. El primer pasaje de esta cita se encuentra una octava más arriba del original, mientras el segundo se conserva tal cual; estos pasajes se alternan con otros dos gestos que son una paráfrase de esa misma sección del primer movimiento de la sonata ya mencionada.

Sonata en re menor, op. 31 n.º 2, compases 142 al 162

Cita del *recitativo* sin barra de compás

Trascendencia (c. 163-209): se caracteriza por sus melodías pentatónicas –que le dan un color de dulzura y delicadeza , por la libre tonalidad, el contrapunto a tres y cuatro voces y por el juego rítmico que se genera en la convergencia de los compases de 3/4 y 6/8.

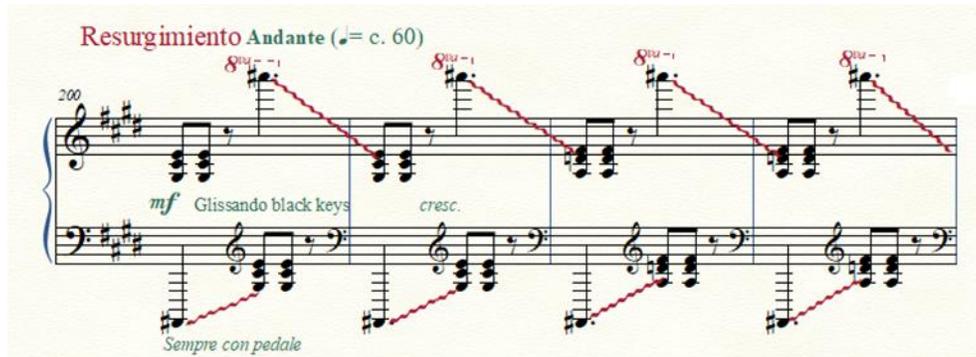
C. 195-203



Cólera (c. 210-262): re-exposición.

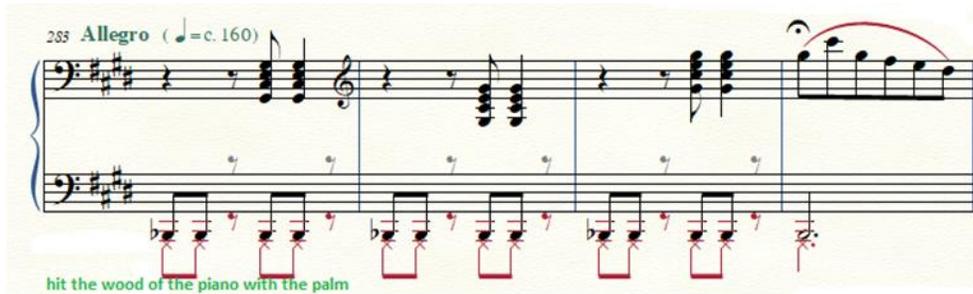
Resurgimiento (c. 263-282): caracterizada por los *glissandos* acompañados de acordes que hacen el patrón rítmico de acompañamiento del *pasillo*. Esta sección está inspirada en *La Valse* de Maurice Ravel; es una alegoría al “renacer”, “resurgir”.

C. 263-264



Al final de esta sección, los acordes de la mano derecha en ritmo de *pasillo* son apoyados por la mano izquierda que toca la nota *si* bemol al mismo tiempo que golpea la madera (Imagen 1).

C. 283-286



Acontecer (c. 287-323): es más apasionada y enérgica que la primera vez; presenta algunas diferencias significativas, una en el acompañamiento, donde se sustituyen los acordes por arpeggios, y otra en la melodía, donde se sustituyen los acordes en bloque por *arpegiatos* descendentes, evocando con ello el rasgueo del arpa llanera.



Otra variación es la modulación a 6/8 para resaltar la métrica de la mano izquierda donde, sin embargo, está presente el 3/4 en la mano derecha; este gesto en *staccato* emula el tañido de las cuerdas del arpa llanera.



Epitafio (c. 324-349): es la coda de *Tempestad*, apasionada, energética e impetuosa; constituida sobre el patrón rítmico del *pasillo* en ambas manos en *do* sostenido menor. Esta última sección cierra con un *cluster* sobre las teclas negras, para luego reafirmar la tonalidad con una octava de *do* sostenido en el registro más grave del piano.

C. 342- 349

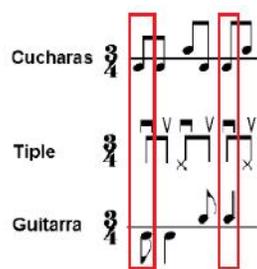


3.2.2 Apuntes interpretativos

Uno de los elementos más importantes para la interpretación de un *pasillo* es reconocer los acentos característicos que subyacen a su métrica, pues aunque este género se deriva del vals europeo y ambos comparten la misma cifra de compás 3/4, el *pasillo* presenta una acentuación diferente que hace que este ritmo sea muy particular; en este se acentúan el pulso uno y tres del compás, dado en gran medida por la convergencia de ataques en esos

puntos de los diferentes instrumentos que componen el formato tradicional del *pasillo* (Imagen 2). Así pues, en los pasillos para *piano solo* se busca emular dichos acentos para darle esa sonoridad característica del género.

Imagen 2. Patrones rítmicos de los instrumentos típicos del *pasillo*.



No obstante, en el *pasillo* –con sus acentos específicos en métrica de 3/4– también subyace la métrica de 6/8 en diversos casos, esto se evidencia en los diseños motivicos de las melodías que sugieren continuamente dicho compás, presentes en el repertorio de estas músicas. A esta ambivalencia se le llama sesquiáltera, como se ha mencionado anteriormente, y es otro elemento fundamental al momento de interpretar este ritmo tradicional y/o popular andino.

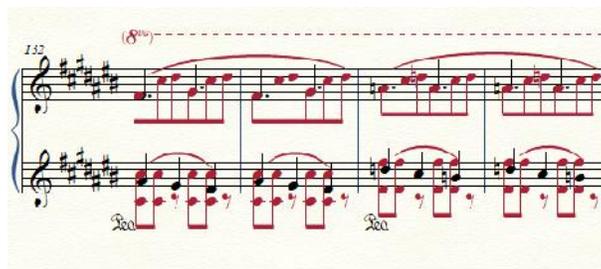
En consecuencia, uno de los elementos axiales en la interpretación de *Tempestad* refiere a su métrica, que demanda un especial interés en lo referente a los acentos correspondientes al 3/4 como a su ambivalencia entre el 3/4 y el 6/8. Por ende, debemos discernir la jerarquía métrica de cada motivo, ya que en ciertos periodos puede primar el 3/4, en otros el 6/8 o ambas métricas al mismo tiempo. Ejemplo de lo anterior se puede evidenciar en la sección *Acontecer*, allí entre los compases 21 al 28 prima el compás de 3/4, mientras que entre los compases 29 al 31 prima el de 6/8.

C. 21-28



Un ejemplo donde priman ambos compases al tiempo es en la sección *Trascendencia*, allí entre los compases 132 al 146 la mano derecha evidencia uno de 6/8, mientras la mano izquierda uno de 3/4.

C. 132-135



Estos son unos pocos ejemplos de los muchos que se presentan sobre dicha ambivalencia en el *pasillo* de concierto *Tempestad*.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y reconociendo que dichos aspectos son fundamentales para la interpretación de *Tempestad* (como para el repertorio para *piano solo* de este género), se recomienda contar, dirigir, cantar y disociar los diferentes motivos de esta pieza en ambas métricas, para así poder abstraer, entender e interiorizar la ambivalencia sesquiáltera y realizar una interpretación asertiva de esta obra.

3.3 Austral. Tango suite (Anexo 2)

Exordio

Mi acercamiento al tango comenzó por la música de Ástor Piazzolla que ha sido tan controversial en considerarse tango– al interpretar y arreglar las series *Cuatro estaciones* y

Ángel, y las piezas *Oblivi3n* y *Libertango*, entre otras; esta experiencia fue la puerta para empezar a explorar el mundo del tango y encontrar una afinidad especial con este género que me sugiere fuerza, tristeza, melancolía y romanticismo.

Quise, entonces, componer *Austral* (*tango suite*) utilizando elementos estéticos del *tango* (bases rítmicas, secuencias armónicas, giros melódicos, entre otros) fusionados con algunas de mis afinidades musicales como el contrapunto barroco de la música de Johann Sebastián Bach, el romanticismo de Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Franz Liszt, el concepto de masas sonoras y *clusters* del modernismo, a la vez que tenía como referentes artísticos del tango la música de Juan Carlos Cobian, Carlos Gardel, Orquesta Juan D' Arienzo, Orquesta Aníbal Troilo, Orquesta Osvaldo Pugliese, Orquesta Horacio Salgan, Astor Piazzolla, Pablo Estigarribia y Pablo Aguirre.

La macroestructura de esta *suite* está inspirada en la *Toccatá en mi menor BWV 914* de Johann Sebastian Bach, que consta de cuatro movimientos: *preludio*, *fuga doble* (dos sujetos), *recitativo* y *tocata*. En consecuencia, *Austral* consta de *preludio*, *fuga*, *tonada* homóloga al *recitativo* y *tocata*; sin embargo, decido incluir un *tango a modo de canción* entre el *preludio* y la *fuga*, para un total de cinco danzas.

En esta obra convergen varias estéticas, técnicas, épocas y músicas tradicionales y/o populares que están presentes en mi quehacer musical como intérprete, pedagogo y espectador, y que son inherentes a mi praxis creadora.

Referente general

) *Toccatá en mi menor BWV 914* de Johann Sebastian Bach⁷⁵.

⁷⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rvZpQ4wEOLw>

3.3.1 I. Génesis. Preludio. Milonga campera

Exordio

En coherencia con la macroestructura que me propuse, inspirada en la *Tocata en mi menor BWV 914* de Bach, *Austral* comienza con un *preludio* que anuncia la influencia del tango, pues está escrito en un ritmo de milonga campera. Para ello creé una pieza cuya naturaleza minimalista genera la sensación de algo que “nace” *della niente*, como una *génesis*, de ahí su nombre; se trata de una emergencia, sutil en un comienzo, de algo que se gesta, asciende y se establece para abrirle paso a las sucedáneas danzas de esta *suite*.

Dedicada a mi maestra Teresita Gómez, por su amor al tango y en gratitud por sus enseñanzas.

Referentes particulares

-) *Bolero* de Maurice Ravel⁷⁶.
-) *Milonga sureña n.º 5* de Juan José Ramos⁷⁷.
-) *Sonata en si menor s.178* de Franz Liszt⁷⁸.

Descripción

Esta pieza consta de dos secciones, la primera de ellas inicia con una variación del patrón rítmico típico del tango llamado *síncopa a tierra*, el cual emerge *della niente* evocando un nacimiento, una génesis.

C. 1-4

⁷⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mhkhGyJ092E>

⁷⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gr2mw6Fq7pU>

⁷⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IeKMMDxrsBE>

Milonga Campera ♩ = 80

Este gesto a modo de introducción le abre paso al motivo principal de naturaleza minimalista en ritmo de milonga campera, el cual va en ascenso dinámico apoyado por el engrosamiento de las líneas melódicas y por la apertura a los registros graves y agudos por medio de saltos y entrecruzamiento de las manos.

Entre la segunda y la tercera presentación de este mismo motivo se da una discontinuidad dada por una *síncope a tierra* sobre la cual está constituida la introducción.



Después de la cuarta vez que se presenta el motivo, se despliega un gesto descendente colorido por disonancias de segundas, constituido sobre la base rítmica del patrón de la milonga campera 3-3-2. Este gesto lleva a una escala ascendente de *mi* menor en acordes en *ad libitum* que constituyen el puente a la segunda sección.

C. 23-28



La segunda sección es el clímax de la pieza y se compone a partir de tres grandes capas sobre la misma base rítmica (3-3-2) que se viene desarrollando.

C. 29-36



Luego de este episodio reaparece una variación del gesto descendente con que finalizo la primera sección, aquí con varias diferencias melódicas y armónicas, entre las cuales se encuentra el uso de *clusters* en lugar de las disonancias de segundas presentes en la primera sección.

C. 45-48



La coda se constituye con el mismo gesto rítmico de la introducción y la armonía queda suspendida sin resolución.

C. 49-54



3.3.2 II. *Desolación*. Tango a modo de canción

Exordio

En mi contexto cultural es inevitable relacionar el *tango*, entre otras cosas, con la música que escuchaban los abuelos; en la búsqueda de referentes para la *tango suite* empecé a indagar a mi abuela Luzmila Rodríguez viuda de Grisales (q.e.d.p) y a mis tías abuelas

Nora Rodríguez y Miriam Lucía Rodríguez acerca de los tangos que escuchaban en su juventud, entre los cuales mencionaron *Lágrimas de sangre* de Óscar Larroca, tema que en particular rememoraba un episodio de infidelidad y desamor en el cual estaba implicada una traición por parte de mi abuelo. Quise, entonces, hacer un *tango* cuyo espíritu evocara desamor, dolor, rencor, rabia y desolación, características inherentes a la expresión del *tango* de arrabal.

La estrategia que utilicé para ello consistió inicialmente en escribir una letra con dos estrofas, pre-coro, coro y un breve *recitativo*; y luego en organizar las repeticiones de esas secciones y estructurar así la pieza para que quedara *a modo de canción*. El resultado fue el siguiente:

Desolación

Estrofa 1:

Ya no te quiero vida mía
Y tú ya te enterarás
Que nuestro amor ha fallecido
Por tus mentiras nada más

Estrofa 2:

Me dijiste “yo te quiero”
Y yo ingenuo te creí
Que nuestro amor era sincero
¡Vaya mentira te creí!

Pre-coro:

Ahora vienes
Y me ruegas
Que te ame
Con desesperación

Que me olvide
De mi llanto
De mis penas
Y la desolación

Y yo te digo que no quiero
Porque este amor ya se me fue

Coro:

Adiós mujer
Adiós mujer
Vete de aquí
Que ya no estoy
Adiós mujer
Adiós mujer

Pre-coro:

Ahora vienes
Y me ruegas
Que te ame
Con desesperación

Que me olvide

De mi llanto

De mis penas

Y la desolación

Y yo te digo que no quiero

Porque este amor ya se me fue

Coro:

Adiós mujer

Adiós mujer

Vete de aquí

Que ya no estoy

Adiós mujer

Adiós mujer

Coda (*recitativo*)

Ya no te quiero

Ya no te quiero

Ahora bien, la letra no se incluye en la partitura debido a la naturaleza misma del proyecto investigación-creación, consistente, entre otras cosas, en crear un repertorio para *piano solo*; por ende, la versión para *voz y piano* hace parte de otro opus.

Otro referente importante para *Desolación* es el arreglo para *piano solo* realizado por Pablo Estigarribia de *La cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez; de allí retomo algunos elementos rítmicos, tímbricos y armónicos que impregnan la obra de cierto “desatino y frenesí”.

Esta pieza escrita en un lenguaje armónico de tonalidad funcional es enriquecida con la exageración de disonancias tímbricas y ritmos sincopados usuales en el lenguaje tanguero, lo que le da un enfoque diferente y singular en relación con lo tradicional en este género.

Referentes particulares

) *La cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez, arreglo para piano de Pablo Estigarribia⁷⁹

) *Lágrimas de sangre* de Óscar Larroca⁸⁰.

Descripción

La introducción de la pieza parte de un gesto rítmico-melódico similar al que está presente en el preludio *Génesis*.

C. 1-5



Ya que esta pieza está estructurada *a modo canción*, la primera sección (c. 6-21) corresponde a la primera y segunda estrofa. Esta sección se caracteriza por la gran

⁷⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LyzLKg0UTYA>

⁸⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=a9ze46lgg7E>

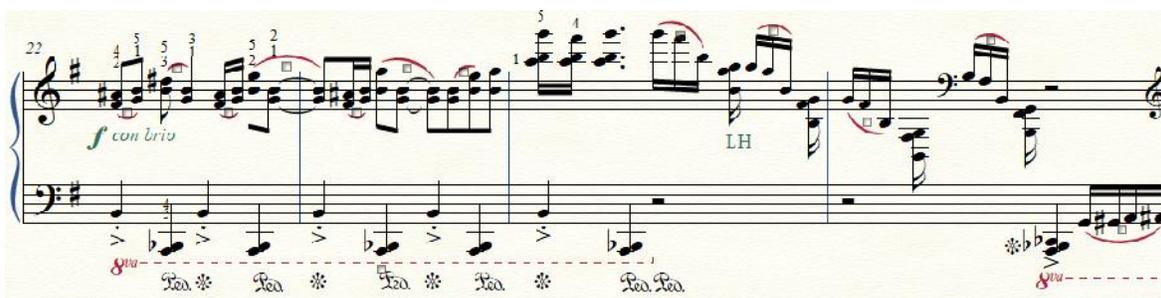
presencia de síncopas –en especial en el acompañamiento– que le dan un carácter impredecible y sorpresivo a estas dos estrofas; también se caracteriza por los intervallos disonantes de segundas que son habituales en el lenguaje musical tanguero. Además, hay un breve contrapunto creado por una voz intermedia que sirve de apoyo armónico y para darle color a la melodía principal.

C. 6-13



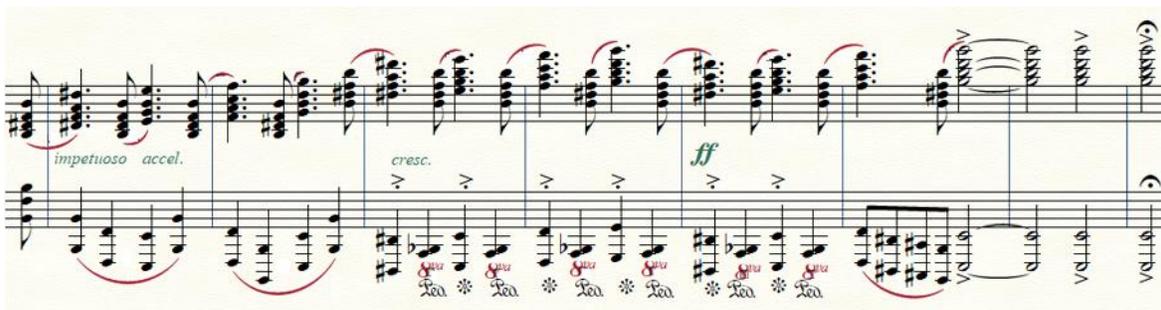
La segunda sección (c. 22-33) corresponde al pre-coro, aquí está presente el modelo de marcación del *tango* denominado *yumba* en la mano izquierda.

C. 22-25



La tercera sección (c. 34-41) refiere al coro, aquí el motivo incisivo de la melodía en acordes que ascienden también es acompañado por el modelo de marcación de *yumba* en la mano izquierda.

C. 34-41



Después del coro se reitera el pre-coro (c. 42-53) en el cual la melodía asciende una octava en relación a la primera vez, además hay una variación en el acompañamiento entre los compases 46 al 49 y un *glissando* en el compás 49 que conecta con la conclusión de esta sección.

C. 46-51



Seguidamente se reitera el coro (c. 54-62), cuyos dos primeros compases también son ascendidos una octava en relación a la primera vez.

Luego se abre paso a un breve *recitativo* (c. 63-64) de dos compases construido sobre la primera parte del tema de la primera estrofa.



La coda (c. 65-71) retoma el motivo rítmico sobre el cual está constituida la introducción.

C. 65-71



3.3.3 III. Elucubraciones. Fuga

Exordio

En mi labor de intérprete y docente, la música de Johann Sebastian Bach ha tenido un lugar privilegiado. Las *Inveniones a dos y tres voces*, y los *preludios y fugas* hacen parte de mi repertorio base y el de mis estudiantes; por medio de estas piezas he comprendido el contrapunto desde lo formal, lo auditivo y lo interpretativo, y su sentido de equilibrio, proporción y belleza han sido una inspiración para mí.

Por este motivo, entonces, compuse esta *fuga* cuyos gestos rítmicos, melódicos y armónicos aluden al tango, pero no con una técnica contrapuntística ortodoxa que limite el uso de movimientos directos y paralelos, disonancias, efectos..., sino más bien que ayude a

crear diálogos entre diferentes registros, voces, capas... todo ello al interior de una estructura de *fuga*.

Dedicada a mi amigo Xavier Tobón, por nuestras elucubraciones filosóficas y existenciales.

Referentes particulares

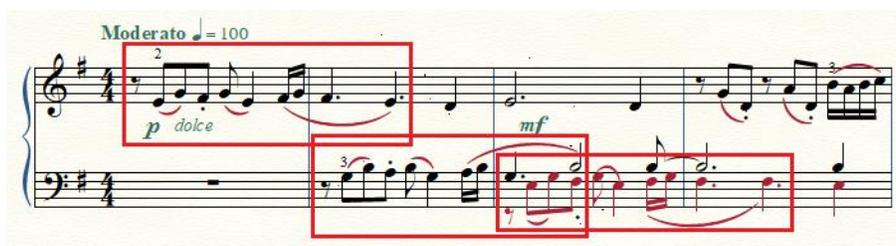
-) *Inventiones a dos y tres voces* de Johan Sebastian Bach⁸¹.
-) *Preludios y fugas libro I y II* de Johan Sebastian Bach⁸².
-) *Fugata para Bandoneón, violín, guitarra, bajo y piano* de Ástor Piazzola⁸³.
-) *La cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez, arreglo para piano de Pablo Estigarríbia⁸⁴.

Descripción

La estructura de *fuga* de esta pieza consta de tres exposiciones, tres episodios y un *stretto* a modo de coda.

Exposición (c. 1-4): el sujeto toma el carácter de tango gracias a las articulaciones y las síncopas que en él se presentan.

C. 1-4



⁸¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HFELqgVLxBM>

⁸² Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1osi_pQcUdM

⁸³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lfhytCKz4f0>

⁸⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LyzLKg0UTYA>

Episodio I (c. 5-13): este episodio está constituido sobre el patrón rítmico de 3-3-2 derivado de la milonga campera.

C. 5-8



Re-exposición I (c. 14-21): aquí el sujeto muta ya que se invierte el primer intervalo de tercera dando como resultado una sexta. En esta sección se genera un diálogo con el sujeto entre las diferentes voces.

C. 14-21



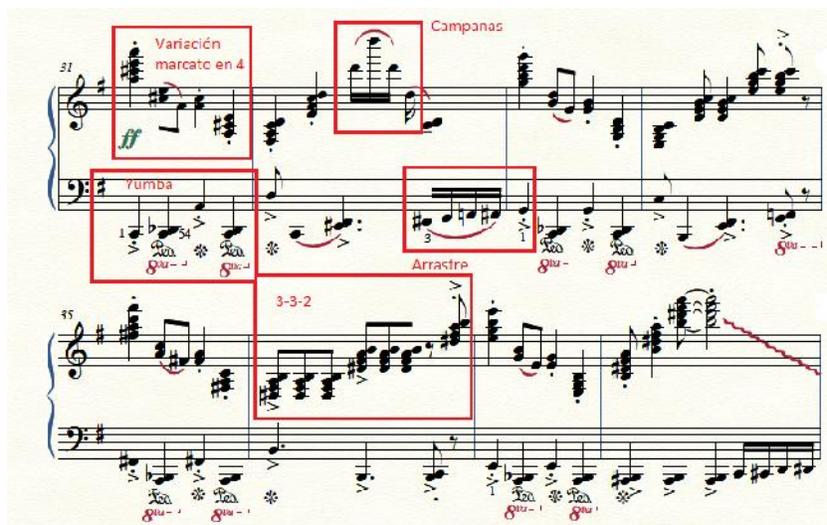
Episodio II (c. 22-30): compuesto sobre el patrón rítmico 3-3-2.

C. 22-25



Episodio III (c. 31-38): aquí se reúnen varios elementos tangueros como el marcato en 4, *yumba*, 3-3-2, arrastres y campanas.

C. 31-38



Re-exposición II (c. 39-42): aquí el sujeto se robustece con terceras y sextas para darle más fuerza a esta sección.

C. 39-42



Coda *stretto* (c. 43-47).



3.3.4 IV. *Tonada de luna llena. Milonga citadina*

Exordio

Esta pieza está inspirada en una noche que viví en un lugar conocido como el Alto de Boquerón, perteneciente a San Cristóbal, corregimiento de Medellín, Antioquia. Desde allí se observa uno de los puntos de convergencia entre las cordilleras central y occidental evidente en un sistema de cuencas profundas y altas montañas. Es este un lugar ideal para ver las estrellas y estar en silencio. Aquella noche me sentí ínfimo frente a la luna llena, a la inmensidad de las montañas y a las fuertes corrientes de aire que “rugen” circulando entre ellas; además, la aparente calma, la quietud, el silencio... el eco a la distancia de algunos sonidos de animales, personas, árboles... generaron en mí, a la vez, una sensación de intensa soledad, melancolía y regocijo que me embargó. En ese momento canté la pieza llanera *Tonada de luna llena*, del venezolano Simón Díaz, queriendo escuchar el eco de mi voz en la inmensidad de aquel lugar. Es a partir de esta experiencia que nació el deseo de componer mi propia *Tonada de luna llena*.

Quería, entonces, componer una tonada para *piano solo* (sin letra, como las *Canciones sin palabras* para *piano solo* de Mendelssohn) en la que plasmara la emotividad de aquel momento y representara musicalmente algunas características del mencionado lugar. Ya por esos días estaba componiendo la *tango suite* y quise integrar esa idea como una de las

piezas lentas de dicha *suite*, para lo cual escogí la base rítmica de la *milonga citadina* –que está estrechamente vinculada al ritmo de habanera como acompañamiento.

El lenguaje armónico de esta pieza es un diálogo entre la tonalidad coloreada con disonancias– y el concepto de textura de *masas sonoras* que se evidencia entre los compases 54 al 61, en los que los acordes de la mano izquierda en el registro grave del piano tienen un enfoque más tímbrico y dinámico que de armonía funcional. Además, utilicé el registro agudo porque quería representar en el piano una *cajita de música* y así evocar lo ínfimo que me sentí frente a la inmensidad que me rodeaba en dicho lugar; las reverberaciones de las notas del registro agudo por la ausencia de apagadores me permiten “encarnar” el eco al que hago referencia en el exordio de esta pieza.

Esta pieza se la dediqué a mi estudiante Isaac Sánchez Carmona, quien a la fecha tiene once años, por su especial interés en las estrellas y los planteas, y por la dulzura que me inspira.

Referentes particulares

-) *Tonada de luna llena* de Simón Díaz⁸⁵.
-) *Tonada de luna llena* de Simón Díaz, interpretación por Caetano Veloso⁸⁶.
-) *Canciones sin palabras* de Felix Mendelssohn⁸⁷.
-) *Milonga sureña n.º 5* de Juan José Ramos⁸⁸.

Descripción

⁸⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aJ5hf5aYiaU>

⁸⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SIRJBB7Bb5k>

⁸⁷ Disponible en la plataforma Deezer:

https://www.deezer.com/es/album/641919?origin=adwords&utm_campaign=acq-co_adwordsoffer_apr19&utm_content=offers&utm_medium=search-obj_sub&utm_source=adwords&gclid=Cj0KCCQjw2K3rBRDiARIsAOF5W_7qjkQgEaTzZCpPrgx7O9zu3R-8A_dH4N6qBRDAb2v5v2_unF9Th9AaApWmEALw_wcB

⁸⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gr2mw6Fq7pU>

En esta obra recorro al registro agudo del piano, principalmente a las últimas tres octavas, que se caracterizan por su bajo nivel de intensidad dinámica y por la reverberación de los armónicos que se generan en la caja de resonancia debido a que, generalmente, a partir del *mi6* no hay apagadores. Por ello, desde el inicio de la pieza se especifica con el número 8 en la parte superior de ambas claves de sol que todo debe ir una octava más aguda.

C. 1-4



The image shows the first four measures of a musical score. The top staff is a treble clef with an octave sign (8) above it. The bottom staff is a bass clef with an octave sign (8) above it. The tempo is marked 'p = 50'. The dynamics are 'p sempre sublime' and 'simile'. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes fingerings 5, 5, 4, and 5.

No obstante, hay una breve incursión al registro más grave para elaborar el clímax de la pieza, así pues, esta se detalla con el número 8 en la parte inferior de la clave de *fa* para que todo sea interpretado una octava más grave de lo escrito.

C. 49-53



The image shows measures 49-53 of a musical score. The top staff is a treble clef with an octave sign (8) above it. The bottom staff is a bass clef with an octave sign (8) above it. The tempo is marked 'cresc.'. The dynamics are 'simile'. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes fingerings 3, 3, 3, and 3. The bass line is marked 'Rea'.

La introducción (c. 1-4) de esta pieza establece desde el inicio el ritmo de *milonga citadina*, en el cual el bajo se sostiene para crear una línea melódica independiente durante la pieza.

C. 1-4



La sección A (c. 5-23) presenta una melodía “insistente” y rítmica.

La sección A' (c. 24-44) está en un registro más agudo y presenta más disonancias.

En la sección A'' (c. 45-71) el acompañamiento se abre hacia el registro más grave y además se incorpora el concepto y la textura de *masas sonoras* (c. 54-61) en que las notas no cumplen una función armónica como tal, sino más bien de color, timbre y dinámica. Estas *masas sonoras* son la representación acústica del “rugido” de los vientos que circulan entre las cuencas de las montañas.

C. 54-61



La coda (c. 72-74) suscita un desvanecimiento sin resolución.

3.3.5 V. *Ocaso*. Toccata

Exordio

Desde que pensé en componer esta *tango suite* sabía que el movimiento final a modo de *toccata* era la pieza que debía ser más destacada en esta serie, así como lo es en la *Toccata en mi menor BWV 914* de Johann Sebastian Bach, referente de la macroestructura de *Austral*. Así pues, concebí esta pieza como la conclusión temática de las danzas anteriores, a modo de *popurrí*, en la que el sujeto de la *toccata* dialogue con los diversos motivos, temas y secciones de los diferentes movimientos de la *suite*, y en que estos cumplan la función de episodios, teniendo en cuenta que *Ocaso* está compuesta bajo la lógica de una *fuga*, con su sujeto y sus episodios; sin embargo, el contrapunto aquí presente no es “ortodoxo”, sino más bien de *fuga* libre, lo que permite establecer diálogos entre diferentes estéticas, técnicas, registros, capas y texturas.

Ocaso es una mixtura de técnicas y estéticas: contrapunto, armonía modal, funcional y moderna, *clusters* y masas sonoras; es un diálogo entre el pretérito y el presente de las músicas académicas y las músicas tradicionales y/o populares; es el epílogo de la esencia de toda la *tango suite*, la cual es abstraída, al mismo tiempo, del mundo del arrabal y del mundo de lo “culto”.

Dedicada a Diana Carmona.

Referentes particulares

) *Toccata en mi menor BWV 914* de Johann Sebastian Bach⁸⁹.

⁸⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rvZpQ4wEOLw>

) *Chapado a la antigua* de Pablo Estigarribia⁹⁰

Descripción

La introducción (c. 1-6) se constituye sobre un gesto rítmico-melódico similar al que se presenta en las piezas *Génesis* y *Desolación* de esta misma *suite*, derivado de la milonga campera 3-3-2.

C. 1-6



La exposición (c. 7-26) corresponde a la presentación del sujeto de la *Toccata*, el cual consta de cuatro compases que se fragmentan por la irrupción de otros gestos melódicos a modo de “comentarios” que interrumpen el “flujo” del sujeto de manera continua.

C. 7-16

Musical score for measures 7-16 of 'Chapado a la antigua'. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 140. It features a piano introduction with a dynamic marking of *f* (forte) and performance instructions 'con bravura' and 'ritor. forzando'. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. Red boxes highlight specific rhythmic and melodic motifs, and red annotations highlight specific rhythmic and melodic motifs.

⁹⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sDOLuLYgCbk>

Luego sigue una transición I (c. 27-33) en la que hay un efecto percusivo sobre la madera del piano seguido de la *yumba*.

C. 27-33

Musical score for measures 27-33. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a piano part with a percussive effect on the wood of the piano, indicated by 'x' marks on the notes. The dynamics range from *pp* *subito* to *p* *cresc.*. The tempo is marked *And.* and the meter is 3/4. The score includes a red dashed line with a red '8va' marking below it.

Después el episodio I (c. 34-41) que es el pre-coro de *Desolación* (segunda pieza de la *suite*).

C. 34-37

Musical score for measures 34-37. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a piano part with a *f* *briso* dynamic. The tempo is marked *And.* and the meter is 3/4. The score includes a red dashed line with a red '8va' marking below it.

Posteriormente hay otra transición II (c. 42-46) compuesta sobre el patrón de marcación de la *yumba*.

C. 42-46

Musical score for measures 42-46. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a piano part with a *subito p* dynamic. The dynamics range from *subito p* to *cresc.*. The tempo is marked *And.* and the meter is 3/4. The score includes a red dashed line with a red '8va' marking below it.

A dicha transición la sucede la re-exposición I (c. 47-56).

Luego viene otra transición III (c. 57-62) en la que se reitera el patrón rítmico de la transición I en que se percute la madera.

C. 57-62



57

hit the wood of the piano

pp rit.

Detailed description: This is a musical score for measures 57-62. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes several annotations: 'hit the wood of the piano' with an accent (>) over a group of notes in measure 57; 'pp' (pianissimo) in measure 58; and 'rit.' (ritardando) in measure 59. There are also some 'x' marks over notes in measures 57 and 58, possibly indicating specific performance techniques or editing.

El episodio III (c. 63-81) toma el gesto de la *síncopa a tierra* de la introducción del preludio *Génesis* y varía la sección dos del mismo.

C. 63-73



5

Moderato

Variación sincopa a tierra

misterioso

Variación sección 2 preludio Génesis

mp

lento

70

15mo

Detailed description: This is a musical score for measures 63-73. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes several annotations: 'Moderato' at the top; 'Variación sincopa a tierra' in red text on the left; 'misterioso' in the bass staff; 'Variación sección 2 preludio Génesis' in red text on the left; 'mp' (mezzo-piano) in the bass staff; and 'lento' in the bass staff. There are also some red markings and a '15mo' annotation in the bass staff.

Por su parte, el episodio IV (c. 82-86) es una reminiscencia a la fuga *Elucubraciones* (tercera pieza de la *suite*).

C. 82-86



La transición IV (c. 87-92) es una “insinuación” del sujeto de *Ocaso*.

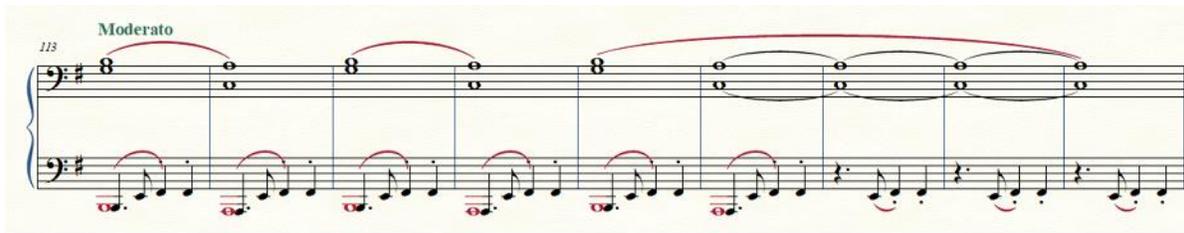
C. 87-92

Musical score for measures 87-92. The score is written for piano and bass. The tempo is marked '♩ = 100' and the dynamics are 'mf animando'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Handwritten red annotations include slurs and fingerings (1-5) for both hands. A 'cresc.' marking is present. The score is divided into two systems, with measure numbers 87 and 90 indicated. A '♩ = 120' tempo marking is present in the second system. A 'g' marking is visible in the bass staff of the second system.

La re-exposición II (c. 87-112) aparece con una breve variación en relación a la exposición en los compases 95 y 105.

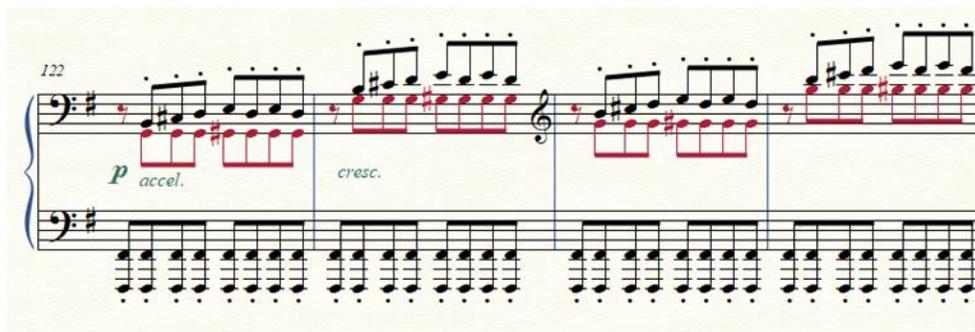
El episodio V (c. 113-121) muestra una reminiscencia al gesto del final de *Tonada de luna llena* (cuarta pieza de la *suite*).

C. 113-121



La transición V (c. 122-125) está construida sobre el gesto inicial del sujeto de *Ocaso*.

C. 22-25



La coda (c. 126- 147) está compuesta de motivos incisivos y de varias capas; en ella se emplean *clusters* para darle un sentido apocalíptico al final.

C. 134-137



C. 143-147

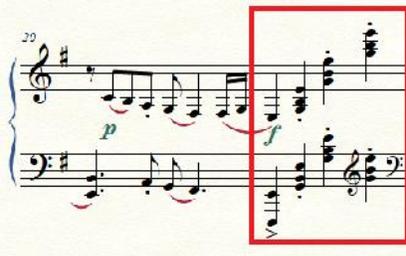


3.3.6 Apuntes interpretativos

Las articulaciones son uno de los rasgos primordiales del *tango*, es una de las variables que le dan esa sonoridad tan característica a este género y en ellas radica gran parte de su expresión artística. En esta *tango suite* se detalla la articulación de cada frase para buscar garantizar –en lo posible– que al abordar cada pieza de manera cuidadosa el “aire” del tango pueda entresarse. Así pues, el intérprete encuentra en la partitura algunas herramientas que le permiten un acercamiento desde la música académica al estilo interpretativo de este género tradicional y/o popular, ya que en el contexto musical del tango las partituras no traen tales especificaciones y su interpretación depende de los conocimientos previos del intérprete para hacer las articulaciones propias o idiomáticas del estilo.

Sumado a lo anterior, las articulaciones acompañan unos gestos muy característicos de este género y tienen una manera idiomática de abordarse. Ejemplo de ello son los *marcato* en 4 (acordes que marcan los cuatro pulsos del compás) en que la mano derecha casi por regla general va en *staccato*; este gesto lo podemos encontrar –a veces con algunas variaciones– en distintas partes de la *tango suite Austral*, entre ellas:

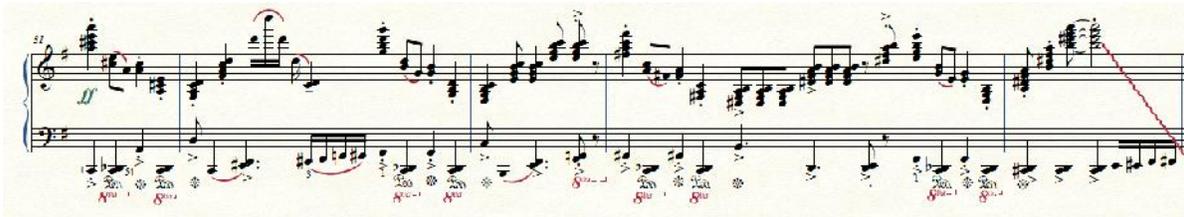
C. 20-21 *Desolación*



C. 68-71 *Desolación*

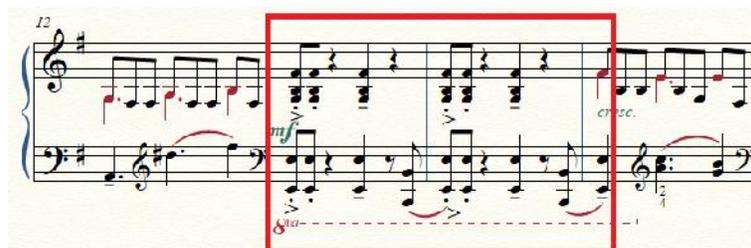


C. 31-38 *Elucubraciones* (variaciones sobre el patrón rítmico del *marcato* en 4)

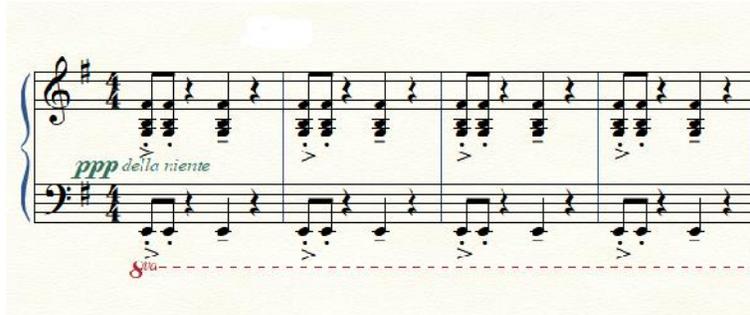


Otros ejemplos de gestos con articulaciones idiomáticas del tango en *Austral* son las *síncopas a tierra*, en las cuales cada ataque del patrón rítmico que la compone es diferente (ninguno puede ser igual), por ejemplo:

C. 12-15 *Génesis*



C. 1-4 *Génesis*



C. 63-65

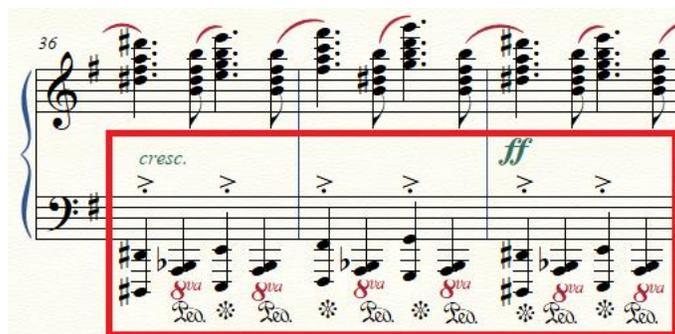


La *yumba* es otro gesto que requiere de una articulación adecuada para que suene dentro del estilo, esta la podemos encontrar en varias piezas de la *tango suite*, entre ellas:

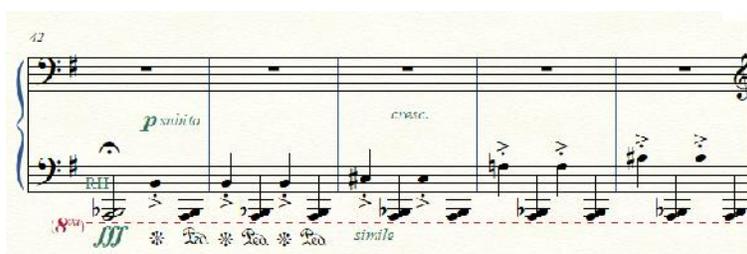
C. 22-24 *Desolación*



C. 36-38 *Desolación*



C. 42-46 *Ocaso*



Estos son unos pocos ejemplos en relación a la totalidad de los gestos idiomáticos del *tango* sobre los cuales se constituye *Austral*, por ello lo que se busca con lo expuesto en este apartado es resaltar la importancia que recae en las articulaciones e indicaciones en general de toda la *tango suite*, lo que conlleva que de seguirse adecuadamente y con un buen criterio artístico pueda entreverse en cada una de las danzas el espíritu del tango.

3.4 Sonata *Antillas* (Anexo 3)

Exordio

Durante mi infancia y adolescencia, en la década de los noventa, la *salsa* era uno de los géneros musicales más escuchados en el barrio *La milagrosa*, en cual pasé buena parte de ese periodo de mi vida. *La milagrosa* es un barrio que fue fundado por la clase obrera y que, en dicha década, vivió el auge del cartel de Medellín; en él pululaban los “pillos”⁹¹ con

⁹¹ Término de la jerga antioqueña que designa una persona que tiene relaciones con el mundo del hampa.

sus *grabadoras de doble casete* que reproducían la música de la *Fania all stars* en las esquinas del barrio “a todo taco”⁹². La música de Héctor Lavoe, Willie Colón, Cheo Feliciano, Ismael Rivera, Tito Puente, Celia Cruz, El gran combo de Puerto Rico, la Orquesta Aragón, entre otros, fundaron mi gusto por este género musical, el que hasta hoy día conservo y disfruto.

En mi ejercicio de creación retomo este gusto por dicho género a través de una composición académica para *piano solo*, en la que conviven diversos conceptos tanto de las músicas académicas como de las tradicionales y/o populares afrocaribeñas: *sonata clásica*, *coral barroco*, *minimalismo*, *romanticismo*, *masas sonoras*, *guajira*, *montuno*, *danzón*, *descarga*, entre otras. Además, incluyo y desarrollo algunos patrones rítmicos propios de los diferentes instrumentos que componen una orquesta o ensamble de *salsa*, tales como la clave, la conga, el bongó, la campana, el timbal, el bajo y el piano.

La macroestructura de esta sonata toma como referencia la *sonata clásica* de tres movimientos; el primero de ellos es moderado o rápido en *forma sonata* propiamente dicha; el segundo es lento, generalmente en forma de *lied* (ABA); y el tercero es rápido, habitualmente en forma *rondó*. Así pues, en sonata *Antillas*, el primer movimiento, *Mulata*, es un son montuno en negra a 160; el segundo, *Soledad*, un danzón en negra a 50; y el tercero, *Caliente*, una descarga en negra a 220. En lo concerniente a la proporción, esta sonata tiene también como referente la *Sonata a cuatro manos FP. 8* de Francis Poulenc, la cual cumple con la mencionada estructura de tres movimientos y sus respectivas formas.

⁹² Es una expresión superlativa de la jerga antioqueña que refiere a algo fuerte, estruendoso o rápido.

En *Antillas* se hibridan músicas afrocaribeñas con conceptos técnicos y armónicos de diversos periodos estéticos, lo que constituye una obra ecléctica y a la vez equilibrada gracias a la estructura de *sonata clásica*.

Referentes generales

-) *Sonata a cuatro manos FP. 8* de Francis Poulenc⁹³.
-) *Sonatas para piano* de Joseph Haydn⁹⁴.
-) *Sonatas para piano* de Wolfgang Amadeus Mozart⁹⁵.
-) *Sonatas para piano* de Ludwig van Beethoven⁹⁶

3.4.1 I. Mulata. Son montuno

Exordio

Arroz con habichuela, uno de los temas más populares de El gran combo de Puerto Rico, habla, entre otras cosas, de lo que implica aprender a interpretar “salsa, son y rumba” con la perspectiva del “sabor, sabor, sabor de la vieja escuela”; este, uno de mis temas favoritos, es uno de los referentes que tomo para la composición de este primer movimiento de sonata, tanto desde lo estructural, como desde lo tímbrico y lo motivico.

De otro lado, en mi labor de intérprete de las músicas académicas resulta inevitable ligar la palabra *sonata* a uno de sus más importantes referentes, las *Treinta y dos sonatas para piano* de Ludwig van Beethoven, obras que hacen parte del repertorio estándar en los procesos de formación pianística y en las salas de conciertos, y que particularmente para

⁹³ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=o_TogQoToes

⁹⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0kEQx2juCS0&list=PL2B7B03DC5CF1DBC9>

⁹⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wcgdl0CbW4g>

⁹⁶ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=F_LuHDJko0

este primer movimiento son otro referente e inspiración, en especial en lo concerniente a las texturas y al desarrollo motivico.

En *Mulata* fusiono dos conceptos estructurales: el de la *forma sonata* propiamente dicha, con sus tres respectivas secciones –exposición, desarrollo y re-exposición– y sus dos temas principales; y el de *canción para orquesta de salsa* en reducción al piano, con las dos grandes secciones que caracterizan un tema de son montuno –“la base y el brillo”⁹⁷– y dos estrofas y coro. De esta manera se logra en esta pieza la convergencia entre músicas tradicionales y/o populares y músicas académicas, no solo desde sus componentes rítmicos y melódicos, sino también desde lo estructural.

Dedicada a mi gran amiga Verónica Obregón.

Referentes particulares

) *Arroz con habichuela* de El gran combo de Puerto Rico⁹⁸.

) *Sonatas para piano* de Ludwing van Beethoven⁹⁹.

Descripción

Las dos estructuras, *forma sonata* y *canción son montuno* se fusionan de la siguiente manera:

⁹⁷ La base y brillo son las dos grandes secciones o momentos de un tema de salsa y se diferencian entre sí por varios elementos rítmicos y tímbricos, entre los cuales podemos citar, por ejemplo, que el timbalero en la *base* toca un patrón rítmico sobre el cuerpo metálico del timbal, llamada comúnmente *cáscara*, mientras en el *brillo* ejecuta un patrón rítmico diferente en la *campana de timbal*, la cual solo se toca en esa segunda sección. Otra diferencia es que el bongosero en la *base* toca la bongó mientras en el *brillo* toca la campana.

⁹⁸ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=AtbBtFo-e_s

⁹⁹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=F_LuHDJko0

Tabla 2. Estructuras “forma sonata” y “canción son montuno” en *Mulata*.

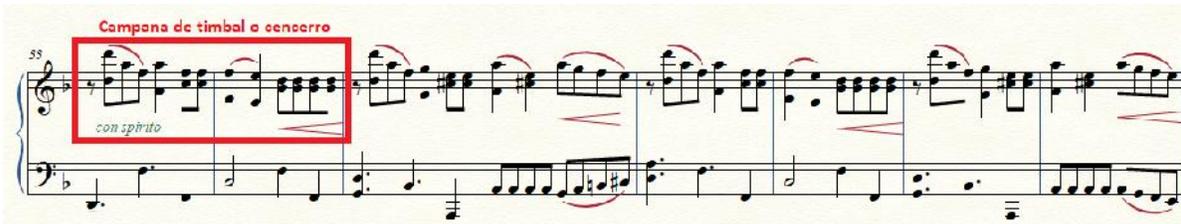
| <i>Mulata</i> | | | |
|----------------------------|--|---|--|
| | Exposición c. 1-40 | Desarrollo c. 41-96 | Re-exposición c. 97-124 |
| <i>Forma sonata</i> | <ul style="list-style-type: none">)] Introducción: c. 1-8)] Tema A: c. 9-22)] Tema B: c. 25-40 | Desarrollo de nuevos elementos motivicos y de los temas A y B | <ul style="list-style-type: none">)] Tema A: c. 97-104)] Tema B: c. 105-112)] Coda: c. 113-124 |
| | Base c. 1-40 | Brillo c. 41-124 | |
| <i>Canción son montuno</i> | <ul style="list-style-type: none">)] Introducción: c. 1-8)] Estrofa A: c. 9-22)] Estrofa B: c. 25-40 | <ul style="list-style-type: none">)] Coro: c. 41-56)] Solos: c. 57-88 (solo piano: c. 57-74) / (solo conga: c. 75-80) / (solo piano: c. 81-88))] <i>Tutti</i>: c. 89-92)] <i>Obligado</i>¹⁰⁰: 93-96)] Estrofa A: c. 97-104)] Estrofa B: c. c. 105-112)] Coro: c. 113- 120)] Cierre: c. 121-124 | |

¹⁰⁰ Cuando el bajo y el piano hacen un motivo rítmico-melódico igual o similar.



Tema o estrofa B (c. 25-40): este tema se compone sobre el patrón rítmico de la *cáscara* que ejecuta el timbalero en la primera sección (*base*) y sobre el patrón rítmico de la *campana de timbal o cencerro* que corresponde a la segunda sección (*brillo*). Este tema marca la transición al desarrollo o al *brillo*, ya que estos dos diferentes patrones rítmicos corresponden a dos momentos distintos de un tema de *son montuno*.

C. 25-40



En el desarrollo (c. 41-96) encontramos la primera parte del *brillo* donde están el coro, los *solos*, el *tutti* y el obligado. El coro (c. 41-56), por su naturaleza misma, tiene una estructura responsorial y contrapuntística en la cual se establece un diálogo entre diferentes registros, motivos y texturas.

C. 41-48



Los *solos* (c. 57-88) son partes de carácter improvisatorio que se hacen después del coro, generalmente, desarrollando motivos ya expuestos o proponiendo otros nuevos. El *solo* de piano (c. 57-74) incluye gestos o diseños muy característicos de arpeggios, octavas, trinos y *glissandos* de este género musical, que fundan su métrica sobre el patrón rítmico de la clave 3/2.

C. 61-70

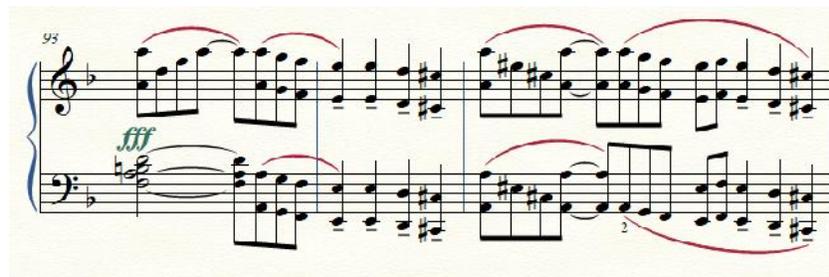


El *solo* de conga (c. 75-80) resalta los golpes más característicos del patrón rítmico de la conga, tales como el *quemado* y los *abiertos*, además imita los *repiques* o *adornos* (que hace el conguero en su *solo*) con *acciaccaturas*.

C. 75-80

El *obligado* (c. 93-96) es una pequeña sección, usual en estas músicas, que sirve de transición.

C. 93-96



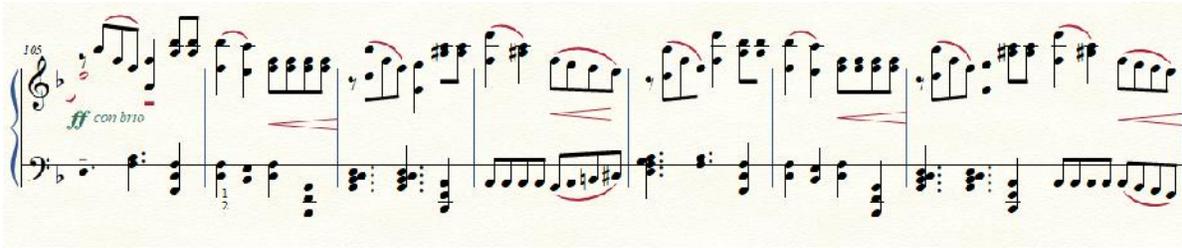
En la re-exposición (c.1-40) encontramos la última parte del *brillo* donde están los temas o estrofas A y B, y la coda que contiene el coro y el cierre. El tema o estrofa A (c. 97-104) reaparece con un breve contrapunto que engruesa la textura dándole así más fuerza.

C. 97-104



El tema o estrofa B (c. 105-112) solo reaparece con el patrón rítmico de la *campana de timbal* correspondiente al *brillo*, puesto que re-exponer el patrón rítmico de la *cáscara* no sería idiomático ya que este pertenece a la *base*. La re-exposición de este tema tiene un carácter más brioso y pesado, dado también por el engrosamiento de la textura tanto de la melodía como del acompañamiento.

C. 105-112



La coda (c. 113-124) es una variación del coro a manera de *montuno*¹⁰¹ en la cual hay más eventos rítmicos, armonías más disonantes y un rango de registro más amplio.

C. 113-124



La coda cierra (c. 121-124) con un gesto que reafirma el patrón rítmico de la clave 3/2.

C. 123-124



3.4.2 II. Soledad. Danzón

Exordio

¹⁰¹ Es el patrón rítmico que hace el piano en este género musical.

Cuando en mi adolescencia escuché por primera vez *La comparsa*, un danzón para *piano solo* de Ernesto Lecuona, interpretado por un compañero de estudios de la universidad, quedé embelesado por la atmósfera de su armonía, la dulzura de su melodía y la sensualidad de su ritmo sincopado. Es a partir de entonces que empiezo a explorar, escuchar e interpretar la música del mencionado compositor y a conocer el repertorio pianístico de las Antillas. Así pues, uno de los principales referentes de este segundo movimiento de sonata es *La comparsa*, en la cual el tema principal va variando rítmica y armónicamente a medida que transcurre la pieza, a modo de tema con variaciones y con un enfoque minimalista que rememora el *Bolero* de Maurice Ravel, también referente de esta pieza; otra inspiración para el segundo movimiento es la *Danza de la moza donosa, op.2 n.º 2* de Alberto Ginastera, de la cual retomo sus colores, texturas y sutiles líneas melódicas. *Soledad* finaliza con un *coral a cuatro* voces que evoca los corales de Johann Sebastian Bach.

Esta pieza es un homenaje a mi bisabuela Soledad García viuda de Hernández, fallecida en 2009 cuando contaba con un poco más de un centenar de años; matriarca de mi familia paterna, símbolo de trabajo, fuerza y honestidad, y cuyo nombre, *Soledad*, signó su destino. Esta pieza tiene forma de lied A B A como usualmente la tienen los segundos movimientos de la *sonata clásica*—, con un espíritu de *marcha fúnebre*, de melancolía, de tristeza, de dolor y de dulzura. La coda a manera *coral* representa una suerte de redención de su alma.

Referentes particulares

) *La comparsa* de Ernesto Lecuona¹⁰².

¹⁰² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uegDEPvLFj4>

) *Danza de la moza donosa, op.2 n.º 2* de Alberto Ginastera¹⁰³.

) *Bolero* de Maurice Ravel¹⁰⁴.

) *Corales a cuatro voces* de Johann Sebastian Bach¹⁰⁵.

Descripción

La sección A (c. 1-30) desarrolla el patrón rítmico del danzón, llamado baqueteo (Imagen 3), en dos texturas diferentes, la primera (c. 1-14) a manera de melodía con acompañamiento y la segunda (c.15-26) a manera de contrapunto *coral*.

Imagen 3. Baqueteo



C. 1-14



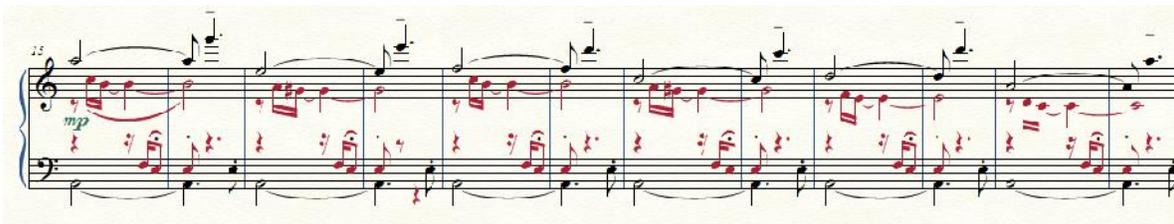
The image shows a musical score for 'Marcha fúnebre' by Frédéric Chopin, measures 1-14. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The title 'Marcha fúnebre' and the tempo marking 'Andante' are at the top. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'f'. The notation is in a grand staff with treble and bass clefs.

¹⁰³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uemFFyQ2UW4>

¹⁰⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mhkhGyJ092E>

¹⁰⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Khn9jLIYE4A>

C.15-26



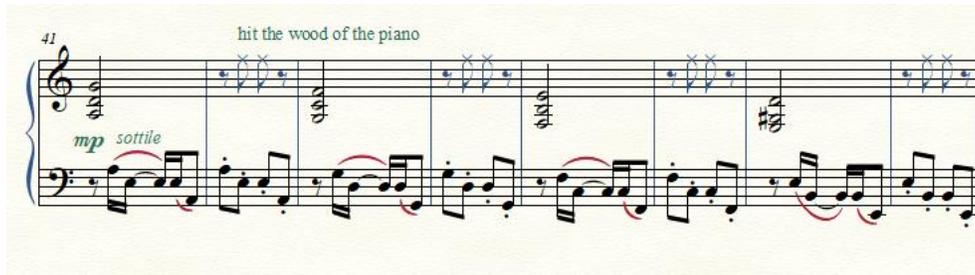
Entre los compases 27 al 30 se da la transición a la sección B.

La sección B (c. 31-40) se desarrolla sobre el patrón rítmico del *tresillo antillano* en el registro agudo –correspondiente a la primera célula rítmica de la que se compone la clave 3/2–, el cual dialoga con gestos *virtuosos* en el registro grave dándole un carácter dramático, violento y salvaje.

C. 31-34

Los compases 41 al 47 son la transición a la re-exposición de la sección A; aquí se re-establece el ritmo de danzón al tiempo que se percute la madera sugiriendo la segunda célula rítmica de la clave 3/2.

C. 41-47



La re-exposición de la sección A (c. 49-70) solo varía en el *coral*, en el cual el patrón rítmico del danzón ya no está presente.

C. 63-70



3.4.3 III. Caliente. Descarga

Exordio

Experimentar la *salsa* por medio del baile, particularmente las *descargas* en las cuales la música toma mayor velocidad, fuerza e intensidad, y hay mayores episodios improvisatorios en que los músicos interpretan sus solos generalmente constituidos sobre un mismo círculo armónico—, constituye una experiencia muy diferente a la de escucharla de forma pasiva. Esta experiencia es para mí catártica, pues siento y creo que en el baile, como en la *performance* musical, todo el ser “es”.

Estos son los motivos por los cuales me propuse componer una *descarga* como el tercer movimiento, en forma rondó, de esta sonata. En él empleo *masas sonaras* para ilustrar

elementos extramusicales tales como el aturdimiento debido a la alta intensidad de la música y del entorno– que se experimenta en aquellos lugares donde suelo ir a bailar *salsa*.

Este movimiento se constituye sobre un *bajo ostinato* que va en ascenso rítmico y dinámico, cada vez más crepitante, pesado y percutido, evocando una suerte de trance.

Dedicada a mi tío Rafael Vega por su amor a la *salsa* y a mi padre Edilberto Vega.

Referentes

-) *Vitamina* de Noro Morales¹⁰⁶.
-) *Descarga* de Eddie Palmieri y Tito Puente¹⁰⁷.

Descripción

La introducción (c. 1-8) está constituida por el patrón rítmico de la *cáscara* en la mano derecha y por la clave 2/3 (Imagen 4) en la mano izquierda.

Imagen 4. Clave 2/3



C. 1-8

¹⁰⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rHjH2X4DHM>

¹⁰⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XeLowtbYgns>

El tema A (c. 9- 32) se expone dos veces con un *bajo ostinato* que se funda sobre el patrón rítmico del bajo.

C. 9- 20



Musical score for measures 9-20. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line starting at measure 9 with a dynamic marking of *mf* and the instruction *brioso e non legato*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with various rhythmic values and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fingerings for the left hand.



Musical score for measures 15-20. The score continues from the previous section. The upper staff (treble clef) features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The lower staff (bass clef) continues the bass line with various rhythmic values and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fingerings for the left hand.

En el tema B (c. 33- 40) la mano derecha ejecuta el patrón rítmico que el piano hace en un ensamble orquestal de este género musical, el cual se denomina *montuno*; mientras la mano izquierda hace el patrón rítmico que corresponde al bajo.

C. 33-40



Musical score for measures 33-40. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with triplets and a dynamic marking of *con fuoco*. The lower staff (bass clef) contains a bass line with various rhythmic values.

Los compases 41 al 44 marcan la transición, compuesta sobre el patrón rítmico del *tresillo antillano*.

C. 41-44

La re-exposición del tema A (c. 69-80) se hace una octava más arriba, excepto los últimos cinco compases que se conservan en la misma octava.

La re-exposición del tema B (c. 81-96) es el clímax de la pieza, a medida que la frase de cuatro compases se reitera se va haciendo más “densa”. Los acordes de los registros más graves no cumplen una función armónica sino más bien tímbrica (*masas sonoras*).

Los compases del 97 al 100 llevan a un último *obligado* (c. 101-105) que conecta a la coda (c. 106- 118) construida sobre los últimos motivos del tema A.

C. 106- 118

3.4.4 Apuntes interpretativos

La clave, además de ser uno de los instrumentos que componen los formatos de gran parte de las músicas afrocaribeñas derivadas del *son cubano*, también es la columna vertebral de estas músicas, ya que a partir del patrón rítmico que esta ejecuta se fundan los elementos armónicos, melódicos y rítmicos. El timbal, la conga, el bongó, la campana, el güiro, las maracas, el bajo y el piano tienen unos patrones rítmicos particulares sujetos al de

la clave; el orden de esta (que consta de dos compases) determina el orden de los patrones rítmicos de los demás instrumentos.

En coherencia con lo anterior, la sonata *Antillas* se estructura sobre el patrón rítmico de la clave, además en ella se presentan diversos patrones rítmicos de diferentes instrumentos como la cáscara (cuerpo metálico del timbal), el cencerro (campana del timbal), la conga, el bajo y el piano. Como es usual en estas músicas, las melodías y la armonía están apoyadas y construidas sobre dicho patrón que constantemente sugieren. Así pues, es fundamental comprender dicha lógica e interiorizar dicho patrón para así garantizar la cadencia rítmica que la clave le otorga a estas músicas y que es una parte esencial del estilo.

Una de las maneras de aproximarse a *Antillas* es disociar la clave con todos los motivos melódicos y de acompañamiento que componen la sonata; cantando, dirigiendo y percutiendo. Otra manera consiste en utilizar un metrónomo con el patrón de la clave para así darle consistencia al ritmo y sentir los impulsos y apoyos de dicho patrón. De igual modo, hay diversas *apps* que traen bucles de los patrones rítmicos de los diferentes instrumentos, como *Salsa Rhythm*, *Percussion Tutor*, *Percussions Session*, entre otras, que sirven para afianzar el pulso –en especial el bucle de la conga que generalmente subdivide todos los pulsos en corcheas– y dar el “sabor” o *swing* característico de estas músicas.

La clave es el elemento fundamental de las músicas afrocaribeñas derivadas del son cubano, y la comprensión, interiorización y correcta ejecución de esta le otorgarán a *Antillas* parte del carácter, color y estilo que incita.

3.5 Saudade. Nocturno. Bossa nova (Anexo 4)

Exordio

En el año 2018 estuve en el *Encontro Internacional de Pianistas de Piracicaba* en Brasil, allí pude conocer en los diferentes recitales músicas para *piano solo* de compositores brasileros como Ernst Mahle, Marlos Nobre, Almeida Prado, entre otros, además de escuchar músicas tradicionales y/o populares gracias a este intercambio cultural. Esta experiencia despertó en mí un gran interés por conocer a mayor profundidad las músicas brasileras, especialmente la *bossa nova*, caracterizada por su sensualidad, pasión, ímpetu, melancolía, tristeza... elementos contenidos en una etérea, mística y serena placidez, que se asocian al vocablo portugués *saudade* de difícil traducción al español, que da origen al nombre de esta composición.

La estructura de la obra se inspira en el *Nocturno n.º 13 en do menor, op. 48 n.º 1* de Frédéric Chopin¹⁰⁸, que constan de dos grandes partes contrastantes: *grave* y *agitato*. La *clave* y los patrones rítmicos de acompañamiento del piano en la *bossa nova* son la base rítmica de la obra. El lenguaje armónico y las texturas suscitan, en la primera parte, a Claude Debussy y a Frédéric Chopin –con una breve reminiscencia a las *Invenções a dos vozes* de Johann Sebastian Bach; y en la segunda a Sergei Rachmaninov y Sergei Prokofiev.

En su primer momento, *Saudade*, suscita serenidad, placidez, dulzura, lirismo e intimidad, luego engendra vigor, intensidad, fuerza, ímpetu y pasión que confluyen en un final enfático y majestuoso.

Dedicada a mi maestra Ana María Orduz Espinal.

Referentes musicales

) *Nocturnos* de Frédéric Chopin¹⁰⁹

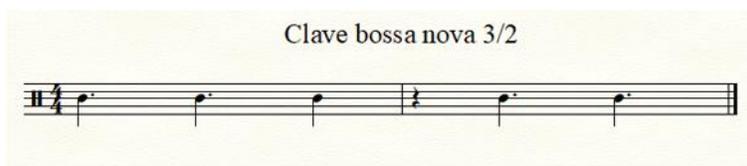
¹⁰⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=c94nySKKoWE>

¹⁰⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PANzRQWpM9Q>

-) *Preludios* de Claude Debussy¹¹⁰
-) *Suite Iberia* de Isaac Albéniz¹¹¹
-) *Preludios op.23*¹¹² y *Preludios op.32*¹¹³ de Sergei Rachmaninov
-) *Invenções a dos* de Johan Sebastian Bach¹¹⁴

Descripción

Toda la pieza, exceptuando la sección final (c. 171-194) y la coda (c. 195-202), está estructurada rítmicamente a partir de la *clave bossa nova* 3/2.



La primera parte (*grave*) de este nocturno inicia con una introducción (c. 1-8) que sugiere una armonía pentatónica y modal en acordes con quintas que dan una sensación de espacialidad.

C. 1-8

¹¹⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q4q5769HWCI>

¹¹¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ShXNe4kc6M8>

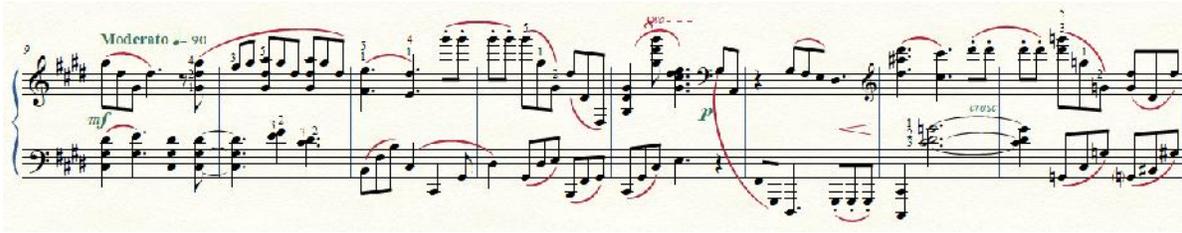
¹¹² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hj84l05xWg0&t=>

¹¹³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jjywaW0mZ0hg>

¹¹⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HFELqgVLxBM>

La sección A (c. 9-24) se caracteriza por contrastar colores tímbricos, armónicos y dinámicos con gestos que “fluyen” por los diferentes registros del piano evocando el impresionismo francés; así como también los acompañamientos en arpeggios de ciertos gestos evocan los *nocturnos* de Chopin.

C. 9-16



Los compases del 25 al 28 marcan una transición construida sobre el patrón rítmico que suele hacer el piano dentro de un ensamble de *bossa nova*. Una segunda voz en la mano derecha rellena los espacios con corcheas.

C. 25-28



La sección A' (c. 29-38) es una variación a modo de *invención a dos voces* que rememora a Johann Sebastian Bach.

C. 29-38



Entre los compases del 39 al 44 se da una transición construida bajo la misma lógica de la anterior transición.

En la sección B (c. 45-68) la mano derecha ejecuta el patrón rítmico de acompañamiento que hace el piano en la *bossa nova*, mientras la mano izquierda hace una melodía que se alterna entre dos registros y que sugiere rítmicamente la mencionada clave.

C. 45-56

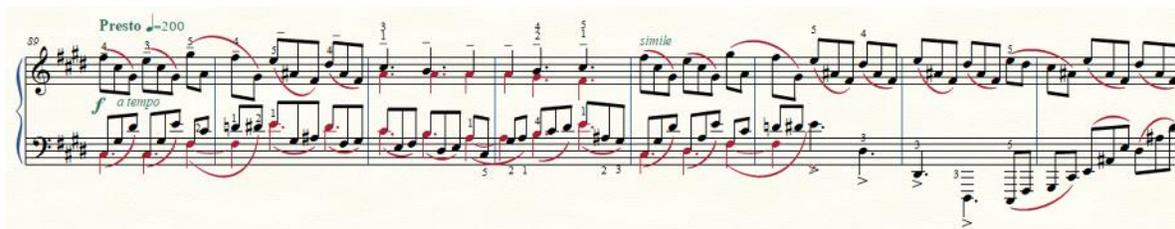
La sección A'' (c. 69-88) es muy similar a la sección A, pero en esta ocasión los acompañamientos de la mano izquierda en arpeggios se sustituyen por acordes, para darle así más intensidad a esta re-exposición.

La segunda parte de este nocturno (*agitato*) consta principalmente de dos gestos o secciones (C y D) que se alternan reiteradamente y se hacen cada vez más intensos

armónica y dinámicamente; estas secciones comprenden desde los compases 89 al 170 y suscitan las músicas de Sergei Rachmaninov y Sergei Prokofiev. Seguidamente viene la sección E que constituye el clímax y la resolución de las tensiones armónicas del *agitato*, el cual concluye con una coda de acordes en *maestoso*.

La sección C (c. 89-106) es un tejido en arpeggios, también construido sobre el patrón rítmico de la *clave bossa nova*, que sugiere diferentes melodías que se abren a lo largo del registro del piano tomando un sentido cromático.

C. 89-96



La sección D (c. 107-122) retoma en la mano izquierda algunos gestos de la mano derecha de la sección C; mientras la mano derecha acentúa el patrón rítmico de la *clave bossa nova*.

C. 107-114



La sección C' (c. 123-140) robustece el gesto armónica y dinámicamente abriendo el registro.

C. 123-130



La sección D' (c. 141-156) refuerza el gesto con octavas.

C. 141-148



La sección C'' (c. 157-170) amplía el registro y refuerza los bajos con octavas. Además crea la transición a la siguiente sección (c. 165-170).

C.157-164



C. 165-170



El clímax (c. 171-194) se constituye sobre un gesto de arpeggios y escalas sosteniendo el pedal de resonancia para abrir todos los armónicos de las cuerdas y así evocar una suerte de “manantial”. Este gesto se presenta tres veces y en cada reiteración se expande más a lo largo de todo el registro del piano.

C. 187-194



La coda (c. 195-202) presenta acordes en *maestoso* en un gesto armónico y técnico muy característico del periodo romántico.

C. 195-202



3.5.1 Apuntes interpretativos

La *clave bossa nova* es una variación de la *clave* del son cubano, y de la misma manera que esta última estructura las músicas afrocaribeñas, la *clave bossa nova* estructura este género; por ende, es pertinente dominar este patrón rítmico para abordar *Saudade*, puesto que uno de los elementos más retadores de esta obra refiere a este aspecto.

Del mismo modo que en la sonata *Antillas*, es imperativo disociar en este nocturno la *clave bossa nova* con todos los motivos melódicos y de acompañamiento: cantando, dirigiendo y percutiendo. Así como también es pertinente utilizar un metrónomo con el patrón de la *clave bossa nova* para darle consistencia al ritmo, sintiendo los impulsos y apoyos que contribuyen a darle su respectivo *swing*.

De otro lado tenemos un elemento técnico esencial en el espíritu, color y estética de la primera parte de *Saudade*, que tiene un tinte impresionista; tal elemento técnico refiere al manejo del pedal de resonancia, que se especifica desde la introducción con una nota al pie que indica que debe cambiarse cada dos compases. El objeto de este pedal prolongado (sujeto al patrón rítmico de la *clave bossa nova*) responde a tres aspectos: el primero es fundir diversas sonoridades creando así *masas sonoras*; el segundo es propiciar líneas horizontales más extensas; y el tercero generar una atmósfera flotante. De este modo, el uso del pedal –indicado en la partitura– debe ser coherente con dicha lógica alcanzando el timbre y el color que *Saudade* está proponiendo.

3.6 Sistematización y conclusiones

Ahora bien, en la descripción de las piezas realizada anteriormente se permite identificar algunas de las características que de las músicas posmodernas hace Kramer, las cuales se evidencian en la Tabla 3.

Tabla 3. Características de las *músicas posmodernas* en las obras compuestas.

| Hera | No | Tempestad Pasillo | Austral Tango suite | | | | Amalia Sonata | | | Sardónia Nocturno Bossa nova | Total |
|--|----|----------------------|------------------------|-----------|---------------|---------------------|------------------|---------|---------|------------------------------------|-------|
| | | | Grupos | Trasfondo | Elaboraciones | Tanque de lava/lava | Quero | Viviana | Solista | | |
| Características de las músicas posmodernas | 1 | | | | | | | | | | 10 |
| | 2 | | | | | | | | | | 9 |
| | 3 | | | | | | | | | | 10 |
| | 4 | | | | | | | | | | 10 |
| | 5 | | | | | | | | | | 10 |
| | 6 | | | | | | | | | | 10 |
| | 7 | | | | | | | | | | 10 |
| | 8 | | | | | | | | | | 7 |
| | 9 | | | | | | | | | | 10 |
| | 10 | | | | | | | | | | 0 |
| | 11 | | | | | | | | | | 7 |
| | 12 | | | | | | | | | | 10 |
| | 13 | | | | | | | | | | 4 |
| | 14 | | | | | | | | | | 10 |
| | 15 | | | | | | | | | | 8 |
| | 16 | | | | | | | | | | 0 |
| Total | | 14 | 9 | 13 | 11 | 12 | 14 | 12 | 14 | 13 | |

Fuente: elaboración propia.

Dieciséis características de las músicas posmodernas según Kramer (2001, págs. 10-11)

1. No es simplemente un repudio del modernismo o su continuación, sino que tiene aspectos tanto de una ruptura como de una extensión.
2. Es, en cierto nivel y de cierta manera, irónica.
3. No respeta fronteras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente.
4. Reta las barreras entre estilos “altos” y “bajos”.
5. Muestra desdén por el frecuente valor incuestionable de la unidad estructural.
6. Cuestiona la exclusividad de los valores elitistas y populistas.
7. Evita formas totalizadoras (por ejemplo, no quiere que las piezas enteras sean tonales o seriales, ni que se fundan en un molde formal establecido).
8. No considera la música como autónoma, sino como relevante para los contextos cultural, social y político.
9. Incluye citas o referencias a la música de muchas tradiciones y culturas.
10. Considera la tecnología no solo como un camino para preservar y transmitir, sino también como profundamente implicada en la producción y esencia de la música.
11. Abarca contradicciones.
12. Desconfía de las oposiciones binarias.
13. Incluye fragmentaciones y discontinuidades.
14. Engloba pluralismo y eclecticismo.
15. Presenta múltiples significados y temporalidades.
16. Localiza el significado, e incluso la estructura, en el oyente, más que en las partituras, las performances o los compositores.

Podemos observar en la Tabla 3 que *Tempestad*, *Austral*, *Antillas* y *Saudade* presentan nueve o más de las dieciséis características propuestas para las músicas posmodernas, dando cuenta de su inserción en dicha estética. Ahora bien, en particular, la primera danza de la tango suite *Austral*, titulada *Génesis*, es la que menor número de características (9) de estas músicas presenta, lo cual se debe a una decisión artística de reservar y administrar los recursos estéticos, técnicos, armónicos, entre otros, para su posterior despliegue a lo largo de la suite y no “derrocharlos” todos en esta primera danza.

En cuanto a la coincidencia de las dieciséis características de las músicas posmodernas, puede observarse, por ejemplo, que hay un equilibrio en los resultados para la mayoría de ellas, exceptuando las características número diez y dieciséis. La primera de estas, que alude a la consideración de “la tecnología no solo como un camino para preservar y transmitir, sino también como profundamente implicada en la producción y esencia de la música” (Kramer, 2001, pág. 10) no está presente en estas composiciones debido a que en el formato para *piano solo* la tecnología no juega un papel estructural; la segunda, que refiere a la localización del “significado, e incluso la estructura, en el oyente, más que en las partituras, las performances o los compositores” (Kramer, 2001, pág. 11) es contraria a la naturaleza de las composiciones creadas, puesto que estas hallan su significado en la experiencia, contextos y emociones del autor, aunque ello no implique una desconexión con el público.

Ahora bien, siguiendo nuevamente a Kramer, es importante hacer la siguiente salvedad en referencia a las músicas posmodernas:

No hay muchas piezas que muestren todos estos rasgos, por lo que es inútil etiquetar una obra como exclusivamente posmoderna. Además, me resultaría difícil localizar una obra

que no muestre ninguno de estos rasgos. Por lo tanto, advierto al lector que no use estos dieciséis rasgos como una lista de verificación para ayudar a identificar una composición dada como posmoderna o no: la música posmoderna no es una categoría clara con límites rígidos. (Kramer, 2001, pág. 11).

La coincidencia de las características descritas en las obras compuestas no obedece a una “camisa de fuerza”, sino que es el resultado, como afirma Kramer, “de una expresión casi inevitable de una civilización socialmente saturada” (2001, pág. 18).

En *Tempestad, Austral (Génesis, Desolación, Elucubraciones, Tonada de luna llena y Ocaso), Antillas (Mulata, Soledad, Caliente)* y *Saudade* se materializa el proceso de investigación-creación de la maestría; mi quehacer musical como artista: interpretativo, improvisativo, compositivo, pedagógico, filosófico y musicológico; y las experiencias de mi contexto social, cultural, político, académico y profesional; todo ello apuntalado en la búsqueda de mi identidad latinoamericana y artística.

Por último, es importante indicar que es una empresa ambiciosa aquella de pretender conocer íntegramente una pieza por medio de una partitura y una descripción, pues es en la *performance* donde la música toma vida, donde se da cuenta de los principios que subyacen a ella. Tal como afirma el afamado pianista, poeta y escritor, Alfred Brendel:

Algunos intérpretes opinan que la música adquiere vida cuando se la hace sonar. No, vive ya en gran parte de la partitura, pero duerme. El intérprete tiene el privilegio de hacerla despertar o, para decirlo más cariñosamente, darle vida con un beso. (2013, pág. 66).

Conclusiones

Después del recorrido realizado a lo largo de este trabajo por aspectos filosóficos, estéticos y musicales, y de problematizar algunos de ellos, podemos señalar una serie de elementos axiales en esta investigación-creación, que refieren a la hibridación de músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe con la posmodernidad musical.

El primero de estos elementos refiere a la dificultad de definir y delimitar puntualmente la posmodernidad tanto en su sentido filosófico como musical, lo que resulta una tarea inoperante en razón de su propia naturaleza divergente. En su sentido filosófico, la posmodernidad se distingue por el escepticismo en relación a los metarrelatos, por la postura crítica frente a la historiografía ortodoxa y su concepción de progreso, por convivir con otras corrientes de pensamiento y procurar el fomento de espacios plurales y diversos, entre otros aspectos. En cuanto a la posmodernidad en su sentido musical es necesario considerar el hecho de que existen fuerzas sociales que “modelan” la música posmoderna, la cual refleja una sociedad saturada, discontinua y fragmentada; por tanto, en esta música residen múltiples estéticas, estilos y técnicas que crean una realidad cambiante y sin unidad estructural, signo de un mundo globalizado del que Latinoamérica también hace parte.

Del mismo modo que se dificulta definir y delimitar la posmodernidad musical, se hace compleja la tarea al respecto de las músicas tradicionales y/o populares –tal como se presupuestó en los comienzos de esta investigación– ya que establecer sus fronteras, a la vez que delimitarlas en relación con otros términos contiguos –como es el caso de folklor y masivo– impone al artista un reto, pues ellos se interrelacionan, transforman, coexisten y difuminan tan pronto se quiere asirlos independientemente; por tanto, este campo amplio y

complejo de indagaciones sigue siendo un ardua tarea de la que se ocupan musicólogos y/o etnomusicólogos.

El segundo elemento refiere al encuentro de procesos compositivos en América Latina y el Caribe similares al propuesto en esta investigación-creación, que sirven para aproximarse al contexto de la posmodernidad musical –tal como la plantea Kramer– en la música para *piano solo* en dicha región. Este encuentro señala nuevas posibilidades, sonoridades y performatividades que los diferentes compositores proponen para el instrumento, en las que juegan un papel fundamental las músicas tradicionales y/o populares. Lo anterior contribuye –entre otros aspectos– a la construcción de la identidad latinoamericana –a partir de la apropiación de dichas músicas– y a la visibilización del valor artístico que estas propuestas musicales tienen en el contexto internacional.

Además, tal cómo se consideró al inicio de esta investigación-creación, y pudo corroborarse en su desarrollo, existen dificultades para conocer y acceder al repertorio para *piano solo* de nivel profesional que incluya músicas tradicionales y/o populares latinoamericanas en hibridación con elementos estéticos de la posmodernidad musical; ello se debe a que dicho repertorio es escasamente difundido a través de formatos como partituras, grabaciones, audiovisuales, entre otros, que permitan su divulgación pública. Es pertinente, en este sentido, que los compositores hagan un mayor uso de plataformas tecnológicas para disponer al público especializado y general de las partituras e interpretaciones; así mismo sería importante un mayor fomento de espacios en los cuales se den a conocer las obras y los compositores.

El tercero refiere a la descripción del proceso compositivo que se consolida en una colección de cuatro piezas que hibridan músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe con elementos estéticos de la posmodernidad musical, y que responden

básicamente a dos criterios: el primero, al deseo de hacer un aporte al repertorio para *piano solo* que evidencie el atractivo y la riqueza de las músicas tradicionales y/o populares de América Latina y el Caribe dentro de una estética ecléctica y plural, como es la de la posmodernidad musical; y el segundo, contribuir a la construcción de la identidad cultural, social y artística de la región mediante el reconocimiento, la recepción y la apropiación de estas músicas.

Por otra parte, es importante señalar que el componente práctico de esta investigación-creación se hace evidente en un recital-conferencia en el que se interpretan *Tempestad, Austral, Antillas y Saudade*, y se exponen algunos comentarios acerca de la motivación, el contexto y los elementos musicales que contribuyeron a su creación.

Llegados a este punto, vale la pena destacar que la posmodernidad pone en evidencia paradigmas creados por la historiografía ortodoxa y cuestiona el “lugar” desde donde se enuncia la historia, señalando que es desde los entes de poder, mediados por sus intereses políticos, culturales y artísticos, desde donde ella se relata. Estos paradigmas se evidencian en distintos aspectos de la música, tal como puede advertirse, por ejemplo, en el hecho de que los términos musicología y etnomusicología sean diferentes, a pesar de que sus naturalezas investigativas respondan a las mismas directrices; así pues, la musicología corresponde al estudio de todo lo relacionado con las músicas eurocentristas (Bach, Mozart, Beethoven...), mientras que la etnomusicología corresponde al estudio de todo lo relacionado con las músicas que *no* son eurocentristas, que están “fuera de la civilización”. Es claro allí el lugar desde el cual se enuncian la historia y el saber, y las formas mediante las cuales los entes de poder minimizan aquello que no hace parte de sus lógicas.

Quizás si Latinoamérica hubiera sido la hegemonía durante los siglos XIX y XX, los modelos de pensamiento y paradigmas culturales y artísticos que se privilegiarían hoy

serían los nuestros; al contrario de ello, hemos sido colonizados no solo geográfica sino ideológicamente, y se nos ha asignado un lugar en relación al saber y la historia que no ha sido el más favorecido, resultando de ello una desvalorización, por parte de ellos y de nosotros mismos, de nuestras manifestaciones culturales, artísticas y musicales. Así pues, nuestra identidad musical ha divagado en la disyuntiva entre reconocernos como europeos o como afros o como indígenas; como músicos académicos estudiamos a Bach, Mozart y Beethoven, como afros bailamos salsa y como indígenas nos sentimos representados por las músicas andinas. La búsqueda de esta identidad musical y cultural nos ha señalado que no somos enteramente europeos, afros o indígenas, y que la alternativa, paradójicamente, es reconocernos como “enteramente mestizos”. En consecuencia, este trabajo no solo responde a un protocolo académico, sino a la búsqueda personal de una identidad artística y cultural en una “escena” que es ideal para conciliar estas múltiples raíces, a la cual llamamos posmodernidad.

Referencias

- Agudelo Ramírez, V. H. (2015). *Blancas, negras y mulatas*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
- American Record Guide. (2010). *MSR Classics*. Obtenido de Martha Marchena:
<http://www.msacd.com/catalog/cd/MS1219>
- Barancoski, I. (s.f.). Ingrid Barancoski. *ingridbarancoski.com*, 199-214. Obtenido de Elementos programáticos nas sonatas para piano de Almeida Prado:
http://ingridbarancoski.com/new_wp/wp-content/uploads/2016/03/Elementos-programaticos-nas-sonatas-para-piano-de-Almeida-Prado.pdf
- Brendel, A. (2013). *De la A a la Z de un pianista. Un libro para amantes del piano*. Barcelona: Acantilado.
- Cáceres, E. (2006). Fantasías rítmicas. Piano. *Fantasías rítmicas. Piano*. Chile: s.e.
Obtenido de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118543/Fantasias-ritmicas-piano.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Campos, C. (1996). *Salsa And Afro-Cuban Montunos For Piano y Salsa*. USA: A.D.G. Productions.
- Campos, C. (1998). *Further Adventures In Afro Cuban music For Piano*. USA: A.D.G. Productions.
- Carmena, F. (27 de Noviembre de 2014). *Centro Virtual Cervantes*. Obtenido de Lalo Schifrin: jam session panamericana:
https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_14/27112014_01.htm

- Collura, T. (2013). *Piano bossa nova*. Vitória: Terra da música edições.
- Comité de redacción. (1 de Noviembre de 2017). Mirian Conti ha grabado la obra para piano del compositor Lalo Schifrin. *El Tiempo Latino*, pág. s.p. Obtenido de <http://eltiempolatino.com/news/2017/nov/01/mirian-conti-ha-grabado-la-obra-para-piano-del-com/>
- Comité editorial. (1988). Marlos Nobre en Londres. *Revista Musical Chilena*, 42(169), 95-96.
- Duque, L. F. (2005). *Música andina occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá, D.C.: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Edwards , J. M. (2001). *Women & Music: A History*. Bloomington, Indiana : Indiana University Press.
- El Nacional Web. (3 de Octubre de 2012). Alfredo Rugeles: la música como herencia. *El Nacional*, pág. s.p. Obtenido de Alfredo Rugeles: la música como herencia: http://web.archive.org/web/20131109173442/http://www.el-nacional.com/escenas/Alfredo-Rugeles-musica-herencia_0_56394425.html
- Fernández, J. M. (mayo de 2011). *Armonía y análisis musical. Recursos didácticos para las clases de música*. Obtenido de El siglo XXI. Pablo Aguirre: <http://visarmie.blogspot.com/2011/06/el-siglo-xxi-pablo-aguirre.html>
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. (págs. 413-435). Madrid: Trotta.

- García Canclini, N. (18 de Febrero de 1987). Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*. Obtenido de Red internacional de estudios interculturales: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/libros/ni-folklorico-ni-masivo-que-es-lo-popular/>
- Goiness, L., & Ameen, R. (1990). *Afro-Cuban Grooves For Bass and Drums*. New York: Manhattan Music.
- Kennan , K. (1999). *Counterpoint*. USA: Printice Hall.
- Kramer, J. D. (2001). The Nature and Origins of Musical Postmodernism. *Current Musicology*(66), 7-20.
- López Cano, R. (2006). *La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música*. Obtenido de www.academia.edu: http://www.academia.edu/965871/La_m%C3%BAsica_ya_no_es_lo_que_era_Una_aproximaci%C3%B3n_a_las_posmodernidades_de_la_m%C3%BAsica
- Liotard, J.-F. (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Liotard, J.-F. (1990). *La postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Mauleón-Santana, R. (1999). *101 Montunos de*. USA: Sher Music Co.
- Miranda, R., & Tello, A. (2010). *La música en Latinoamérica*. México : Secretaría de Relaciones Exteriores Mexico .
- Ortiz, W. (2019). *William Ortiz Alvarado*. Obtenido de Biografía: <http://www.williamortiz.com/biografia.html>

- Patiño, M., & Moreno, J. (1997). *Afro-Cuban Bass Grooves*. Los Angeles, California: Alfred Publishing.
- Patiño, M., & Moreno, J. (1997). *Afro-Cuban Keyboard Grooves*. Los Angeles, California: Alfred Publishing.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, España: Akal.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Pinto Mosqueira, G. (2002). Recepción de la posmodernidad en América Latina. *Universitas Philosophica*(38), 41-56.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria.
- Possetti, H. (2015). *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo nacional de las artes.
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=aDbG8m4>
- Rodríguez Cuervo, M. (s.f.). *EcuRed*. Obtenido de Juan Manuel Piñera Infante: https://www.ecured.cu/Juan_Manuel_Pi%C3%B1era_Infante
- Roig-Francolí, M. (2010). *Harmony in Context*. USA: McGraw-Hill.
- Rompato, P. (2017). *Natalia González Figueroa*. Obtenido de Discografía: <http://nataliagonzalezfigueroa.com/discografia/>
- Salgan, H. (2001). *Curso de tango*. Buenos Aires: s.e.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Vega, D. (2019). *Diego Vega Compositor*. Obtenido de Variations in Free Fall:

<https://diegovega.com/works/solo/variations-in-free-fall>

Zyman, S. (s.f). *Historia de la sinfonía*. Obtenido de Zyman:

<http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/otros-compositores/zyman/>

ANEXO 1

Pasillo de concierto

Tempestad

2018

Daniel Vega

Futuro

*Decid cuando yo muera... (¡y el día esté lejano!)
soberbio y desdeñoso, pródigo y turbulento,
en el vital deliquio por siempre insaciado,
era la llama al viento...*

*Vagó, sensual y triste, por las islas de su América;
en un pinar de Honduras vigorizó el aliento;
la tierra mexicana le dio su rebeldía,
su libertad, su fuerza... Y era una llama al viento.*

*De simas no sondadas subía a las estrellas;
un gran dolor incógnito vibraba por su acento;
fue sabio en sus abismos, —y humilde, humilde, humilde—,
porque no es nada una llamita al viento.*

*Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales,
que nunca humana lira jamás esclareció,
y nadie ha comprendido su trágico lamento...
Era una llama al viento y el viento la apagó.*

Porfirio Barba Jacob

Tempesad

Pasillo de concierto

Daniel Vega (1987)
(2018)

En memoria a Alexander Montoya Grisales, mi hermano.

Alumbramiento Adagio (♩ = c. 60)

First system of the musical score for 'Alumbramiento Adagio'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The treble staff begins with a melodic line starting on G5, moving up stepwise to D6, with fingerings 2, 3, 1, 5. The bass staff is mostly silent, with some chords. Dynamics include *ppp*, *p*, and *cresc. accel.*. There are four *Red.* markings below the bass staff.

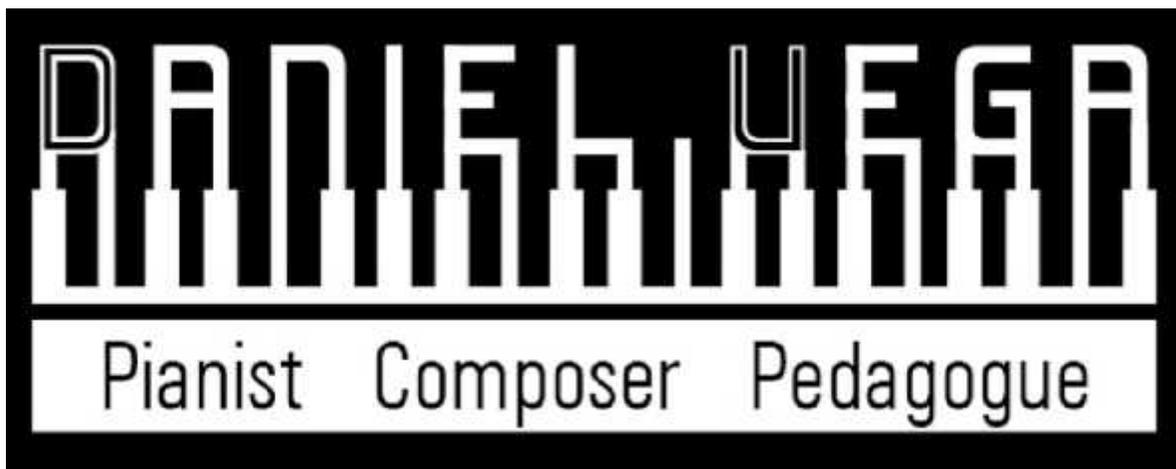
Second system of the musical score for 'Alumbramiento Adagio', starting at measure 6. The tempo is marked as (♩ = c. 190). The treble staff continues the melodic line. The bass staff has more active accompaniment. Dynamics include *marcato* and *fff*. There are three *Red.* markings below the bass staff.

Third system of the musical score for 'Acontecer Allegro', starting at measure 11. The tempo is marked as (♩ = c. 160). The treble staff has a melodic line with accents (>) and a dynamic of *mf*. The bass staff has a rhythmic accompaniment. There are five *Red.* markings below the bass staff, with an asterisk (*) under the fourth one.

Fourth system of the musical score for 'Acontecer Allegro', starting at measure 16. The treble staff has a melodic line with accents (>) and a dynamic of *dim.*. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. There are five *Red. simile* markings below the bass staff.

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

ANEXO 2

Tango suite

Austral

- I. Génesis. Preludio. Milonga Campera.*
- II. Desolación. Tango a modo de canción.*
- III. Elucubraciones. Fuga.*
- IV. Tonada de luna llena. Milonga citadina.*
- V. Ocaso. Toccata.*

2018

Daniel Vega

[...]

*que solo es tiempo. El Tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
el recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina del suburbio.*

Tango. Jorge Luis Borges.

I Génesis

Preludio

Dedicado a Teresita Gómez

Daniel Vega (1987)
(2018)

Milonga Campera ♩ = 80

ppp *della niente*

8va

Measures 1-4: The score begins with a piano introduction in 4/4 time. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays a rhythmic pattern in the bass clef. The dynamic is *ppp* *della niente*. An 8va marking is present in the bass line.

5 *simile*

p dolente cresc.

8va Led. simile

Measures 5-8: The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is *p dolente cresc.*. The tempo is marked *simile*. There are 8va markings and *Led.* (Ledero) markings in the bass line. Fingerings 5, 4, 3, 2, and 2 are indicated.

9 *mf*

8va

Measures 9-13: The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is *mf*. There is an 8va marking in the bass line.

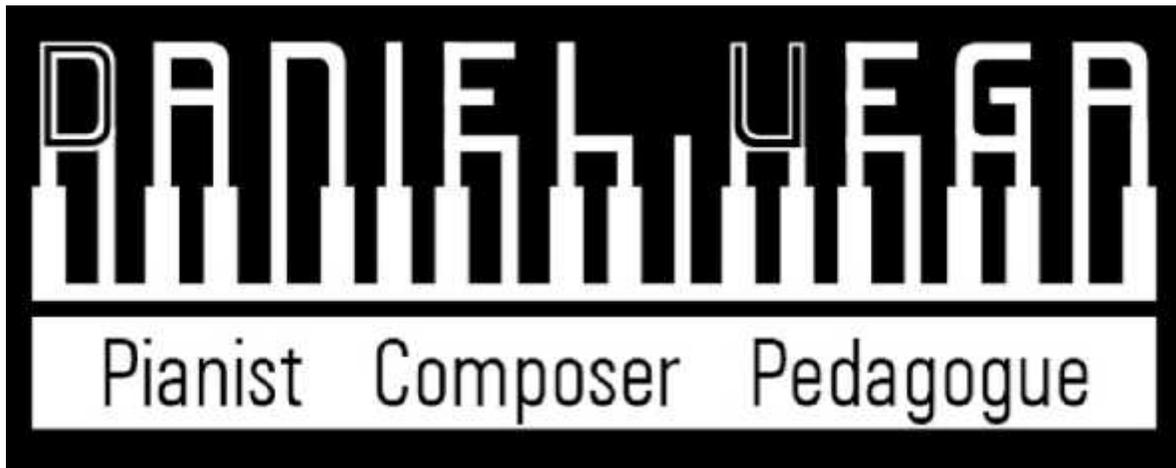
14 *cresc.*

8va

Measures 14-18: The music continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is *cresc.*. There are 8va markings in the bass line. Fingerings 2/4, 3, and 2/3 are indicated.

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

II Desolación

Tango a modo de canción

Daniel Vega (1987)
(2018)

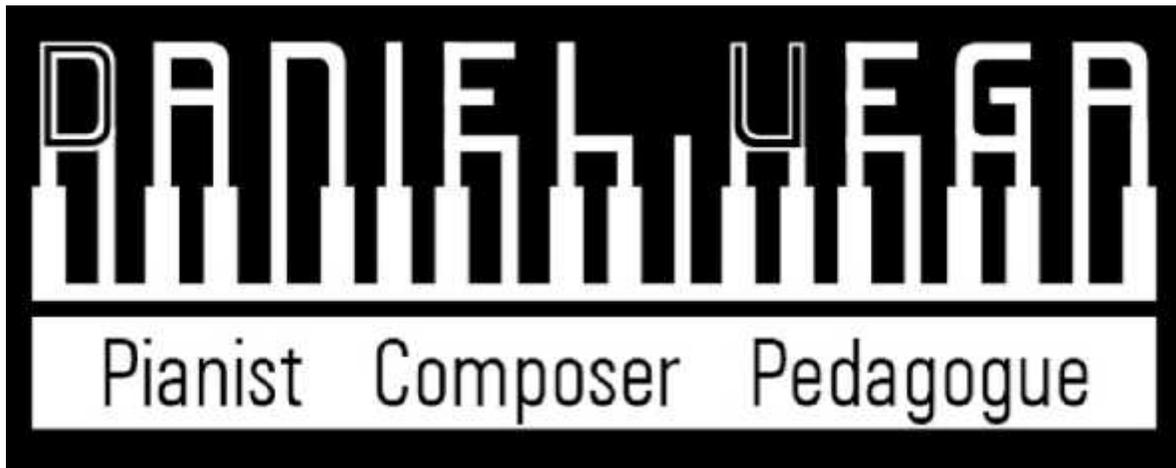
*Dedicado a mi madre Patricia Grisales;
y a mis abuelas Miriam Lucia, Nora Magdalena y Luzmila Rodriguez*

The musical score is written for piano and voice in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It is divided into four systems of staves.

- System 1:** Piano introduction. Tempo: $\text{♩} = 140$. Dynamics: *f*, *rinforzando*, *accel.*
- System 2:** Starts at measure 4. Bass clef line features a *cresc.* (crescendo) leading to *f con spirito* (forte with spirit). Tempo: *Allegro*, $\text{♩} = 120$. Includes fingering: 7, 5, 1, 2.
- System 3:** Starts at measure 7. Includes a triplet in the bass clef line and a triplet in the vocal line.
- System 4:** Starts at measure 11. Includes a triplet in the vocal line and a *p* (piano) dynamic marking in the bass clef line.

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

III

Elucubraciones

Fuga

Daniel Vega (1987)

Dedicada a Xavier Tobón

(2018)

Moderato ♩ = 100

The first system of the musical score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, all marked with a fermata. This is followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff has a whole rest for the first measure, then a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The second measure of the bass staff has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The fourth measure has a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The fifth measure has a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The sixth measure has a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The seventh measure has a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eighth measure has a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The piece is marked *p dolce* and *mf*.

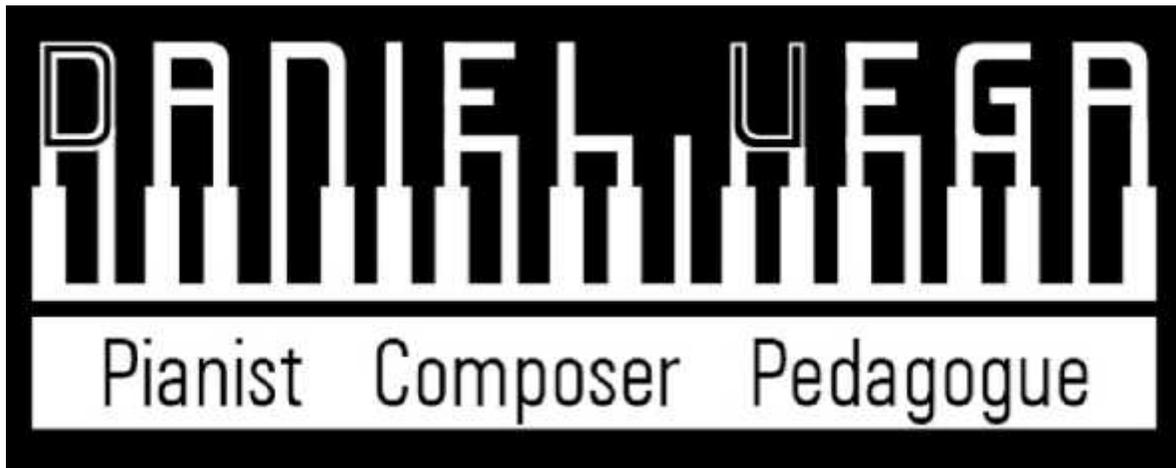
The second system of the musical score continues from the first system. It features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The second measure of the bass staff has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The fourth measure has a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The fifth measure has a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The sixth measure has a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The seventh measure has a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eighth measure has a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The piece is marked *p dolce* and *mf*.

The third system of the musical score continues from the second system. It features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The second measure of the bass staff has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The fourth measure has a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The fifth measure has a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The sixth measure has a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The seventh measure has a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eighth measure has a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The piece is marked *p dolce* and *mf*.

The fourth system of the musical score continues from the third system. It features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The second measure of the bass staff has a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The fourth measure has a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The fifth measure has a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The sixth measure has a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The seventh measure has a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The eighth measure has a quarter note G0, a quarter note F#0, and a quarter note E0. The piece is marked *p dolce* and *mf*.

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

IV

Tonada de luna llena

Milonga citadina

Dedicada a Isaac Sánchez Carmona

Daniel Vega (1987)

(2018)

♩ = 50

p sempre sublime

simile

cantabile

5 5 4 5 5 5

3 3 3 3

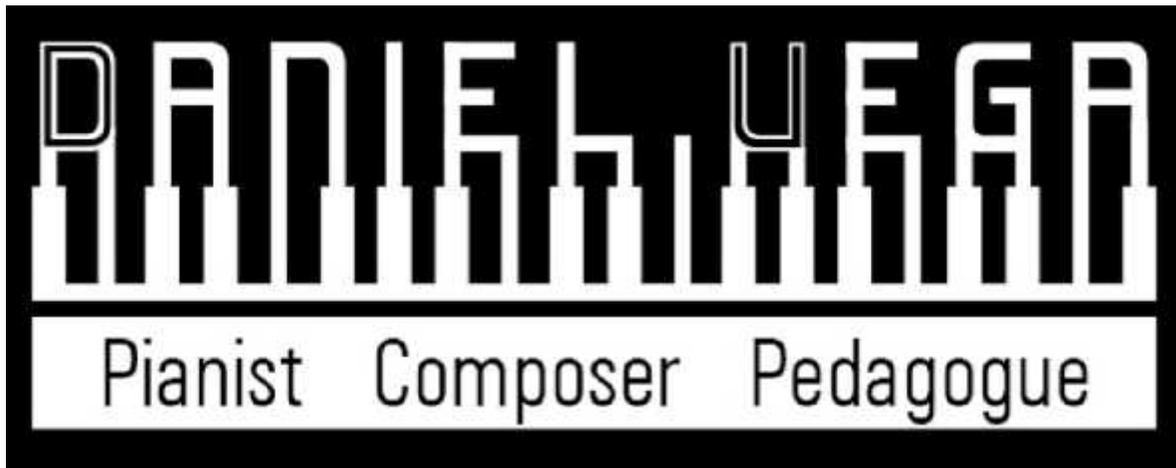
5 3 3 3 3

mf

4 5 5 5

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

V

Ocaso

Toccata

Dedicada a Diana Carmona

Daniel Vega (1987)
(2018)

$\text{♩} = 160$

f rinforzando accel.

8va⁻¹

8va⁻¹

8va⁻¹

8va⁻¹

Vivace $\text{♩} = 140$

f con bravura

p

8va⁻¹

7 *5* *2*

Red. *Red.**

f

Red. *** *>*

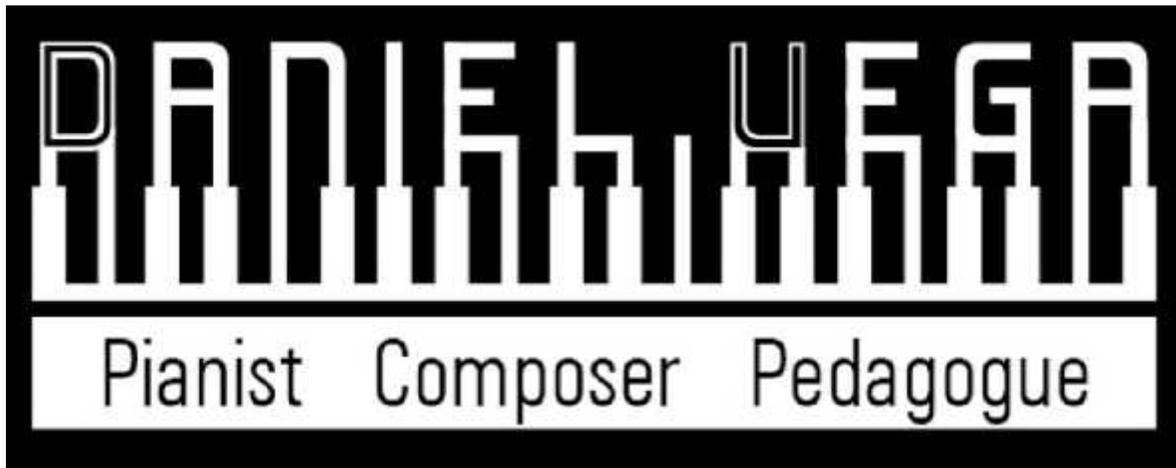
ff

rinforzando

Red. ***

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

ANEXO 3

Sonata

Antillas

- I. Mulata. Son montuno.*
- II. Soledad. Danzón.*
- III. Caliente. Descarga.*

2018

Daniel Vega

Piano

*Tú tienes la cara dura
y el piano tiene cintura...*

El piano tiene cintura.

Y la silla...

¡Jiribilla!

*¡Que plante para sentarte
y que lija al levantarte!*

*¡Zumba! Música trigueña
de tu carne . Tus dos manos
haciendo un bongó del piano.*

*Me están quemando la sangre
los soles de tu garganta.*

*Es raspadura batida
el son caliente que cantas.*

*¡Qué plante para sentarte!
Bemba espesa. Cara dura.
Ahora sí que el piano es negro
y enseña la dentadura.*

*Con esas manos rumberas
haces que salgan del piano
frescas guitarras en bata
remeneando las caderas.*

*Claves y güiros le sacas.
¡Claves, güiros y maracas!*

*Manos, sinvergüenzas manos
haciendo un bongó del piano*

¡Que plante para sentarte!

¡Y que lija al levantarse!

Emilio Ballagas.

I Mulata

Son montuno (clave 3/2)

Daniel Vega (1987)

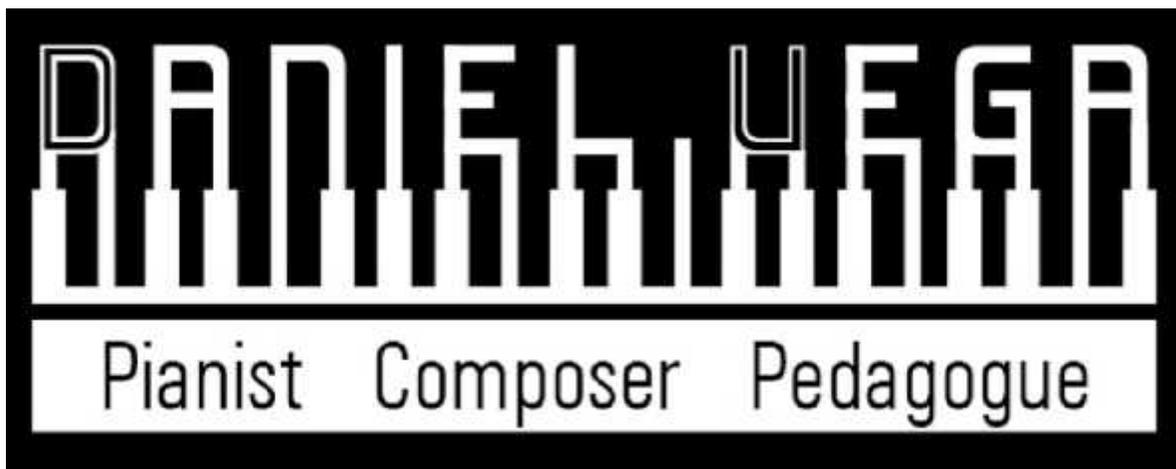
(2018)

dedicada a Veronica Obregón

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 160$ and a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning of the first staff: 1, 5, 9, 14, and 18. The first system includes the dynamic marking *mf con spirito*. The second system ends with a repeat sign. The third system includes the dynamic marking *cantabile*. The score features various musical notations including slurs, ties, and fingerings (e.g., 3, 4, 5, 1, 5, 1, 5, 1). The bass line includes triplets and chords. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

II Soledad

Danzón (clave 3/2)

Daniel Vega (1987)

dedicado a mi bisabuela Soledad viuda de Hernández

(2018)

Marcha funebre ♩=50

8^{va}

p cantabile

cresc.

6 (8^{va})

mf

11 (8^{va})

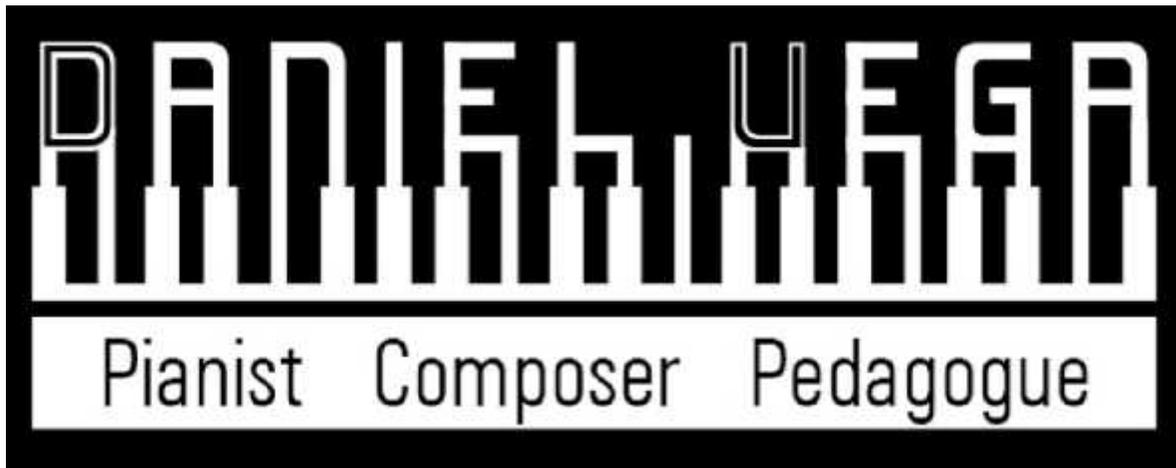
f

mp

16

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

III Caliente

Descarga (clave 2/3)

Daniel Vega (1987)

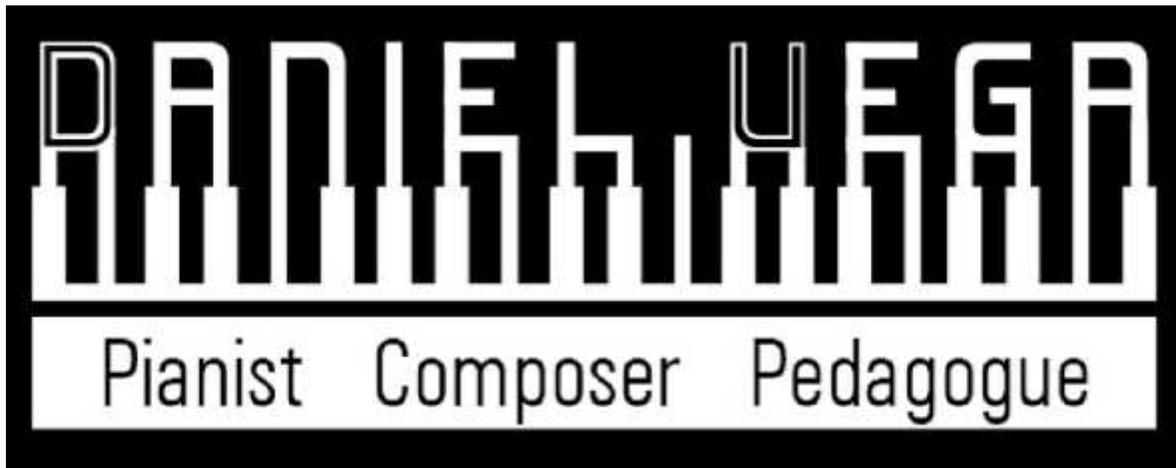
(2018)

dedicado a mi padre Edilberto Vega y mi tío Rafael Vega

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 220$ and a dynamic of f *con fuoco*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) features a complex piano accompaniment with sixteenth-note chords and a bass line with notes 5, 1, 2, 4, 5. The second system (measures 4-6) continues the piano accompaniment. The third system (measures 7-10) includes a dynamic change to mf *brioso e non legato* and a sf marking. The fourth system (measures 11-14) concludes with a dynamic of f and includes fingering numbers 4, 3, 2, 1, 5, 2, 5, 2, 1.

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com

ANEXO 4

Nocturno

Saudade

(Bossa nova)

2018

Daniel Vega

Suspensão

*Fora de mim, fora de nós, no espaço, no vago
A música dolente de uma valsa
Em mim, profundamente em mim
A música dolente do teu corpo
E em tudo, vivendo o momento de todas as coisas
A música da noite iluminada.*

*O ritmo do teu corpo no meu corpo...
O giro suave da valsa longínqua, da valsa suspensa...
Meu peito vivendo teu peito
Meus olhos bebendo teus olhos, bebendo teu rosto...
E a vontade de chorar que vinha de todas as coisas.*

Suspensión

*Fuera de mí, fuera de nosotros, en el espacio, en lo vago
La música doliente de un vals
En mí, en lo profundo de mí
La música doliente de tu cuerpo
Y en todo, viviendo el momento de todas las cosas
La música de la noche iluminada.*

*El ritmo de tu cuerpo en mi cuerpo ...
El suave giro del vals lejano, el vals suspendido ...
Mi pecho viviendo tu pecho
Mis ojos bebiendo tus ojos, bebiendo tu rostro ...
Y la necesidad de llorar que vino de todas las cosas.*

Vinícius de Moraes

Saudade

Nocturno

Bossa nova (♩. ♩. ♩. | ♩. ♩. ♩.)

Daniel Vega (1987)

(2018)

Dedicado a Ana María Orduz

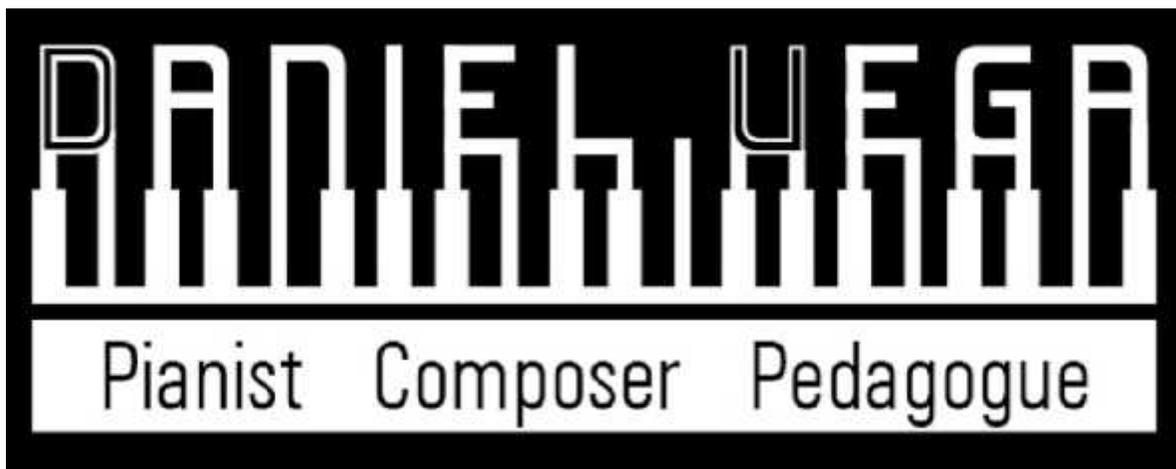
The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into four systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1 (Measures 1-5):** Tempo marking $\text{♩} = 60$. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line includes a *ped.* marking with an asterisk and a *8va* (octave) marking. The right hand features a series of chords and a melodic line.
- **System 2 (Measures 6-10):** Tempo marking *Moderato* $\text{♩} = 90$. The dynamic changes to *mf*. The bass line has a *8va* marking. The right hand includes a triplet of eighth notes.
- **System 3 (Measures 11-14):** The right hand has a melodic line with fingerings (5, 4, 1, 2, 5, 1). The bass line has a *8va* marking and a *p* dynamic marking.
- **System 4 (Measures 15-18):** The right hand has a melodic line with fingerings (5, 3, 1, 2). The bass line has a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* dynamic marking. A $\frac{1}{2}$ and $\frac{3}{2}$ marking is present in the bass line.

© Daniel Vega, 2018.

*Change pedal every two bars.

Es posible acceder a la partitura completa en:

www.danielvegapianist.com



o escribir al autor al correo:

danielvega777.dvg@gmail.com