



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**“Notas al programa”**

**Obras de: Louis Moreau Gottschalk, Ernesto Lecuona, Mike Mower,  
Mario Ruiz Armengol, Igor Stravinsky y Lilia Vázquez Kuntze”**

**QUE PRESENTA:**

**LUZ IRENE MORENO GARCÍA**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN MÚSICA-PIANO**

**ASESORES:**

**LUIS IVÁN JIMÉNEZ OLIVERA**

**MARGARITA MUÑOZ RUBIO**

**CIUDAD DE MÉXICO, 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## **AGRADECIMIENTOS:**

A mi mamá, por reconocer, incentivar y apoyar cada curiosidad que me llevó a este camino.

A mi hermano, ejemplo de disciplina y perseverancia. Cómplice de vida.

A mi tía Esperanza, quien siempre estuvo al pendiente de éste y otros procesos de mi vida.

A todas mis amigas y amigos que han estado a mi lado en diferentes momentos brindando todo su cariño de innumerables maneras. Especialmente a Maria Luisa, Cristina, Jimena, Eblin, Alfredo y Álvaro.

A José Álamos, por todo su apoyo y compañía en la recta final y por reanimar mi entusiasmo y afecto.

Al maestro Jesús María Figueroa, por todas sus enseñanzas a lo largo de la carrera de piano. QEPD.

A Erika Flores, por ser una hermosa compañera de música de cámara.

A mis sinodales, por sus observaciones y sugerencias para enriquecer este trabajo, sobre todo a la Dra. Margarita Muñoz Rubio.

Especial agradecimiento a la Dra. Edith Ruiz Zepeda, por asumir el compromiso de ser mentora en la finalización de este proceso.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
Referencias bibliográficas .....	7
<b>1. LOUIS MOREAU GOTTSCHALK (1829-1869).</b> .....	8
1.1 Análisis del Souvenir de Porto Rico `Marche des Gibaros´ op. 31 de Gottschalk. ....	10
1.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	15
1.2 Referencias bibliográficas .....	17
<b>2. ERNESTO LECUONA (1895-1963).</b> .....	18
2.1 Análisis de las Danzas afrocubanas: La conga de medianoche y La comparsa. ....	20
2.2 Danza afrocubana <i>La conga de medianoche</i> de Ernesto Lecuona. ....	21
2.2.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	24
2.3 Danza afrocubana <i>La comparsa</i> de Ernesto Lecuona. ....	25
2.3.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	27
2.4 Referencias bibliográficas .....	29
<b>3. MARIO RUIZ ARMENGOL (1914-2002).</b> .....	30
3.1 Análisis de las danzas cubanas no. 6 y no. 9. ....	33
3.2 Danza cubana no. 6 <i>Ayer y hoy</i> de Mario Ruiz Armengol. ....	34
3.2.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	37
3.3 Danza cubana no. 9 <i>Canta, clave, canta</i> de Mario Ruiz Armengol. ....	38
3.3.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	40
3.4 Referencias bibliográficas: .....	42
<b>4. IGOR STRAVINSKY (1882-1971).</b> .....	43
4.1 Análisis del <i>Tango</i> para piano de Stravinsky. ....	46
4.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas. ....	50
4.2 Referencias bibliográficas .....	52

<b>5. LILIA VÁZQUEZ KUNTZE (n. 1955)</b> .....	<b>53</b>
5.1 Análisis de las piezas: <i>En la laguna, En el río y En la montaña</i> de la serie <i>Seis momentos para piano</i> .....	55
5.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.....	64
5.2 Referencias bibliográficas.....	65
<b>6. MIKE MOWER (n. 1958)</b> .....	<b>66</b>
6.1 Análisis de la <i>Sonata Latino</i> de Mike Mower.....	68
6.1.1 Recomendaciones interpretativas.....	84
6.2 Referencias bibliográficas.....	88
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>89</b>

# **La presencia de ritmos latinoamericanos y afrocaribeños en el repertorio pianístico de compositores de los siglos XIX, XX y XXI.**

## **INTRODUCCIÓN**

El interés por los ritmos latinoamericanos y afrocaribeños en el repertorio pianístico escrito entre los siglos XIX, XX y XXI surge de la inquietud por compartir, desde el punto de vista interpretativo, la riqueza de esta música y las habilidades pianísticas requeridas para su ejecución. Para la conformación del repertorio presentado en este trabajo, se eligieron varios autores de diferentes nacionalidades que han incorporado ritmos latinoamericanos y afrocaribeños en su obra pianística.

Cada pieza refleja el collage de elementos que caracterizan la música latinoamericana y afrocaribeña: uso de ciertas células rítmicas, escalas y cadencias armónicas, presencia constante de la polirritmia, manejo de diferentes articulaciones (que van desde el *legato* a lo percutido), exploración de timbres que abarcan todo el registro del instrumento y, una concepción corporal que alude a lo ritual y al baile.

En este sentido, la interpretación de las obras seleccionadas demanda un dominio profesional de la técnica pianística y una propuesta interpretativa. Esto surge de la investigación sobre el contexto social, cultural y musical de cada compositor, de las circunstancias que rodearon la creación de las piezas y, de un análisis estructural de las mismas.

Al hablar de música latinoamericana y afrocaribeña, se hace referencia a procesos históricos complejos con aportes de raíces indígenas, europeas y africanas, así como del permanente intercambio migratorio que perdura hasta nuestros días. Para este trabajo, se ha realizado una investigación bibliográfica con el objetivo de ofrecer una visión general sobre la interacción de dichos elementos y comprender cómo la música de tradición oral se fue incorporando a la música de arte académica.

El primer punto a considerar es la diversidad étnico cultural de los habitantes del continente americano previo a su colonización. Muestra de ello, es la inmensa cantidad de familias lingüísticas e idiomas encontrados al realizar estudios en grupos originarios americanos. Dicha riqueza semántica no sólo abarca el lenguaje vocal sino también otras expresiones como el lenguaje musical (Miranda & Tello, 2011).

La información que se tiene de la actividad musical en América se debe a los hallazgos arqueológicos, etnográficos, códices y a las crónicas de los exploradores, misioneros y conquistadores. En dichos registros se encuentran descripciones sobre las funciones de la música, repertorios de danzas y rituales, instrumentos musicales empleados y fórmulas rítmicas designadas silábicamente.

La evidencia respecto a las practicas musicales prehispánicas y sus múltiples interpretaciones brindan ideas generales sobre las complejas cosmovisiones de las civilizaciones antiguas y sus respectivas expresiones culturales. Un aspecto de gran relevancia es el carácter ritual que tenían la danza y la música. Ambas estaban intrínsecamente ligadas, por lo que conformaban un mismo fenómeno en las manifestaciones colectivas (López, 2001).

Por otro lado, el aporte europeo se distribuyó de manera irregular a lo largo del continente americano. Las diferencias en los procesos de colonización y la diversidad geográfico-climática, influyeron en el mestizaje de la población y en los grados de enculturación.

En el proceso de evangelización la música constituyó un elemento clave de comunicación con los habitantes nativos, quienes rápidamente fueron capaces de reproducir tanto instrumentos musicales como un amplio repertorio musical europeo. Con la enseñanza de la lengua hispana, dicho repertorio se insertó en las prácticas musicales de tradición oral y en la música académica de la época colonial. Por ejemplo: coplas, romances, villancicos y cantos infantiles fueron adquiriendo toques regionales. Lo mismo ocurrió con las danzas que llegaron a América y que fueron modificándose a diferentes versiones locales (Béhague, 1983).

En cuanto a los instrumentos, la guitarra española estuvo presente en el continente americano durante todas las etapas de la conquista y tuvo un lugar destacado en la producción musical de compositores criollos. Más tarde, la música para piano se fue incorporando a la música de tradición oral hasta llegar a ser un instrumento primordial.

La música polifónica de los siglos XV, XVI y XVII encontró espacio en los centros urbanos de América. En su mayoría se tiene registro de obras vocales religiosas, profanas e instrumentales. Actualmente, dicha polifonía vocal está presente en ámbitos rurales de distintas regiones americanas. En este sentido, Aretz (1980) plantea que la preponderancia de los modos mayor y menor que sobrevive en la práctica musical de tradición oral latinoamericana se debe a la herencia de la música del clasicismo.

Por otra parte, el aporte africano se presenta a partir del siglo XVI con la llegada de los esclavos provenientes de diversas culturas tales como la sudanesa, dahomeyana, guineo-sudanesa islamizada y bantú. Esta población se extendió a lo largo de la costa Atlántica y fue emigrando hacia zonas internas del continente americano.

En los países latinoamericanos con mayor presencia de herencia africana como Cuba, Haití, Panamá, Colombia, Venezuela, Brasil y México se pueden identificar tres características musicales primordiales: los instrumentos musicales empleados, sonotipos rítmico-melódicos y elementos expresivos (Ruiz, 2007).

Con respecto a los instrumentos (principalmente idiófonos, membranófonos y cordófonos), la población de esclavos fue desarrollando reproducciones con los materiales encontrados en suelo americano. Algunos presentan evidentes modificaciones, pero conservando sus principios organológicos (como la marimba) y, otros en cambio, muestran con claridad su procedencia africana.

Por su parte, los ritos religiosos provenientes del continente africano, vigentes hasta la actualidad, conforman un aspecto fundamental en la vida de la población. En ellos, los instrumentos no sólo tenían la función de acompañar las prácticas rituales, sino que eran



considerados receptáculos de ciertos espíritus. Además, el ritmo de los tambores condicionaba los movimientos y figuras de los bailarines ya que la danza también era parte fundamental del acto ritual (Roy, 2003).

En los trabajos colectivos o individuales, los esclavos acompañaban su quehacer con cantos que en su mayoría eran de tipo responsorial y también eran empleados en actividades religiosas y de esparcimiento.

La síncopa, polirritmia, melodías cromatizadas con ostinatos rítmico-melódicos, escalas heptatónicas (mayor y menor diatónica) y pentatónicas, son considerados sonotipos característicos de las culturas africanas. Estos recursos han sido empleados por compositores latinoamericanos como Villa-Lobos (Brasil) y Lecuona (Cuba), para reflejar un nacionalismo basado en la tradición oral de raíz africana (Olsen, 1998).

Actualmente, las nuevas generaciones de músicos latinoamericanos buscan “desprenderse” del concepto de folklor que se popularizó entre los años 1920-40 empleando nuevas técnicas tanto en el manejo de los instrumentos musicales (explorando nuevas sonoridades), como en los medios de difusión de sus obras.

Ahora bien, a lo largo de la historia de la música se establecieron parámetros para diferenciar tipos de música y se asignaron estatus que atienden a cambios en las estructuras sociales y modificaciones en los gustos de los escuchas.

En Europa -desde la Edad Media con los juglares, trovadores y goliardos- la música de claustro y la música popular se reproducía en espacios y formatos diferentes. Los parámetros establecidos para identificar alturas con neumas y luego la escritura en pentagrama, dieron pie al desarrollo de la música “de tradición escrita”. Esta característica de la escritura musical ha marcado a la música académica desde sus orígenes (Miranda, 2011).

En los siglos XVII y XVIII, la música escrita requerida a los compositores abarcaba desde la música litúrgica hasta la festiva: pastorelas, madrigales, canciones, óperas, chaconas, minuetos y más. Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XIX, con la preferencia que adquiere la *opereta* y la *música de salón*, se advirtió un cambio vinculado con la denominada “música ligera” (Leymarie, 1997). Posteriormente, Wagner creó el concepto de “vanguardia” promoviendo la “música del futuro”, que suponía una “música difícil” y avanzada para su tiempo. Por otro lado, estaba la música tradicionalista, directa y fácil de asimilar, acogida de manera más espontánea por el público (Aretz, 1980).

En el caso de la música popular, sus intérpretes mantuvieron durante mucho tiempo una tradición basada en la oralidad y en el traspaso de melodías de generación en generación, sustentadas en el acervo cultural de una determinada comunidad. Es por ello que actualmente se le denomina música de tradición oral (Miranda, 2011).

En América Latina, el rechazo que ciertos “músicos serios” pertenecientes al mundo sinfónico o de conservatorio manifestaron hacia la llamada “música ligera” (boleros, guarachas, rumbas, sones, tangos, etc.) llegó a ser extremo. Dichos músicos establecieron una amplia clasificación y escala de géneros donde se marcaba la diferencia entre la denominada “música culta” y “música semiculta”, así como las categorías de “música popular”, “música populachera” y “música folklórica” (Gómez, 1995).

A pesar del intento por establecer fronteras, la música proveniente de aldeas y pueblos lejanos que llegó a las ciudades fue encontrando lugar en los suburbios de las capitales. Era considerada una música viva, renovada, que al irse corporizando pasó a manifestarse en bailes que conquistaron públicos de distinta índole. Así, con la energía rítmica que le caracterizaba, fue abriéndose paso en los salones, donde fue definiendo su estilo y fijando formas (Salazar, 2017).

En Europa se escribieron obras con géneros de composición nacidos en América y los países del Caribe como las habaneras de Bizet, Debussy y Ravel; asimismo, el tango argentino introducido en el continente europeo a inicios de la primera guerra mundial pasaría a ser

considerado como un género en la obra de Stravinsky, Hindemith y Darius Milhaud (Matalla, 2016).

Las guarachas, rumbas, samba brasileña, habaneras y tango argentino llegaron a todas partes del mundo con sus ritmos, temas, melodías e instrumentos tradicionales. Desde la década del veinte los músicos cubanos Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) incorporaron el padrón de percusión cubana que hasta hoy, se incluye en las agrupaciones sinfónicas. Toda esta música de tradición oral que deleitó a compositores de música académica aportó una numerosa producción de sinfonías sobre temas indígenas, rapsodias orquestales con trasfondo folklórico, poemas sinfónicos y más (Aretz, 1980).

Con la independencia de Estados Unidos y de países latinoamericanos, los compositores incorporaron lenguajes musicales de tradición oral a la música de arte académico. Naciendo así, las corrientes nacionalistas de cada país. Hasta el año 1950, la música latinoamericana de tradición escrita tuvo grandes personalidades que, con sus respectivas diferencias e idiosincrasias, contribuyeron a fortalecer el prestigio de dicha música y a realzar su imagen en Estados Unidos y Europa. Ejemplo de ello fueron: Juan José Castro y Juan Carlos Paz en Argentina, Carlos Chávez en México, Domingo Santa Cruz en Chile y Heitor Villa-Lobos en Brasil. Estas tendencias nacionalistas fueron despertando la conciencia hacia realidades propias con características étnicas y espirituales de los pueblos americanos (Aretz, 1980).

Actualmente hay innumerables compositores latinoamericanos cuyos nombres tienen un papel importante en el panorama internacional y su obra muestra una madurez tanto técnica como expresiva al abordar los elementos de la música afroantillana y latina con un estilo único. Algunos de ellos: Gabriela Ortiz (n.1964), Arturo Márquez (n.1950) y Julio Estrada (n.1943) en México y, Leo Brower (n.1939) en Cuba.

## Referencias bibliográficas

- Aretz, I. (1980). *América Latina en su música*. Siglo XXI Editores.
- Béhague, G. (1983). *La música en América Latina. Una introducción*. Monte Ávila Editores, C. A.
- Gómez, Z. & Eli, V. (1995). *Música Latinoamericana y Caribeña*. Editorial Pueblo y Educación.
- Leymarie, I. (1998). *Músicas del Caribe*. Ediciones Akal, S. A.
- Leymarie, I. (1997). *La música latinoamericana. Ritmos y danzas de un continente*. Ediciones B.S.A.
- López, R. (2001). *Crónica de la música en México*. Lumen.
- Matalla, A. (2016). *El Tango entre dos Américas*. Eudeba.
- Miranda, R. & Tello, A. (2011). *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Olsen, D. & Sheehy, D. (eds.) (1998). *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Garland Publishing, INC.
- Quintero, Á. (2005). *Salsa y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores.
- Ruiz, C. (2007). Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (11), 0.
- Salazar, A. (2017). *Cuba y las músicas negras*. Fondo de Cultura Económica.

## 1. LOUIS MOREAU GOTTSCHALK (1829-1869).



**Louis Moreau Gottschalk**

Compositor y pianista estadounidense de origen francés, fue precursor en el empleo de ritmos y melodías caribeñas y de la música popular criolla en la música de concierto americana. Nació el 8 de mayo de 1829 en Nueva Orleans, y murió en diciembre de 1869 en Brasil. Hijo de padre anglo-germano y de una aristócrata criolla, Gottschalk fue un niño prodigio en la interpretación de varios instrumentos (Lindstrom, 1945).

Entre 1842 y 1852 estudió música con el compositor y pianista Camille Stamaty mientras vivía en París; ahí ofreció numerosos conciertos en los que destacó como uno de los mejores pianistas de su época. Posteriormente recorrió Europa como intérprete solista, y más tarde se trasladó a Nueva York, donde debutó en 1853. Tras la muerte de su padre en 1854, se tuvo que ocupar del bienestar económico de su familia y desarrolló un intenso programa de conciertos en países como Canadá, Panamá, México, Puerto Rico y Cuba.

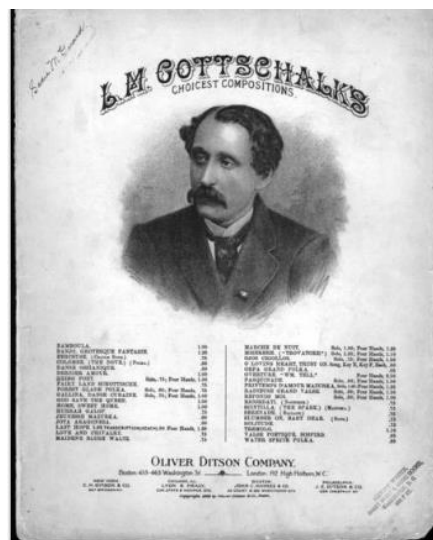
Radicó en Cuba por temporadas entre los años 1854 y 1859 donde desarrolló amistad con el pianista y compositor Nicolás Ruiz Espondero. Incluso Ernesto Lecuona tuvo gusto por la música de este compositor norteamericano desde temprana edad y llegó a incluir su obra en el repertorio que interpretaba como solista. La influencia de la música cubana en la obra de Gottschalk no sólo se ve reflejada en los títulos de algunas de sus piezas sino en los elementos rítmicos, armónicos y en la dotación instrumental empleada por ejemplo en su sinfonía *Una noche en el trópico a cuarenta pianos* (Alonso, 2020).

Más tarde, las necesidades económicas le llevaron a componer obras comerciales para piano, como las famosas *The Dying Poet* y *The Last Hope*. Sin embargo, de sus más de cien obras destacan aquellas que están influidas por las tradiciones musicales negra, latina y criolla que conoció en sus viajes por el continente americano y el Caribe, como las composiciones para piano *Banjo* y *La Bamboula* (Pruett, 2012).

En 1865 comenzó una gira sudamericana que terminó en 1869 mientras dirigía sus propias obras en un festival. Fue admirado por los músicos europeos por sus composiciones para piano, muy coloridas y sabiamente mezcladas con melodías y ritmos negros y criollos, lo que causó sensación especialmente en los salones parisinos (Curt, 1950).

Los románticos franceses, que venían cultivando lo que ellos habían nombrado “exotismo”, ya fuera en la pintura o en la música, aceptaron con clamor al joven compositor y lo nombraron "profeta de su país". Héctor Berlioz escribió sobre él en 1851 "todo el mundo en Europa ahora conoce *Bamboula*, *Le Bananier*, *Le Mancenillier*, *La Savane* y otras veinte ingeniosas fantasías en las cuales la gracia displicente de la melodía tropical satisface en forma tan agradable nuestra pasión insaciable e impaciente por todo lo que sea novedoso" (Teachout, 2006).

Tras haber alcanzado reconocimiento tanto en Europa como en América, su obra ha disfrutado de un resurgimiento en la segunda mitad del siglo XX, rescatado por la curiosidad de varios músicos alrededor del mundo.



**Louis Moreau Gottschalk  
retratado en una publicación  
de *The Dying Poet* para piano  
de 1864**

## 1.1 Análisis del Souvenir de Porto Rico `Marche des Gibaros´ op. 31 de Gottschalk.



**Portada de la obra *Souvenir do Porto Rico***

Esta pieza fue compuesta en 1857 y publicada en 1860. La palabra “gibaros” alude a los campesinos que habitan en zonas rurales en las montañas. La obra se constituye principalmente de dos temas A y B que van variando a lo largo de toda la pieza. Dichos temas provienen de canciones tradicionales de Puerto Rico, lugar en el que el compositor escribió la obra.

El par de temas se repiten siete veces y al final se retoma el material de la introducción para la Coda. Con cada variación de los temas se va acumulando más energía hasta llegar al punto climático, el cual tiene más movimiento y tensión armónica, así como mayor

muestra de virtuosismo. Esquemáticamente se observa el siguiente patrón:

Introducción A B A B A B A B A B A B A B Coda

La introducción que va de los compases 1-16 comienza con un aire misterioso (tal como señala la partitura en el compás 9) y un carácter percutado empleando las notas del acorde de mi b menor con *staccato* (Figura 1).

**Figura 1. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

Establecimiento de tonalidad y carácter rítmico

1 **Moderato ma con moto.** 5

PIANO. *pp*

6 11 *misterioso.*

El esqueleto rítmico del tema A está formado por cuatro compases que en esencia se repiten y donde se presentan los dos motivos principales que se complementan. Ambos motivos comienzan en un marcado tiempo fuerte y con las mismas cuatro figuras de octavos y se diferencian en su conclusión. El primero provoca una sensación de continuidad hasta encontrar su caída en el tiempo fuerte debido a la síncopa, mientras que en el segundo la sensación rítmica es estática debido al acento agógico del valor de blanca (Figura 2).

**Figura 2. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

esqueleto rítmico de tema A

24 28

primer motivo segundo motivo



La primera aparición del tema B ocurre en los compases 49-58 con un carácter más *cantabile* y melancólico. La melodía va dibujada por la voz superior de la mano derecha. Este pasaje se repetirá más adelante de forma prácticamente idéntica en los compases 75-84.

**Figura 3. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

The musical score for Figure 3 consists of two systems of music. The first system covers measures 45 to 51. Measure 45 is the start of the piano accompaniment. The melody begins in measure 49, marked *legato.* and *mf malinconico.*. A bracket above the staff from measure 49 to 51 is labeled "inicio del tema B". The second system covers measures 52 to 58. Measure 52 is marked *dim.*. A bracket below the staff from measure 52 to 58 is labeled "desenlace del tema".

En la primera variación del tema A (compases 59-74) el patrón rítmico aparece intacto en la mano derecha durante los primeros cuatro compases, para posteriormente darle mayor movimiento al introducir dieciseisavos. A su vez, la mano izquierda introduce un ritmo sincopado y saltos más amplios entre los intervalos y las octavas (Figura 4).

**Figura 4. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

patrón rítmico de tema A variación con dieciseisavos

59 *ben misurato.* *p marcato il basso.* 64

65 70

Ritmo sincopado en mano izquierda

En la segunda variación del tema A (compases 85-100) se mantiene el esqueleto rítmico que se estableció en la primera aparición del tema A en la mano derecha y en la mano izquierda se realiza un acompañamiento más dinámico con escalas cromáticas descendentes y saltos de octavas (Figura 5).

**Figura 5. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

esqueleto rítmico de tema A

85 90

variación en mano izquierda con escalas cromáticas

La segunda variación del tema B tiene mayor movimiento al incorporar en figuras de dieciseisavos, fragmentos de escalas cromáticas en ambas manos, así como arpeggios y un par de apoyaturas, extendiendo el uso del teclado en comparación con las primeras exposiciones de dicho tema. Dicha variación ocurre de manera prácticamente idéntica en los compases 133-148 y posteriormente del 236 al 251 (Figura 6).

**Figura 6. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

The image shows a musical score for two staves, measures 102 to 106. The right-hand staff is marked with 'cromatismo mano derecha' and 'brillante elegante.'. The left-hand staff is marked with 'cromatismo mano izquierda'. Both hands feature sixteenth-note patterns and chromatic runs. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

La quinta aparición del tema B (compases 165-172) es la más virtuosa y en donde se presentan acordes de 4 y 5 notas y dibujando la melodía con octavas en ritmo de dieciseisavos, lo cual le brinda a la sección una sensación de gran sonoridad, fuerza y desplazamiento tímbrico al abarcar los extremos del registro del teclado en sus desplazamientos (Figura 7).

**Figura 7. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

The image shows a musical score for two staves, measures 165 to 172. The right-hand staff is marked with 'melodía octavada' and 'martellato.'. The left-hand staff is marked with 'strepitoso.' and 'ff'. The right hand plays a melody with octave markings (indicated by 'x' and dashed lines). The left hand plays chords and arpeggios. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

El clímax llega en la sexta repetición del tema A en la que modula a Fa# Mayor y donde se condensan las ideas planteadas en las variaciones previas tejiendo la melodía con acordes y ejecutando amplios saltos en el acompañamiento de la mano izquierda que a su vez mantiene un ritmo sincopado como el empleado en la primera variación. Esta idea sigue acumulando energía al repetirse una octava más arriba en la mano derecha (Figura 8).

**Figura 8. Gottschalk, *Souvenir do Porto Rico*.**

Repetición del tema A

173

*giocoso.*

*ff*

*pesante il basso.*

I V I (paso cromático)

178

Al llegar al compás 202 regresa a la tonalidad de Solb y comienza a disminuir su intensidad con una progresión armónica que lleva hacia el compás 220 a una idea casi idéntica a la segunda variación del tema A. Finalmente, el desenlace se presenta en la Coda con un material retomado de la introducción y que plantea una simetría en la obra al regresar al ritmo y carácter planteados en un inicio.

### 1.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

Para comenzar a abordar esta obra se recomienda tener muy claro el aspecto rítmico, para lo cual se propone estudiarla usando el metrónomo subdividido en dieciseisavos para mantener

siempre presente la sensación que se desarrollará a lo largo de toda la pieza y que los ritmos se ejecuten de manera precisa.

En cuanto a los pasajes con acordes y saltos interválicos se propone practicarlos pasando de una posición a otra procurando ver la partitura en todo momento para que los desplazamientos de las manos estén medidos por sensaciones motrices y no solamente de manera visual. Esto brindará gran seguridad al momento de ejecutar los pasajes con mayor velocidad y facilitará el proceso de memorización.

Para los pasajes en que la melodía se desarrolla con octavas es recomendable practicar las frases empleando solo el pulgar, ya que éste es el que finalmente guiará la conducción de los movimientos y de esta manera se puede practicar durante periodos más prolongados sin producir cansancio o tensión en la muñeca.

El uso del pedal debe ser adecuado al carácter de cada pasaje ya que al principio solo se requiere para mantener las notas largas de la mano derecha por lo que el pedal debería emplearse después de haber percutido la nota que se desea prolongar y en cambio al llegar a las partes con mayor textura armónica y mayor tensión dinámica se puede emplear el pedal sincopado para generar una atmósfera cargada de armónicos y que enfatice la llegada al momento climático de la pieza.

Finalmente, se debe tener en cuenta que la estructura fundamental es un tema y variaciones, dado lo cual se propone planear un carácter diferente a cada replanteamiento del tema con el fin de no caer en la repetición automática de ideas que no propongan algo nuevo en cada reaparición. La misma partitura va proponiendo diferentes dinámicas en cada sección que ofrecen una idea bastante clara del plan dinámico que hay que seguir y dentro del cuál por supuesto queda abierto a la propuesta de cada ejecutante.

## 1.2 Referencias bibliográficas

- Alonso, S. (2020). *Las danzas afrocubanas de Ernesto Lecuona en el eje de la historia y la interpretación pianística*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Curt, F. (1950). *Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Rio de Janeiro (1869)*. Universidad Nacional de Cuyo.
- Lindstrom, C. E. (1945). The American quality in the music of Louis Moreau Gottschalk. *The Musical Quarterly*, 31(3), 356-366.
- Pruett, L. M. (2012). “Mon triste voyage”: Sentimentality and Autobiography in Gottschalk's The Dying Poet. *19th Century Music*, 36(2), 146-158.
- Pruett, L. M. (2017). Traversing Boundaries in Gottschalk's The Banjo. *Journal of the Society for American Music*, 11(2), 155-183.
- Teachout, T. (2006). Our Gottschalk. *Commentary-New York-American Jewish Committee*, 122(2), 61.

## 2. ERNESTO LECUONA (1895-1963).

Ernesto Lecuona Casado nace en agosto de 1895 en Cuba, compositor, pianista y director de orquesta. Considerado una de las figuras más importantes no sólo en la escena de Cuba, sino en la cultura musical iberoamericana y cuyo trabajo ha sido ampliamente difundido por todo el mundo.

Como compositor fue sumamente prolífico y multifacético, abarcando diversos géneros



**Ernesto Lecuona en el Teatro Encanto de La Habana. Cortesía de O.G.E.**

como la canción, el teatro musical, la música orquestal, música incidental para cine y obras para piano, en cuyo trabajo dejó plasmados los temas de lo cubano, hispano y *afrocubano* (término que él mismo acuñó a cierta parte de su obra) con un estilo notablemente concertista y de gran carácter expresivo (Gómez, 2005).

Su creación musical fue prontamente aceptada por el público, por lo que gran parte de su obra fue editada, grabada y difundida, insertándose tanto en el repertorio de músicos solistas, como en el programa de agrupaciones cubanas y extranjeras.

Desde temprana edad comenzó su educación musical al recibir sus primeras lecciones de piano por parte de su hermana, Ernestina Lecuona. Más tarde, a los 8 años de edad, inició su formación profesional en el Conservatorio de Carlos Alfredo Peyrellade para finalmente ingresar al Conservatorio Nacional Hubert de Blanck<sup>1</sup>, del cual se graduó en 1913 con medalla de oro (De Castro, 2012).

---

<sup>1</sup>Hubert de Blanck fue un pianista y pedagogo holandés que fundó el primer Conservatorio de Música en Cuba.

A la par de sus presentaciones como intérprete de repertorio de música clásica, ya mostraba mediante sus propias composiciones, la destreza de sus recursos pianísticos expresados en un lenguaje de gran fluidez y flexibilidad, adoptando un estilo definido y original en el que incorporó rasgos del arte hispanoamericano (Gómez, 2005).

Su talento como ejecutante del piano fue reconocido por figuras de la talla de Ravel, Gershwin y Turina, por mencionar algunos. Se le llamó el «Gershwin cubano» debido a la influencia de su obra en la música de América Latina de manera similar al impacto que tuvo el propio Gershwin en Estados Unidos.

Es a partir del favorable recibimiento que obtiene al ejecutar sus propias obras para piano en un concierto realizado en París en 1928, que decide consagrarse a la composición, arreglo e interpretación de sus composiciones. Lo que le llevó al éxito que llegó a alcanzar, fue que sus presentaciones



**Portada de Disco**

no seguían los esquemas de las ejecuciones instrumentales de corte europeo, convirtiéndose en grandes espectáculos de gran formato en los que solían participar una agrupación de tipo orquestal, grupos vocales o solistas e incluso llegaban a incluir elementos coreográficos y escénicos.

En sus conciertos, Lecuona fungía como solista abriendo el programa con una pieza original,



**Exhibición de *Rosa la China* en el teatro Ateneo de Buenos Aires en 1940. Junto a Lecuona aparecen las cantantes Hortensia Coalla y Esther Borja. Cortesía de Esther Borja.**

luego acompañando a los cantantes, dirigiendo la orquesta, e incluyendo en su repertorio, tanto obras clásicas de compositores europeos como de compositores cubanos. De esta manera, Lecuona no sólo se desempeñaba como artista ideando y organizando grandes acontecimientos teatrales, sino también



como empresario, al ocuparse de toda la parte publicitaria que produjo grandes éxitos de taquilla (Gómez, 2005).

En general, la obra de Lecuona puede definirse como heredera de la tradición pianística cubana del siglo XIX, a la que se incorpora las corrientes avanzadas de composición propias de las primeras décadas del siglo XX, como el impresionismo musical francés.

## 2.1 Análisis de las Danzas afrocubanas: La conga de medianoche y La comparsa.

Dentro de las obras de estilo nacional concebidas por Lecuona se encuentran sus danzas, tanto las llamadas *danzas cubanas*, como las que él mismo nombró *danzas afrocubanas*, las cuales fueron escritas en diferentes fechas y publicadas en Cuba con el título de *Álbum no. 3 Danzas afrocubanas*, en 1930.

Los títulos de estas danzas aluden a una temática relacionada con el folclor cubano y su herencia africana. Por ejemplo, la mezcla de canto y baile de masas con alternancia entre solista y coro se aprecia en el incremento de densidad e intensidad sonora de las reexposiciones de las obras al duplicar en octavas y acordes el tema principal (Alonso, 2020).

Su fuerza expresiva plantea nuevos enfoques del tratamiento pianístico enriquecido por la integración de sus estructuras. En ellas, el factor rítmico constituye el elemento que desencadena los demás componentes en las relaciones del tejido sonoro, revelando un nuevo código expresivo en la música pianística de Cuba (Gómez, 2005).



Portada del álbum "Danzas Afrocubanas"

Algunos de los temas de las *Danzas afrocubanas* tienen letra, como *La comparsa*, *Danza de los Nánigos* y *Danza Lucumí*, los cuales fueron empleados por Lecuona en sus zarzuelas (Alonso, 2020). Su relevancia radica en que fueron unas de las primeras obras, en particular *La comparsa* escrita en 1912, en plasmar de manera consiente el tema *afrocubano* dentro de la música de concierto.

## 2.2 Danza afrocubana *La conga de medianoche* de Ernesto Lecuona.

La estructura de esta danza tiene una forma ternaria en la que se plantea una introducción que abarca los primeros 6 compases, un **tema A** que va del compás 7 al 57, un **tema B** que ocurre en los compases 58-97, un **tema B'** que se desarrolla en los compases 98-125 y una **coda** de los compases 126 al 139.

En los primeros seis compases se anuncia el inicio de la danza con acordes por 4tas en la mano derecha e intervalos de 5tas y 6tas en la mano izquierda (Figura 1).

**Figura 1.** Lecuona, *La conga de medianoche*, Danza afrocubana.

acordes con intervalos de 4tas.

intervalos de 5tas.

En la sección A se presentan dos temas que se repiten a lo largo de la pieza, ya sea de manera incompleta o con un desarrollo en octavas. En los compases 7 a 10 se puede apreciar un patrón rítmico en el que se intercalan las manos, construido sobre el acorde de G (Figura 2).

**Figura 2. Lecuona, *La conga de medianoche*, Danza afrocubana.**

7 10

*pp*

I

En el primer tema, la mano derecha toca las notas de una escala pentáfona, mientras la izquierda hace un ritmo sincopado que alude al ritmo de *conga*. Dicho patrón se vuelve a presentar varias veces en diferentes registros e incluso con octavas (Figura 3).

**Figura 3. Lecuona, *La conga de medianoche*, Danza afrocubana.**

11 14

escala pentáfona D,E,G,A,B

ritmo sincopado

mismo motivo en registro más agudo y con octavas

*f*

En el **tema B**, se retoma el patrón rítmico mencionado anteriormente en la mano izquierda, pero ahora con un desarrollo melódico-armónico más complejo en el que ambas manos extienden el rango sonoro hacia los extremos. Mientras la mano derecha hace frases

melódicas cortas y ligeras con *staccato*, la izquierda marca la síncopa del bajo y luego ambas manos se encuentran al centro generando tensiones armónicas con acordes prácticamente empalmados (Figura 4).

**Figura 4.** Lecuona, *La conga de medianoche*, Danza afrocubana.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 57 to 61, and the second system covers measures 62 to 67. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with staccato articulation and expressive dynamics, while the left hand (bass clef) provides a syncopated bass line. Annotations include 'escala cromática ascendente' (ascending chromatic scale) over measures 57-61, 'melodía con staccato' (melody with staccato) over measures 60-61, and 'espressivo' (expressive) over measures 58-61. The second system includes 'acordes superpuestos entre las manos' (overlapping chords between hands) over measures 62-67. Fingerings and dynamics like *p* and *red.* are also indicated throughout the score.

El **tema B'** desarrolla el material de igual manera que en el **tema B**, pero ahora empleando octavas en la mano derecha. Este recurso aumenta notablemente la textura sonora y marcando así el momento culminante que desencadenará en la **coda**. La pieza concluye con un largo *glissando* que se extiende hasta la nota do<sup>9</sup> en matiz *ppp*.

### **2.2.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.**

Esta pieza tiene un alto nivel de dificultad en el ámbito técnico dado que aborda diferentes atmósferas, adornos, articulaciones, equilibrio sonoro, acordes, octavas, arpeggios y saltos de registros.

La introducción consiste en la creación de una atmósfera armónica para la cual debe dejarse un solo pedal, resaltando con claridad la nota superior de los acordes en la mano derecha. El equilibrio sonoro debe buscarse dando mayor peso al dedo meñique, lo cual aportará brillo al sonido y claridad en el patrón rítmico.

Es importante mencionar que los adornos de apoyatura que aparecen en el primer motivo del tema A (compases 7-10) deben ejecutarse prácticamente al mismo tiempo que el acorde, para mantener con soltura el ritmo que guía este pasaje. Por otro lado, para el *staccati* que aparece en la mano derecha a partir del compás 12, debe buscarse una forma de ejecución que permita apreciar dicha articulación a la velocidad que plantea la pieza.

Con respecto al pedal, en el tema A debe usarse sólo en ciertos momentos para enfatizar los acentos de las síncopas o los tiempos fuertes de algunos compases. Por otro lado, en los puentes contruidos por pasajes de escalas cromáticas, se puede emplear medio pedal para generar un efecto de atmósfera impresionista cuidando que los armónicos no se mezclen demasiado.

Para los temas B y B' se recomienda practicar los desplazamientos de las manos con detenimiento, de tal forma que al tocarlos a mayor velocidad se llegue a cada punto con seguridad y soltura. En el tema B' se pueden probar diferentes maneras para atacar las octavas y elegir la que proporcione mayor agilidad y relajación de la muñeca, así como el peso necesario de acuerdo con los matices.

Finalmente, uno de los retos más importantes consiste en mantener en todo momento una base rítmica estable mientras las frases melódicas se mueven al gusto del intérprete desarrolladas con mayor o menor densidad armónica.

### 2.3 Danza afrocubana *La comparsa* de Ernesto Lecuona.

*La comparsa*, fue escrita por Lecuona a los 17 años y estrenada en el Teatro Sauto de Matanzas en 1912 y es considerada la primera de la serie de danzas afrocubanas. El éxito de la pieza fue inmediato y no tardó en ser conocida en otros países. Actualmente, es una de sus piezas más conocidas y puede escucharse en un sinnúmero de adaptaciones para otros instrumentos y arreglos orquestales y vocales.

Tal como se explica en la edición de Edward B. Marks Music Company, el título de esta pieza alude al desfile y ceremonia que se celebra cada año en Cuba durante la temporada de Carnaval. La composición transcurre con el acercamiento gradual de dicha procesión, cuyo momento de mayor proximidad es el punto culminante de la obra. Poco a poco la intensidad disminuye hasta que los últimos sonidos se van alejando y desaparecen en la distancia.

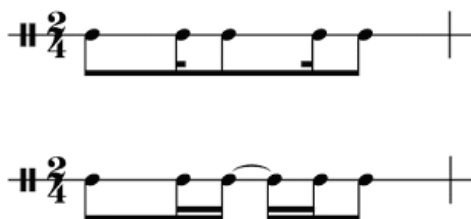
Esta danza tiene una forma binaria a la manera de las tradicionales danzas cubanas escritas por los antecesores del género, como Saumell y Cervantes. La **sección A**, escrita en la tonalidad de Fa# menor, va de los compases 1 al 36. Ésta incluye una pequeña **introducción** de 4 compases en los que se establece el ritmo *ostinato* que permanecerá a lo largo de toda la obra y que simula el sonido de un tambor (Figura 5).

**Figura 5. Lecuona, *La comparsa*, Danza afrocubana.**

The musical score shows the first four measures of the piece. It is written for piano in F# minor (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes: 1 3 2 3 2, which is identified as an 'Imitation of Tambor (Small Drum)'. The dynamics start at 'ppp' (pianissimo) and end at 'pp' (piano). The instruction 'From far away il basso sempre marcato' is placed above the bass line. The word '(simile)' is written below the bass line in the fourth measure. The score is numbered 1 at the beginning and 4 at the end.

El patrón rítmico mencionado anteriormente está basado en el cinquillo cubano que como su nombre lo dice, consiste en un conjunto de cinco sonidos, con la organización que se aprecia en la Figura 6. En este caso Lecuona sustituye la primera corchea por un silencio tal como se observa en el primer compás.

**Figura 6. Ritmo de cinquillo.**



La **sección A'** modula a la tonalidad de Fa# Mayor y se desarrolla de los compases 37-79 con una coda que inicia en el compás 67. En esta sección, tanto la melodía como el acompañamiento se desarrollan empleando acordes y octavas, lo cual genera una mayor densidad armónica y sonora que conduce al punto culminante, el cuál ocurre en los compases 55-63 (Figura 7).

**Figura 7. Lecuona, La comparsa, Danza afrocubana.**

melodía formada por acordes

patrón rítmico inicial con acordes y octavas

Inmediatamente después del clímax, la dinámica señala *diminuendo*, con lo cual se va reduciendo la sonoridad progresivamente. En los últimos 5 compases se vuelve a plantear el patrón rítmico de la introducción en la mano izquierda, terminando con un matiz *pianísimo* y un *ritardando* que simulan el alejamiento del desfile (Figura 8).

**Figura 8. Lecuona, *La comparsa*, Danza afrocubana.**

75

79

*pp* *rit.* *ppp*

1 2 1 2

patrón rítmico planteado en la introducción

### 2.3.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

El patrón presentado en los primeros dos compases de la pieza conforma la base rítmica que conducirá el desarrollo posterior del material melódico-armónico, por lo que se sugiere encontrar desde un inicio el sonido deseado para interpretar esta célula rítmica que simula el tambor.

Para emular el ataque de la percusión se sugiere emplear el pedal hasta que aparece la melodía en la mano derecha. Al llegar a la sección A', se recomienda usar el pedal sincopado cuidando la claridad de las frases melódicas sobre todo cuando están construidas con acordes y, volver a quitarlo en los últimos cinco compases en los que se repite el patrón inicial.

Cuando la pieza modula en la segunda parte se propone ejecutar los saltos de la mano izquierda con un toque pesado y al fondo de las teclas para dar seguridad a los acordes y



octavas. Asimismo, es importante practicar los desplazamientos de registro aumentando la velocidad progresivamente y procurando no ver el teclado. En esta parte vale la pena estudiar cada mano de manera independiente y una vez que se familiarice con las posiciones de cada acorde, será más fácil juntarlas y llevar la atención a cuidar la continuidad del ritmo.

En cuanto a la velocidad, se puede hacer un progresivo y sutil *accelerando* para enfatizar el *crescendo* generado por la armonía que conduce al punto culminante del compás 55 y a partir del compás 64, comenzar a desacelerar hasta llegar al final.

En síntesis, el reto consiste en elaborar un plan dinámico al ir desarrollando la melodía que va tornándose cada vez más efusiva, mientras se mantiene la base rítmica del tambor en la mano izquierda sin que ésta tome el primer plano sonoro. Por otro lado, se deben ejecutar los saltos de ambas manos de manera fluida y controlar la dinámica de cada sección, teniendo siempre en mente el momento de fiesta carnavalesca que el compositor quiso retratar en esta obra.

## 2.4 Referencias bibliográficas

Alonso, S. (2020). *Las danzas afrocubanas de Ernesto Lecuona en el eje de la historia y la interpretación pianística*. [Tesina de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México].

Autores del siglo XX. *El Arte Musical de Ernesto Lecuona*. Publicaciones y Ediciones SGAE.

De Castro, P. (2012). *History and Literature of Afro-Latin Music*. California State University, Los Angeles.

Deschenes, A. (2014). *A survey of classical piano literatura in Cuba & Brasil; the music of Cervantes, Lecuona and Nazareth*. [Doctoral dissertation, California State University]  
<https://www.proquest.com/openview/29065404a10897814b09105263b5b450/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>

Gómez, J. (compilador). (2005). *Ernesto Lecuona*. Editorial Letras Cubanas.

### **Páginas web:**

Fundación Juan March. *Ernesto Lecuona Danzas afrocubanas para piano*. Recuperado el 27 de agosto de 2020. <https://www.march.es/musica/jovenes/ruido-maquinas-musica-html/lecuona.html>

González Esteva, Orlando. (09 de abril de 2012). “*La Comparsa*”, *joven de cien años*. Recuperado el 23 de agosto de 2020.  
<https://www.radiotelevisionmarti.com/a/10137.html>

### 3. MARIO RUIZ ARMENGOL (1914-2002).



**Mario Ruiz Armengol,  
caminando hacia la XEW**

Sus padres, Ismael Ruiz y Rosa María Armengol, fueron músicos. Su padre fue director, pianista y arreglista de varias orquestas tanto en el país como en compañías que llegaban del extranjero. Su madre participó en su juventud como cantante en compañías de zarzuela y durante sus primeros años de infancia creció junto a su abuelo, quien daba clases de solfeo (Santamaría, 2002).

Al haber nacido en México, Veracruz, cerca del puerto al que llegaban los barcos que transportaban numerosas compañías musicales, y debido al trabajo de su padre, Mario Ruiz Armengol tuvo la oportunidad de estar siempre en contacto con la creación musical de su momento, sobre todo de la música popular. A la edad de 11 años su padre abandona la casa familiar, por lo que se ve en la necesidad de apoyar económicamente a su familia; para ello logra incorporarse a orquestas fungiendo primero como suplente de pianista y posteriormente como director y arreglista (Díaz, 2002).

En cuanto a su educación musical formal, al asistir a la Escuela de Huérfanos (EH) donde permanece un año, aprende a tocar la trompeta, el trombón, el clarinete y el saxofón. Al ver sus cualidades, musicales la EH lo envía al Conservatorio Nacional de Música, allí aprende a escribir música y recibe clases de armonía y contrapunto con el compositor José Rolón, importante figura del nacionalismo mexicano (Estrada, 1984).

Más adelante, a la edad de 32 años, tuvo la oportunidad de estudiar piano con Joaquín Amparán, quien lo introdujo a la interpretación de autores como: Bach, Brahms, Schumann, Chopin y Debussy. Dos años más tarde estudia composición con Rodolfo Halffter quien había emigrado a México en 1939, siendo discípulo de Manuel de Falla y autodidacta de la

escuela de Arnold Schönberg. Halffter introdujo a sus estudiantes en el manejo de nuevas técnicas de composición como el serialismo y el dodecafonismo. Su influencia en la obra de Armengol se puede apreciar en el posterior uso de armonías cromáticas, lenguaje bitonal y el desarrollo de motivos armónico-melódicos (Malstrom, 1974).

Sin embargo, el desarrollo musical de Ruiz Armengol siempre estuvo influido por la experiencia que fue adquiriendo como músico popular, escribiendo canciones y acompañando agrupaciones orquestales tanto en giras nacionales e internacionales como en la radio (principalmente en la XEW donde trabajó hasta su muerte). Conoció a numerosos actores y artistas en el ámbito jazzístico, de *cabaret*, teatro e incluso cinematográfico, con quienes realizó importantes colaboraciones. Toda esta experiencia le brindó una amplia gama de conocimientos que incidieron en su carrera y obra, incluyendo su música de concierto.

En 1942, año en que conoce a Manuel M. Ponce, comienza su trabajo en la cinematografía mexicana, componiendo música para diferentes películas como: *Santa, Resurrección, San Francisco de Asís, El Baisano Jalil, El Ángel Negro, Mujeres y Toros, Ay Amor que malo eres*, entre otras. Asimismo, dirigió la orquesta de grandes comedias musicales al lado del inolvidable Manolo Fábregas, como *Mi Bella Dama, El Hombre de la Mancha, Violinista en el Tejado, Mame*, y muchas más. En 1954 incluso es nombrado “*Mr. Harmony*” por los íconos de la música contemporánea norteamericana, tales como Duke Ellington, Billy Mays y Claire Fisher (Ruiz, 2004).

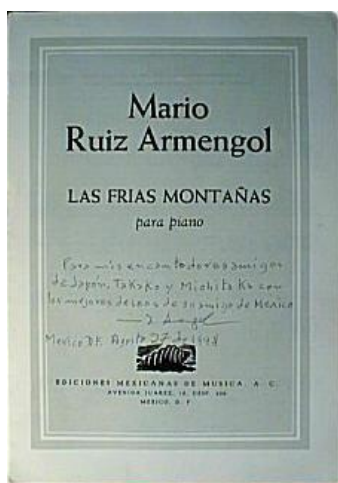


**“Ay amor, qué malo eres” con Emilio Tuero**

En cuanto a su producción discográfica, comienza con la compañía Peerless acompañando al cantante debutante Ramón Armengod; más tarde, como miembro de la Orquesta de Posadas y como arreglista de Juan Barragán, primer director artístico de la disquera RCA (Díaz, 2002).

Dentro de sus giras internacionales cabe mencionar los viajes que realizó a Cuba en varias ocasiones con prolongadas estadías. Durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, hubo un intercambio cultural entre México y Cuba que tuvo un gran impacto en el estilo de Ruiz Armengol, quien fue reconocido junto con otros músicos, como una figura representante del *bolero filin*, un estilo de canción que se originó en Cuba y posteriormente se difundió ampliamente en México (López, 2001).

La capacidad de este compositor para mezclar diversos elementos estilísticos en sus obras permite apreciar una técnica y continuo desarrollo que se manifiestan en un trabajo con sello único y original. Su música resulta una magnífica mezcla de jazz, canción popular y música clásica y contemporánea con elementos de la tradición mexicana y cubana.



**Portada de la obra para piano *Las frías montañas***

El instrumento más empleado por Ruiz Armengol, tanto para componer como para interpretar, fue el piano. Esta preferencia se ve reflejada en la gran cantidad de obras que dejó para dicho instrumento como solista dentro de todo el repertorio de música de concierto que escribió (Camacho, 2006). En su trabajo se pueden apreciar diferentes grados de dificultad, ya que escribió desde material para principiantes, hasta estudios avanzados que requieren de una técnica sólida en el instrumento y de un claro entendimiento de las posibilidades sonoras del mismo. Por ello, su obra constituye un gran aporte de valor metodológico en la música mexicana para piano.

Otra persona que tuvo gran impacto en la música y la vida de Mario fue Alejandro Corona, un notable intérprete de piano, compositor y respetado maestro en el Conservatorio de Jalapa, Veracruz. Ruiz Armengol era un amigo cercano del papá de Corona, a quien conoció cuando tenía apenas cinco años. Con el tiempo, Alejandro se consolidó como pianista y desarrollaron una gran amistad y asociación profesional que resultó prolífica para ambas partes, ya que

Corona se convirtió en el principal intérprete de la obra de Ruiz Armengol y él, a su vez, le pedía su opinión y consejos con respecto a la composición y la edición de sus piezas.

Un ejemplo de la colaboración entre ambos músicos es la publicación de las *18 Danzas Cubanas* por parte del Instituto Veracruzano de Cultura, las cuales compuso a lo largo de los últimos 20 años de su vida. Las danzas no. 6 y no. 9 de esta serie son precisamente el objeto de análisis en el presente trabajo que será abordado en el siguiente punto.

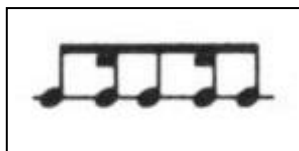
### **3.1 Análisis de las danzas cubanas no. 6 y no. 9.**

El origen del género musical denominado *danza cubana* se remonta a la *country-dance* inglesa llevada a Holanda y Francia a finales del siglo XVII, donde se difundió principalmente en la clase media como *contradanza*, la cual consistía en un baile de figuras. Posteriormente, la danza emigra a la isla de Santo Domingo (actualmente República Dominicana y Haití) donde es adoptada por los músicos negros impregnándola de una vivacidad rítmica que no poseía el modelo original. Durante el siglo XVIII llega a Santiago de Cuba con los colonos franceses que huyeron de Santo Domingo, logrando permanecer en la isla al transformarse en una *contradanza cubana* cultivada por los compositores criollos del siglo XIX (Carpentier, 1946).

Las derivaciones del género originaron diferentes tipos de danzas aún vigentes. De la *contradanza* en 3 por 4, nacieron la *clave*, la *criolla* y la *guajira*. Y de la *contradanza* en 2 por 4 surgieron la *danza*, la *habanera* y el *danzón* (Carpentier, 1946).

Uno de los elementos característicos de la danza cubana es el uso del *cinquillo* (Figura 1), un patrón rítmico llevado a Cuba por los esclavos negros de Haití.

**Figura 1. Cinquillo cubano**



Conforme la danza se fue desarrollando en Cuba gracias a compositores como Manuel Saumell (1818-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), se volvió más estilizada pasando de los salones de baile a las salas de concierto. En el caso de Mario Ruiz Armengol, todas sus *Danzas Cubanas* están escritas en el tradicional compás de 2/4 empleado usualmente en este género. Sin embargo, rompe con la forma binaria simétrica e introduce variantes de las fórmulas rítmicas y lo nutre con su particular lenguaje armónico, logrando mantener la esencia de la danza y enfatizando la expresividad rítmica-melódica de cada pieza.

### **3.2 Danza cubana no. 6 Ayer y hoy de Mario Ruiz Armengol.**

Esta pieza fue escrita en junio de 1983. Dedicada en su primera edición a Luisito Benjamín, un amigo cubano del compositor, aunque en la edición de 1999 aparece con dedicatoria a la pianista Ileana Bautista.

El manuscrito original de esta pieza incluye la palabra “*Estudio*” en el título (Camacho, 2006), pues a diferencia de las danzas tradicionales cubanas, e incluso a diferencia del resto de las danzas cubanas de Armengol, ésta en particular no tiene ningún signo de repetición.

Su estructura musical se conforma por una **introducción** que va de los compases 1-4, un **tema A** presentado en los compases 5-36, un **tema A'** que se desarrolla en los compases 37-70 y una **coda** que va del compás 71 al 80.

La pieza está escrita en la tonalidad de Re Mayor y plantea dos elementos rítmicos, el primero es una secuencia de catorce notas con dieciseisavos y octavos observada en los primeros dos compases de la introducción con la mano izquierda. El segundo elemento es el patrón rítmico denominado *tresillo cubano* que es introducido por la mano derecha a partir del compás cinco. (Figura 2).

**Figura 2. Ruiz Armengol, *Ayer y hoy*, Danza Cubana no. 6.**

The musical score for 'Danza Cubana no. 6' is presented in two systems. The first system contains measures 1, 2, and 3. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note pattern: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The right hand (treble clef) has whole rests in these measures. The second system contains measures 4, 5, and 6. In measure 4, the right hand enters with a 'tresillo cubano' pattern: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6. The left hand continues its eighth-note pattern. The piece concludes in measure 6 with the right hand playing a final chord: D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6.

El primer patrón rítmico brinda movimiento y una sensación de fluidez a lo largo de toda la pieza que, al fusionarse con la melodía sincopada de la mano derecha, implica un grado de dificultad técnica en su ejecución.

La **sección A**, que ocurre en los compases 5-36, consta de cuatro frases en las cuales se establecen los temas rítmico-melódicos de la pieza, mientras que en la **sección B** (compases 37-70), se plantea el desarrollo de dichos temas. Por lo tanto, esta segunda sección permite apreciar una variedad de progresiones interválicas e interacción rítmica entre los temas. (Figura 3).



Figura 3. Ruiz Armengol, *Ayer y hoy*, Danza Cubana no. 6.

The image displays a musical score for 'Danza Cubana no. 6' by Ruiz Armengol. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system covers measures 34 to 36. Measure 34 begins with a 'meno f' dynamic marking. A bracket above the treble staff from measure 34 to 36 is labeled 'Patrón rítmico con octavas'. The second system covers measures 37 to 39. A bracket above the treble staff from measure 37 to 39 is labeled 'Progresión de patrón rítmico con octavas'. A '3' is written below the first measure of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Una característica importante de esta danza es la influencia directa que tiene del jazz. La mayoría de las armonías están basadas en acordes de séptima y novena aumentada y acordes suspendidos. Asimismo, varias de las progresiones armónicas muestran secuencias de acordes paralelos como se puede apreciar en los compases 61-62 (Figura 4) e incluso el uso de acordes en modo mixolidio (Figura 5).

**Figura 4. Ruiz Armengol, *Ayer y hoy*, Danza Cubana no. 6.**

Musical score for Figure 4, measures 61-65. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked *p cresc.*. The notes are: 61: Treble (F#, A, C#), Bass (F#, A, C#); 62: Treble (G, B, D), Bass (G, B, D); 63: Treble (A, C#, E), Bass (A, C#, E); 64: Treble (B, D, F#), Bass (B, D, F#); 65: Treble (C#, E, G), Bass (C#, E, G). Chords below the staff are: A7, Bm7, C#m7, D7, D#dis7.

**Figura 5. Ruiz Armengol, *Ayer y hoy*, Danza Cubana no. 6.**

Musical score for Figure 5, measures 76-77. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). Measure 76: Treble (F#, A, C#), Bass (F#, A, C#); Measure 77: Treble (G, B, D), Bass (G, B, D). A dynamic marking *(8<sup>va</sup>)* is present above measure 76.

### 3.2.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

Uno de los retos desde el punto de vista técnico consiste en resaltar la línea melódica de la danza, mientras se mantiene el movimiento dado por el patrón rítmico de la mano izquierda planteado en la introducción. Asimismo, es necesario cuidar la ejecución precisa de los acordes, la claridad de los intervalos y los amplios saltos de registro que ocurren en ambas manos.

Es importante mencionar que la interpretación debe destacar la esencia rítmica de la pieza, la cual invita al escucha a dejarse llevar por el carácter sincopado de la misma. Por lo tanto, se debe emplear un *rubato* muy mesurado, únicamente para resaltar el fraseo de las melodías.

Como se explicó en el análisis, una característica importante de esta pieza es la ausencia de barras de repetición, lo cual implica una mayor concentración y memoria al momento de la ejecución por parte del intérprete.

Para abordar esta pieza se recomienda practicar los saltos de ambas manos sin mirar el teclado y buscando notas comunes que sirvan de apoyo para enlazar el siguiente movimiento a una velocidad muy lenta. Esto permitirá una gran seguridad y fluidez al momento de ejecutarla a una mayor velocidad.

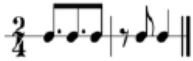
En cuanto a los matices, los mismos cambios armónicos de las progresiones y el desarrollo de las ideas melódicas van exigiendo cambios de color. Durante estos contrastes es necesario mantener un equilibrio sonoro adecuado en donde la atmósfera rítmico-melódica de la mano izquierda no quede por encima del dibujo melódico de la mano derecha.

Finalmente, cabe señalar que, a pesar de ser una pieza de corta duración, no debe subestimarse su nivel de dificultad para integrar todos los aspectos mencionados previamente y lograr una ejecución cómoda y fluida.

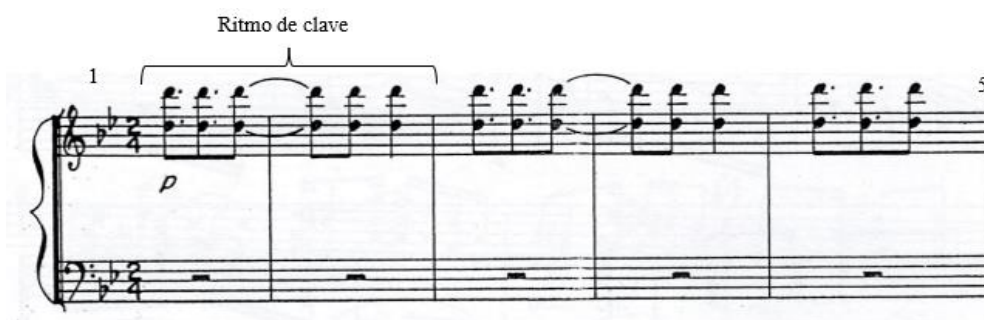
### **3.3 Danza cubana no. 9 *Canta, clave, canta* de Mario Ruiz Armengol.**

Esta danza fue compuesta en agosto de 1984 y no tiene dedicatoria. Está escrita en la tonalidad de sol menor. Su estructura musical consta de una **introducción** que va de los compases 1-5, un **tema A** que se plantea en los compases 6-26, un **tema A'** que se desarrolla en los compases 27-47 y una **coda** que va del compás 53 al 65.

Con respecto al título, se pueden considerar dos definiciones del término *clave*, una se refiere al instrumento de percusión de origen cubano hecho de madera, usualmente empleado en los ensambles de música popular en Cuba y que ha extendido su uso alrededor del mundo. La segunda definición es el patrón rítmico que consiste en tres golpes fuertes sincopados seguidos de dos más suaves (Camacho, 2006).

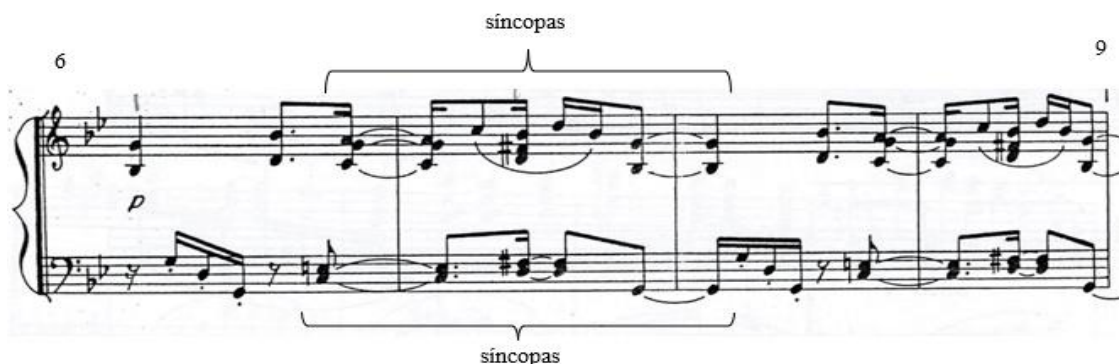
El motivo rítmico mostrado por la mano derecha en la introducción (Figura 6), hace referencia al ritmo de clave  $\frac{2}{4}$   que se mantiene presente a lo largo de la pieza.

**Figura 6. Ruiz Armengol, *Canta, clave, canta*, Danza Cubana no. 9.**



En los compases 6-11 se observa un segundo patrón rítmico. Al principio de la frase, el primer intervalo de la mano derecha entra en tiempo fuerte y posteriormente le siguen acordes sincopados que se alternan con las terceras de la mano izquierda (Figura 7).

**Figura 7. Ruiz Armengol, *Canta, clave, canta*, Danza Cubana no. 9.**



El **tema A'**, que comienza en el compás 27, consiste en un desarrollo de las ideas rítmico-melódicas presentadas en el **tema A** e incluye algunos de los momentos armónicos más interesantes, tal como se puede apreciar en la progresión de los compases 33-38 (Figura 8). El patrón cromático mostrado en estos compases, que se va desarrollando en las voces intermedias, combina motivos retomados de escalas menores melódicas y acordes de séptima.

**Figura 8. Ruiz Armengol, *Canta, clave, canta*, Danza Cubana no. 9.**

The image displays a musical score for 'Canta, clave, canta' by Ruiz Armengol. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 33 and ends at measure 36. The second system starts at measure 37 and ends at measure 38. The music features a complex rhythmic pattern with chromatic movement in the inner voices. The key signature has one flat (B-flat). The second system includes dynamic markings 'cresc.' and 'ff'.

### 3.3.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.

Para entender el ritmo de la clave en esta pieza se recomienda escuchar música de son y salsa cubana, así como buscar videos o audios que expliquen su ejecución. La dificultad radica no sólo en tocar el ritmo con sus respectivas duraciones, sino en asimilar la cadencia rítmica que implica realizar la correcta acentuación del patrón, al que posteriormente se añade la secuencia de dieciseisavos en la mano izquierda.

En el momento culminante mostrado en la Figura 8 (compases 33-36), se puede abordar simplificando la frase presentada por las octavas de ambas manos y una vez teniendo claro el movimiento, agregar los dieciseisavos. Este pasaje también permite el empleo de un ligero *rubato* para acentuar el crescendo que llevará al punto álgido con el acorde de tónica en el compás 39.

Finalmente, al igual que en la danza no. 6, se debe buscar en todo momento un ensamble armonioso entre el carácter rítmico subyacente y la conducción melódica de las frases para lograr una ejecución natural del intérprete.

### 3.4 Referencias bibliográficas:

- Camacho, M. (2006). *The Cuban Dances (Danzas Cubanas) of Mario Ruiz Armengol: A Performer's Guide* [Doctoral Essay, University of Miami].  
<https://www.proquest.com/openview/84fef8c4e5d173514e27aebbe416ea5f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, C. (2002). *La calle de los sueños*. Ediciones Pentagrama.
- Estrada, J. (1984). *La Música de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- López, R. (2001). *Crónica de la Música en México*. Lumen.
- Malstrom, D. (1974). *Introduction to Twentieth Century Mexican Music*. The Institute of Musicology at Uppsala University.
- Santamaría, E. (2002). *El maestro Mario Ruiz Armengol, el Hombre, la Música y el Piano* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].  
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/217566>

### Páginas web

- Ruiz, P. (02 de marzo de 2004). *Mario Ruiz Armengol*. Recuperado el 17 de junio de 2020 de <http://www.mruizarmengol.com/index.html>

#### 4. IGOR STRAVINSKY (1882-1971).

Feodorovitch Igor Stravinsky nació en junio de 1882 en Rusia, viviendo su juventud cerca de San Petesburgo, ciudad que había sido el centro político y cultural del imperio ruso durante 200 años. Su padre Fyodor Ignatievich Stravinsky tenía el puesto de primer bajo de la Ópera imperial y su madre era una excelente pianista.

La casa de la familia era el punto de encuentro de varios artistas de la época, por lo que el joven Igor creció en una atmósfera cultural e intelectual. Desde muy pequeño manifestó



Igor Stravinsky

aprecio por la música y comenzó con lecciones de piano a la edad de nueve años. Asimismo, asistía regularmente a las presentaciones realizadas en el famoso Teatro Imperial Mariinsky donde su padre trabajaba. Durante las vacaciones en el campo escuchaba las canciones del pueblo que probablemente influyeron en sus primeras composiciones (Joseph, 2008).

Uno de los acontecimientos que marcó su infancia fue el haber visto tras bambalinas la figura de Tchaikovsky cuya música le apasionaba. Dicho recuerdo quedó grabado en la memoria de Stravinsky, manifestando su deseo de ser compositor. Sin embargo, sus padres no querían que su hijo se convirtiera en músico y lo encaminaron a estudiar en la escuela de Derecho. Ahí conoció a Vladimir Rimsky-Korsakov, el hijo menor del famoso compositor, quien al reconocer el talento en el joven Stravinsky, le dio clases privadas de armonía y contrapunto hasta su muerte en 1908.

Además de su gusto por la música de los sinfonistas rusos como Bordin, Glazunov y sobre todo Tchaikovsky, Stravinsky fue ampliando su conocimiento musical en el que se incluían figuras tales como Debussy, Franck, Chabrier y Dukas gracias las “veladas de música



contemporánea” que surgieron como parte de un movimiento artístico e intelectual iniciado en Petersburgo.

Entre 1904-1906 se vivieron años de tensión en la vida social y política rusa. Los disturbios se extendieron a las universidades y al conservatorio provocando la dimisión de Rimsky Korsakov como director. Mientras tanto Stravinsky nunca perdió el contacto con su maestro e incluso le dedicó la obra *Fuegos artificiales* como regalo por la boda de su hija; sin embargo, dicho presente no llegó a destino ya que Rimsky Korsakov falleció en 1908 antes de recibirlo (Joseph, 2008).

En 1910 Stravinsky viaja a París. Para entonces sus obras *Fuegos artificiales* y *Scherzo Fantástico* habían sido estrenadas en un concierto en 1909. Ambas obras orquestales impresionaron a Sergei Diaghilev, quién lo alentó a componer para su compañía de ballets rusos. Dicha relación, tanto empresarial como de amistad, permanecería durante los siguientes 20 años. Fue en este periodo en el que el compositor escribió obras como *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y la *Consagración de la primavera*, cuyo éxito marcó el inicio de su fama a la temprana edad de 28 años.

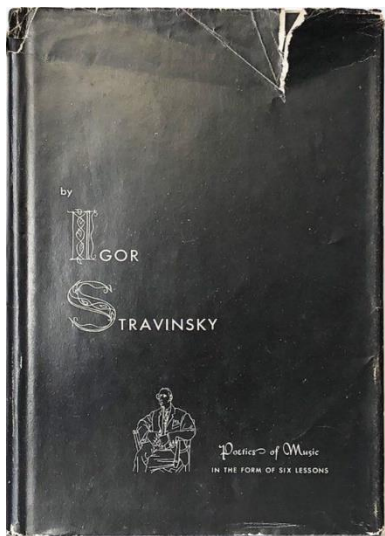
Con el estallido de la primera Guerra Mundial Stravinsky y su familia tuvieron que exiliarse en Suiza. Con la imposibilidad de realizar grandes producciones durante esa época, Igor escribió obras que no requirieran tantos recursos, tales como *Renard* e *Historia de un soldado*. Durante el periodo de 1920 a 1939, Stravinsky cambió de residencia constantemente (Cross, 2015).

Una vez pasados los años de guerra, Stravinsky volvió a componer óperas. Trabajó orquestando dos movimientos de *La Bella Durmiente de Tchaikovsky*, firmó un contrato con el fabricante de pianos Pleyel para hacer arreglos de sus obras para piano y, promovido por el director de orquesta



**Extracto de borrador del  
ballet *Petrouchka***

Koussevitzky, comenzó a dirigir y a presentarse como pianista solista. Más tarde, en 1925, realizó su primera gira en los Estados Unidos donde firmó un contrato con Columbia Records para grabar varias de sus piezas.



**Portada del libro "Poetics of Music"**

Hacia el año 1934 adopta la nacionalidad francesa y escribe su autobiografía *Crónicas de mi vida*. En el periodo de 1938-39 pierde a su hija mayor, su esposa y su madre a causa de la tuberculosis y él mismo pasa cinco meses en un hospital de Suiza. Durante ese tiempo escribe *La Poética musical*, una serie de seis lecciones que más tarde diera en la Universidad de Harvard (Pollack, 2019).

Posteriormente, Stravinsky emigra a los Estados Unidos con su segunda esposa, estableciéndose en Hollywood y naturalizándose como norteamericano en 1945. El compositor encontró estimulación en su nuevo hogar, hecho que lo llevó a interesarse particularmente en el jazz e iniciar una serie de nuevos proyectos relacionados con música para cine. Entre los años 1957 a 1967, comenzó a grabar toda su obra con la compañía CBS con el objetivo de asegurar una correcta ejecución bajo su propia supervisión (Peysner, 1983).

Con un excepcional periodo de productividad que duró más de 60 años, Igor Stravinsky se consagró como un prolífico compositor. Se le considera parte de varias corrientes artísticas que abarcaron su periodo de vida y por lo cual es reconocido como una de las grandes figuras de la música del siglo XX. Su adaptabilidad, creatividad y grandeza quedó plasmada en la versatilidad de su extensa obra.

De acuerdo con Joseph (1976), llama la atención la reducida cantidad de piezas que Stravinsky escribió para piano, sobre todo sabiendo que era su herramienta esencial de composición e improvisación. La lista se acota a 16 trabajos originalmente concebidos y

escritos para dicho instrumento. Una de las piezas que conforman la lista es el *Tango* que se analizará en el punto siguiente de este trabajo.

#### **4.1 Análisis del *Tango* para piano de Stravinsky.**

En 1939, Stravinsky se instaló en los Estados Unidos; una vez allí, un editor estadounidense le pidió que compusiera un tango. La pieza sería orquestada por un especialista para ser ejecutada por una orquesta sinfónica de jazz y otra persona le añadiría letra para formar un *lyric*. Stravinsky aceptó el encargo, pero nunca escuchó lo que el arreglista contratado por el editor hizo con su obra ni de las palabras que se le añadieron (Onnen, 1953).

Originalmente, Stravinsky escribió su *Tango* para piano fuerte en 1940 y posteriormente, en 1953, escribió un arreglo para ensamble de 19 instrumentos (clarinetes, trompetas y trombones, guitarra y cuerdas). Más tarde, George Balanchine realizó la coreografía para la premier del Ballet de Nueva York en 1982 (Thal, 1978).

El *Tango* de Stravinsky es una pieza vivaz, armónicamente compleja en la que se mezcla la disonancia con toques del estilo de la música clásica y donde el ritmo conductor es una de sus características predominantes. (Blum, 2004).

La simetría manifestada en esta composición es difícil de encontrar en la obra de Stravinsky. Este aspecto se aprecia en la estabilidad del compás que se mantiene igual durante toda la pieza, en las frases de ocho compases que componen cada sección y, en la forma, que consiste en un *da capo* modificado que emplea los primeros ocho compases como prólogo al inicio y como epílogo al final para cerrar el *Tango* (Thal, 1978).

Esta obra está escrita en un compás de 4/4 iniciando en la tonalidad de Re menor. Su estructura está compuesta por una **introducción** que va de los compases 1-8, la **sección A** que abarca los compases 9-24, una **sección B** desarrollada durante los compases 25-40, un **Trio** contrastante que modula a Re Mayor en los compases 41-56, un regreso a la **sección A** y una **coda** que emplea el mismo material de la introducción.

En los primeros tres compases de la **introducción** se plantea, tanto el tono principal a partir del cual se construirán las consecuentes funciones tonales como los motivos rítmicos que se mantendrán presentes a lo largo de la pieza (Figura 1).

**Figura 1. Stravinsky, *Tango*.**

Motivos rítmicos en mano derecha. En los primeros dos, evita acentuar el último tiempo del compás.

1 *Tempo di tango* 3

*p non stacc.*

i IV2 i i V7 IV2 i V7 ii V7

Durante los primeros cuatro compases de la **sección A** se mantiene el mismo ritmo de la introducción en la mano izquierda, mientras la derecha inicia una melodía construida alrededor del acorde de Re menor con arpeggios descendentes. Hacia los compases 13-16, la mano izquierda se va moviendo cromáticamente con octavas en staccato, mientras la mano derecha va dibujando una melodía a dos voces (Figura 2).

**Figura 2. Stravinsky, *Tango*.**

melodía a dos voces

cromatismo en bajo

La segunda parte de la **sección A** (compases 17-22) consiste en una elaboración del material planteado en los compases previos y, hacia el final, en los compases 23 y 24 se presenta un desenlace polifónico-cromático que servirá como puente para llegar a la sección B y más adelante para enlazar la parte del *Trio* (Figura 3).

**Figura 3. Stravinsky, *Tango*.**

m. s.  
più dolce

El comienzo de la **sección B** tiene mayor densidad armónica, presentando acordes de cinco notas y empleando el cromatismo tanto en la melodía que se va tejiendo en la mano derecha, como en las octavas de la mano izquierda. En cuanto al ritmo, el bajo mantiene un patrón similar al planteado en la introducción (Figura 4).

**Figura 4. Stravinsky, *Tango*.**

acordes extendidos

25 27

bajo con ritmo similar a la introducción y octavas con cromatismo

The image shows a musical score for Stravinsky's 'Tango' from measures 25 to 27. The score is written for piano in 2/4 time. The right hand (treble clef) features a melody of eighth notes with a dynamic marking of *f* (forte). The left hand (bass clef) provides a bass line with a similar rhythmic pattern to the introduction, consisting of eighth notes and octaves with chromaticism. Brackets above and below the staff indicate the 'acordes extendidos' (extended chords) in the right hand and the 'bajo con ritmo similar a la introducción y octavas con cromatismo' (bass with rhythm similar to the introduction and octaves with chromaticism) in the left hand.

Usualmente, el tango contiene una sección de trío, que como en la forma *minueto-trío*, está escrita en la tonalidad de la dominante o de su relativo menor (Thal, 1978). En el tango de Stravinsky, el trío va al paralelo mayor, modulando a la tonalidad de Re Mayor. Los primeros ocho compases muestran una línea de *legato* en la mano derecha, acompañada por arpeggios e intervalos de octavas con ritmo de negras en la mano izquierda. El bajo en *staccato* crea la impresión de un instrumento de cuerda pulsada, lo cual aporta soporte rítmico a la melodía (Figura 5).

**Figura 5. Stravinsky, *Tango*.**

*legato en melodía*

*bajo en staccato con arpeggios y octavas*

Finalmente, en el compás 57 se regresa a la sección A para cerrar con el material establecido en la introducción. La vuelta al inicio a manera de *da capo* otorga simetría a la forma de esta composición, que no es un aspecto común en la obra de Stravinsky.

#### **4.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.**

El primer punto a considerar para el abordaje de esta obra consistió en seleccionar una edición de la partitura. Se encontraron dos principales, una editada por Boosey & Hawkes, Inc. revisada por el hijo de Stravinsky, y la otra editada por Mercury Music Corporation, New York. En este caso, se empleó la primera versión debido a que la escritura ofrece mejores

opciones para la división de voces entre las manos y propone digitaciones que serán útiles al momento de realizar la primera lectura de la pieza.

Algunos acordes cuya extensión es mayor al intervalo de octava, se deben ejecutar de acuerdo a las posibilidades de cada intérprete, ya sea intentando tocar todas las notas empleando el pulgar para pulsar dos teclas al mismo tiempo, o bien, omitir alguna nota sin sacrificar el desarrollo melódico de la frase.

Con respecto a las articulaciones, la partitura tiene la mención de *non staccato* al principio, por lo que no se debe cortar las notas antes de tiempo. Para ello, se propone practicar con un toque pesado al fondo de las teclas y la muñeca relajada.

En cuanto a los matices, además de seguir las indicaciones propuestas en la partitura, se recomienda cuidar el equilibrio sonoro durante toda la pieza, estableciendo jerarquías en las voces que se buscan destacar en cada pasaje.

Finalmente, se recomienda dosificar el uso del pedal efectuando pedales rítmicos, o medio pedal cuando las frases tengan *legato* en una mano y *staccato* en la otra. Se sugiere ir experimentando en cada frase teniendo en cuenta el carácter y sonido que se desea lograr.



## 4.2 Referencias bibliográficas

Cross, J. (2015). *Igor Stravinsky*. Reaktion Books.

Joseph, C. M. (2008). *Stravinsky inside out*. Yale University Press.

Joseph, C. M. (1976). Igor Stravinsky: The composer and the piano. *The American Music Teacher*, 25(5), 16.

Onnen, F. (1953). *Stravinsky*. Editorial Juventud, S. A.

Peyser, J. (1983). Music: Stravinsky-Craft, Inc. *The American Scholar*, 52(4), 513–518.

Pollack, H. (2019), Stravinsky and the American Traditions. *The Musical Quarterly*, 102(1), 8–30.

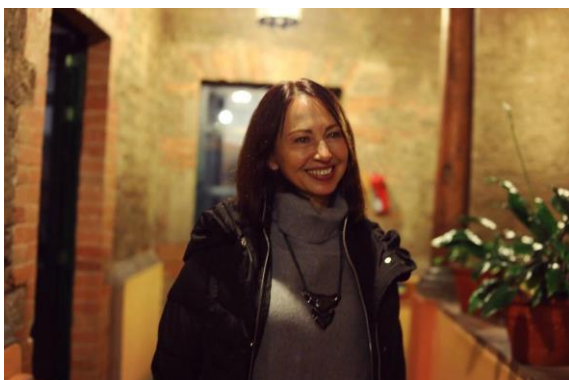
Thal, M. (1978). *The piano music of Igor Stravinsky* [Doctoral Dissertation, University of Washington].

<https://www.proquest.com/openview/ba2f6fd0094ca85223f3f07efc486fdf/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

## 5. LILIA VÁZQUEZ KUNTZE (n. 1955).

La compositora Lilia Vázquez Kuntze nació el 16 de abril en la Ciudad de México. Su infancia estuvo acompañada tanto por la voz y guitarra de su padre Fernando Vázquez, a quién le gustaba cantar boleros, como por las piezas para piano de música académica que su madre Maria Elena Kuntze practicaba a diario. Su abuelo materno, de origen alemán, fue músico profesional y dueño de una tienda de pianos y pianolas en México.

A la edad de seis años tomó clases de piano con su tía abuela paterna y a los nueve comenzó



**Lilia Vázquez Kuntze, compositora**

sus estudios formales de piano en el Conservatorio Nacional de Música donde se graduó en 1977. Ese mismo año se integró al Taller de Composición Carlos Chávez e inició sus estudios en composición bajo la dirección de Mario Lavista y Héctor Quintanar ya que su objetivo en ese entonces era el de hacer música para cine.

Un año después ganó una beca para estudiar fagot y conjuntos orquestales en la escuela Ollin Yoliztli y más tarde consigue otra beca para continuar su perfeccionamiento como pianista con Guadalupe Parrondo y Ana María Tradatti. Más tarde obtuvo un apoyo por parte del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) para estudiar con Federico Ibarra. Entre 1980 y 1982 tomó cursos con destacados compositores como: Leo Brower, Mario Lavista y Rodolfo Halffter entre otros.

En 1984 tuvo la oportunidad de estudiar en el extranjero cursando el Seminario de composición MC Musique Contemporaine en Avignon, Francia con Franco Donatoni e ingresó a la Universidad París Sorbona 1 donde pudo asistir a clases impartidas por Iannis Xenakis.

Más tarde realiza una estancia en Alemania donde trabajó en la editorial Bärenreiter haciendo reducciones al piano de algunos conciertos para violín y orquesta de Mozart. Asimismo, estudió la licenciatura en Composición y Teoría Musical con Diego Feinstein y participó en un grupo internacional de compositores donde pudo estrenar varias de sus obras.

Como intérprete fue pianista del grupo Da Capo (1981-1984), ofreciendo conciertos en diferentes partes de la República Mexicana y en Cuba. Junto con esta agrupación grabó tres discos que incluían algunas de las obras que les fueron dedicadas por reconocidos compositores mexicanos de música contemporánea. También perteneció al grupo Ad Líbitum (2003-2005) con quienes efectuó un gran número de conciertos en el Estado de México.



**Portada del disco  
"Reencuentro"**

En el ámbito de la docencia fue pianista acompañante en la Escuela Superior de Música del INBA y maestra de piano en la Jugendmusikschule Baunatal en Kassel, Alemania. A su regreso a México en 1993 se incorporó al Conservatorio de Música del Estado de México como coordinadora de Formación Artística y posteriormente como catedrática, impartiendo hasta la fecha las materias de Piano Obligatorio, Reducción de Partituras al Piano y Prácticas de Acompañamiento.

En 2012 fundó el colectivo Signos Sonoros con el fin de presentar obras de compositores contemporáneos nacionales e internacionales. Ha sido becaria del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA en varias ocasiones y del FOCAEM. Como pianista y compositora ha participado en festivales llevados a cabo en países como: Francia, Italia, Alemania, Bélgica, España, Estados Unidos, Cuba, Chile, Argentina y por supuesto, México.



**Artículo de EL UNIVERSAL QUERÉTARO. Martes 1 de mayo de 2018**

Lilia Vázquez denomina su técnica compositiva como “Simetría interválica” la cual se puede apreciar en piezas como *Siete Estudios para la Juventud*, *Seis Estudios Avanzados para Piano* y la serie *Seis momentos para piano*.

Otras de sus obras son: *Quetzalcóatl*, *Sendero Naciente*, *Prisma* y *Tierra de fuego*. Respecto a esta última pieza la compositora mencionó en una entrevista realizada para el periódico El Universal: “*Este es un país de fuego, alegre siempre y la pieza surge del deseo de plasmar musicalmente lo que para mí representa la esencia de México, con su gran herencia cultural recibida de las civilizaciones mesoamericanas, la fuerza de su tierra y el corazón de fuego de su pueblo, que siempre se expresa a través de la música*”.

### **5.1 Análisis de las piezas: *En la laguna*, *En el río* y *En la montaña* de la serie *Seis momentos para piano*.**

Esta serie fue compuesta gracias al programa “Jóvenes Creadores del FONCA” 2015-2016. En estas piezas se puede apreciar una influencia de la música minimalista y nacionalista tanto mexicana, como latinoamericana, no solo desde los títulos seleccionados, que aluden a paisajes de la naturaleza, sino también desde la selección de compases y de patrones rítmicos a partir de los cuales se desarrolla cada obra.

La compositora trabaja con la personalidad y color de los intervalos, y los emplea como células. Va creando estructuras que viajan a través de los registros del instrumento sin tener

ninguna relación armónica o tonal entre ellos, lo cual sirve como estructura para la construcción de líneas melódicas que conducen al oído del escucha.

En cuanto al proceso de su creación, el título de las obras llevó a la compositora a visualizar y dibujar su música a través de imágenes y evocaciones que la condujeron a improvisar ideas en el piano, probando diferentes sonoridades y desarrollándolas posteriormente en la partitura.

Los momentos que constituyen esta serie son de estructura libre, sin tonalidad fija (no responden a ninguna estructura tonal), y se basan en la repetición de patrones rítmicos e interválicos.

### *En el río de Lilia Vázquez*

En esta pieza se refleja la influencia de la música folclórica mexicana gracias al empleo del compás de 6/8 y de hemiola al alternar la acentuación binaria y ternaria.

Al principio de la pieza se puede observar el primer patrón rítmico durante los primeros cuatro compases, donde se plantea una sensación binaria al intercalar las síncopas de la mano derecha con las negras con puntillo de la mano izquierda (Figura 1).

**Figura 1. Vázquez Kuntze, *En el río*.**

ritmo sincopado en mano derecha

sensación binaria con bajo de negras con puntillo

Más adelante este patrón se repite, pero en un matiz de *forte* donde la mano izquierda enriquece la sonoridad con acordes formados por intervalos de quintas y octavas (Figura 2).

**Figura 2. Vázquez Kuntze, *En el río.***

37 40

*f* *mf*

mayor densidad armónica con acordes conformados por quintas y octavas

En los compases 68-70 es notorio que la melodía superior de la mano derecha se expresa en un compás de 3/4 al llevar la acentuación cada dos corcheas, mientras que en la mano izquierda se mantiene un ritmo con corcheas de 6/8 (Figura 3).

**Figura 3. Vázquez Kuntze, *En el río.***

68 70

sensación ternaria con melodía en negras

*pp*

se mantiene ritmo con seis corcheas en cada compás

Asimismo, se pueden encontrar series de compases formadas por repeticiones, tanto del mismo patrón rítmico como de los intervalos que conforman los acordes, como se aprecia en la Figura 4 (compases 19-21).

**Figura 4. Vázquez Kuntze, *En el río*.**

progresión con repetición de patrón rítmico e interválico

18

*mp*

*p*

En suma, toda la pieza se va desarrollando al enlazar motivos rítmico-armónicos que varían la sensación de movimiento gracias a las figuras rítmicas de la mano izquierda. Y en ocasiones hay pasajes de progresiones que sirven como preparación para conducir a momentos culminantes con mayor densidad armónica y que van apoyados por los reguladores y matices (Figura 5).

**Figura 5. Vázquez Kuntze, *En el río*.**

progresión de arpeggios que conducirán a otro patrón rítmico-armónico

22

*p*

*mp*

27

*mf*

cambio de patrón rítmico reforzado por el cambio de matiz 58

### ***En la montaña de Lilia Vázquez Kuntze***

La pieza comienza planteando un patrón rítmico en los compases 1-2 que se repetirá en los compases 9-10, 51-52 y 56-57 en el que además establece los intervalos (de cuartas y quintas) que se emplearán como material armónico a lo largo de toda la pieza (Figura 6).

**Figura 6. Vázquez Kuntze, *En la montaña*.**

1 2

*mp*

intervalos de cuartas y quintas

Durante el desarrollo de la obra aparecen cambios de compás, iniciando en 6/8 y alternando con 5/8 y 3/8, lo cual le da versatilidad gracias a las modificaciones en la acentuación.

Desde los compases 3-8 se puede apreciar la presentación de un motivo de cinco intervalos que va alternando su aparición entre la mano derecha y la izquierda hasta culminar en un descanso de la blanca con puntillo en ambas manos. Este recurso se repetirá a lo largo de toda la obra (Figura 7).

**Figura 7. Vázquez Kuntze, *En la montaña*.**

3 6 8

*mf* *mf*

patrón de cinco intervalos en mano derecha

patrón de cinco intervalos en mano izquierda



En los compases 27-30 se desarrollan progresiones compuestas por intervalos de cuartas, séptimas y quintas que desembocan en el compás 32 con la negra con puntillo de la mano izquierda en un matiz de *pianissimo* (Figura 8).

**Figura 8. Vázquez Kuntze, *En la montaña***

progresión de intervalos

Hay dos momentos culminantes (compases 37-42 y 106-112) en los que se llega a una mayor densidad armónica lograda por la progresión de acordes y octavas de la mano derecha y por los acordes con novena y saltos de registro en la mano izquierda. Las dinámicas sugeridas refuerzan la conducción del desarrollo hacia ciertos puntos cúspides y de descanso. (Figura 9).

**Figura 9. Vázquez Kuntze, *En la montaña***

progresión de acordes (con intervalos de quintas y cuartas) y octavas

Finalmente, la pieza termina con una progresión que comienza la mano derecha y cuyo motivo completa con la mano izquierda desarrollando un crescendo con un carácter culminante (Figura 10).

**Figura 10. Vázquez Kuntze, *En la montaña***

secuencia de intervalos para desenlace

125

conclusión de patrón

***En la laguna de Lilia Vázquez Kuntze***

Esta composición está escrita en el compás de 8/8. En los primeros cuatro compases se identifica el primer motivo rítmico-melódico que se repite constantemente durante la pieza con ligeras variantes (Figura 11).

**Figura 11. Vázquez Kuntze, *En la laguna.***

dos voces en melodía de mano derecha

patrón rítmico-melódico en mano izquierda

Otro patrón rítmico-interválico se puede apreciar en los compases 19-22, repitiéndose en los compases 25-28, 57-60, y 63-66 (Figura 12).

**Figura 12.** Vázquez Kuntze, *En la laguna*.

inicio de progresión de intervalos

continuación de patrón interválico

Un punto culminante ocurre en la secuencia de los compases 28-30 por acordes en ambas manos que paulatinamente se van alejando en los registros y con un regulador que desemboca en un matiz de *forte* al llegar a los acordes de blanca (Figura 13).

**Figura 13.** Vázquez Kuntze, *En la laguna*.

sucesión de acordes en movimiento contrario

En contraste al momento anterior, en los compases 67-78 se percibe un periodo de descanso debido a las figuras rítmicas de blanca con punto y negras empleadas en el pasaje, lo cual promueve una sensación de alargamiento del tiempo (Figura 14).

**Figura 14. Vázquez Kuntze, *En la laguna***

The musical score for Figure 14 shows measures 67-78. The right hand plays a melody of dotted half notes and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords. The dynamics are marked as *mp*, *mf*, *mp*, and *mf* in the first system, and *mf* and *f* in the second system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

La pieza finaliza con una secuencia de arpeggios en la mano izquierda y un arpeggio de la mano derecha que culminan en acordes de redondas conformados por intervalos de quintas y octavas en un matiz de *piannissimo* (Figura 15).

**Figura 15. Vázquez Kuntze, *En la laguna***

The musical score for Figure 15 shows measures 89-92. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand plays arpeggios. The dynamics are marked as *p* and *pp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A bracket under the final measures is labeled "progresión final con arpeggios".

### **5.1.1 Recomendaciones técnicas e interpretativas.**

En el caso de las tres piezas de la serie *Seis momentos para piano*, al iniciar su lectura se sugiere tener siempre en mente el compás en que se está tocando para entender el sentido rítmico de cada frase desde un inicio. Esto va aunado a la identificación de patrones como se mencionó en la sección anterior, lo cual ahorra tiempo en la lectura, la digitación e incluso la memorización.

A pesar de que se pueden identificar frases melódicas que se repiten en varias ocasiones, el objetivo de esta obra no era el de construir una estructura delimitada por secciones o temas, por lo que se debe más bien buscar la conducción tímbrica que resulta de la repetición de células rítmicas e interválicas y que al conformarse en un todo crean un discurso en constante devenir que va llevando al escucha por momentos de tensión y distensión que a su vez son remarcados por los cambios dinámicos.

Cada pieza tiene un carácter diferente que alude a la imagen que expresa, lo cual debe guiar la interpretación con el fin de comunicar las diferentes sensaciones que evoca la naturaleza en estas “estampas sonoras”.

## 5.2 Referencias bibliográficas

Pareyon, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol. 2, Universidad Panamericana, México.

### Páginas web:

SACM Sociedad de Autores y Compositores de México. *Nuestros socios y su obra. Lilia Vázquez Kuntze*. Recuperado el 5 de abril de 2022 de:  
<https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/30518>

Benítez, R. (01 de mayo de 2018). La OFEQ estrena Tierra de Fuego. *El Universal*.  
<http://www.eluniversalqueretaro.mx/cultura/01-05-2018/la-ofeq-estrena-tierra-de-fuego>

## 6. MIKE MOWER (n. 1958).



**Mike Mower, compositor**

Mike Mower, compositor, flautista y saxofonista, nació en 1958 en Inglaterra. A la edad de doce años comenzó a estudiar piano y flauta transversal en la Royal Academy of Music donde fue galardonado con el ARAM (Asociado de la Royal Academy of Music). A los 18 continuó su carrera musical con el estudio de composición y saxofón.

En 1986 fundó su cuarteto de saxofones de jazz “Itchy Fingers”, que gozó de fama internacional y con el que ganó encuentros como el Concurso Nacional de Jazz Británico de la BBC TV (Schlitz Jazz Sounds '86). Además, comenzaron

a cosechar una serie de premios como: Mejor Banda Nueva en la revista Alambre Jazz, Grand Prix en el Festival de Jazz Checa, y su álbum debut Quark fue galardonado con el Deutscher Schallplattenpreis (votado como uno de los 10 mejores álbumes de 1987 por la crítica discográfica alemana).

Mower escribió para su cuarteto de saxofones como si se tratara de una gran banda, y fue esa mezcla de complejidad compositiva y de solos virtuosos, lo que le dieron al cuarteto su identidad única. La agrupación se desintegró en 1997, pero Mike Mower siguió con su carrera musical, ahora desde otra perspectiva.

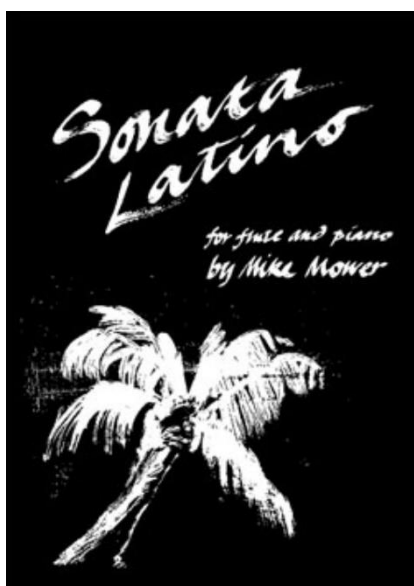
Actualmente es maestro de composición, improvisación y técnicas de estudio en la Royal Academy of Music. En 1993, Mower comenzó su propia editorial llamada Publicaciones Itchy Fingers, en la cual publica



**Doing Time. Publicación de Itchy Fingers**

prácticamente todas sus obras, y promueve principalmente las de flauta transversal y saxofón. Como resultado de sus composiciones y sus actividades editoriales, Mower ha sido invitado a diversas convenciones de música por todo el mundo, donde da clases magistrales, ensaya y dirige su música, sobre todo para los conjuntos de saxofón y coro de flautas, así como los conciertos que realiza él mismo.

Como intérprete ha tocado y grabado con artistas en el ámbito de música jazz, rock y clásica, entre los que figuran Gil Evans, Tina Turner, Paul Weller, Björk Guðmundsdóttir, James Galway y el músico, compositor y pianista japonés Ryuichi Sakamoto. Además, ha hecho arreglos para numerosas Big Bands, incluyendo la BBC Big Band Radio Orchestra, NDR Radio Big Band, la Jazz Orchestra Estocolmo, la Universidad de Kentucky y la Texas Tech Wind Orchestra.



**Portada de la partitura Sonata Latino**

Mower ha hecho música comercial entre las que se encuentran arreglos y composiciones para bandas de pop, televisión, radio y para el festival de la canción Eurovisión. Asimismo, ha incursionado en la edición y masterización de docenas de grabaciones de los artistas de su estudio, así como en los registros de producción de conjuntos clásicos y de jazz.

Sus composiciones se caracterizan por la incorporación de una amplia gama de estilos y combinaciones rítmicas, además de una gran exigencia técnica y de dominio sonoro. Con ellas busca estrechar la brecha entre la música clásica y el jazz, lo cual demuestra con la producción de piezas de diferentes lenguajes musicales que son un reto para el intérprete por la complejidad de ritmos y por su escritura, pero siempre melódicos y con un lenguaje agradable para los escuchas.



## 6.1 Análisis de la *Sonata Latino* de Mike Mower

La *Sonata Latino* es una obra de tres movimientos escrita por Mower en octubre de 1994 por encargo de la flautista inglesa Kirsten Spratt y la pianista polaca Elizabeth Mucha. La petición fue que la composición incorporara diversos ritmos latinoamericanos, ofreciendo así un manejo diferente del contenido de la sonata académica, pero manteniendo su estructura musical. Mike Mower elige los ritmos de *salsa*, *merengue*, *rumba*, *tango* y *bossa* para realizar su composición, imprimiendo en cada movimiento una personalidad diferente que nos permite evocar diferentes estampas de escenas latinoamericanas y afrocaribeñas.

### Primer movimiento: *Salsa Montunate*.

Escrito en compás de 4/4, inicia en la tonalidad de *Do Mayor*, y emplea la *forma sonata* (exposición, desarrollo, reexposición). El nombre hace alusión a la salsa cubana y venezolana.

La flauta da pie a la *introducción* con una *clave 2-3*, la cual consiste en percutir o tocar dos golpes en el primer compás por tres sonidos sincopados en el que sigue. Dicho patrón se mantiene hasta el compás 18. El piano entra en el cuarto compás imitando a la flauta y complementando los acordes de V-IV-I (Figura 1).

**Figura 1. Mower, *Sonata latino*, Primer movimiento.**

The musical score is presented in two staves: Flute (top) and Piano (bottom). The Flute staff is in treble clef, and the Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 108. The Flute part begins with a 'clave 2/3' pattern, indicated by a bracket above the first two measures. The Flute part is marked 'mf marcato'. The Piano part enters in the fourth measure, playing a V-IV-I chord progression, marked 'mf'. The score shows measures 1 through 5.

Hacia el compás 9 comienza una cadencia armónica de IV-V-IV-I con un ritmo sincopado que emula un *montuno de tumbao* empleado usualmente en la salsa y en la música de baile cubana. Ese ritmo se repite en diferentes secciones de este movimiento.

La **sección A**, que abarca del compás 25 al 56, emplea acordes en la mano derecha que aumentan la textura armónica de la cadencia establecida en la introducción (Figura 2).

**Figura 2. Mower, Sonata latino, Primer movimiento**

Tumbao con cadencia: IV      V      IV      I

En el compás 49 se repite parte de la introducción y esto da pie a la **sección B**. El piano entra con un *tumbao* conformado por una secuencia de acordes: I-IV-V-IV-I que se mantiene durante casi toda la **parte B**. Concluye con un pequeño puente virtuoso al unísono con la flauta que emplea progresiones cromáticas (Figura 3).

**Figura 3. Mower, Sonata latino, Primer movimiento**

puente cromático al unísono con la flauta

La **sección C** funciona como la coda de la exposición. Repite la fórmula de mantener como base rítmica un *tumbao*, pero desarrollando ahora una cadencia de ii-V-ii-I en la parte del piano. Sobre dicha cadencia, la flauta desarrolla el tema melódico a partir del compás 82. Finaliza nuevamente con el puente al unísono, empleado en la sección B.

El **desarrollo** del movimiento inicia en la tonalidad de Do Mayor, abarcando desde la sección D hasta la sección H. Está conformado por una serie de pasajes a manera de pregunta-respuesta entre la flauta y el piano con carácter de improvisación. Se presentan patrones de tumbaos, progresiones y escalas cromáticas. Culmina empleando técnicas extendidas de ambos instrumentos con un juego de percusión en donde primero el piano mantiene el patrón de clave 2-3 y después de 8 compases pasa a la flauta (Figura 4).

**Figura 4. Mower, Sonata latino, Primer movimiento**

155 160

H (opt cut to 165)  
x 4 (2)<sub>3</sub>

155 H (opt cut to 165)  
x 4 (2)

percussive tonguing no pitch

damp strings with left hand  
(play any pitch accessible to the piano)

clave 2/3 en el piano

De los compases 166 al 193 ocurre la **reexposición** del **tema B**, donde se manifiesta una bitonalidad armónica al modular la flauta a *Lab* Mayor en el compás 178 mientras el piano se mantiene con un *tumbao* en Do Mayor. En anacrusa a la sección J aparece por tercera vez el puente al unísono con progresiones cromáticas que dan la entrada al **tema C**.

El último tema inicia con un patrón de 8 compases por parte del piano que alude a un ritmo de *bossa*, sobre el cuál la flauta desarrolla una melodía cromática. El desenlace es una

ampliación del puente al unísono empleado a lo largo del movimiento (compases 230-242) y que finalmente concluye con un seisillo ascendente del piano en un matiz de *pianísimo*.

### Segundo movimiento: *Rumbango*.

El título de este movimiento hace alusión a la presentación de los ritmos: rumba y tango. Al igual que el primer movimiento, está escrito en compás de 4/4 y está conformado por una **Introducción** y tres secciones: **A B A**.

La **introducción** inicia en la menor, con una *cadenza* de la flauta sola, estableciendo una atmósfera con tono misterioso y a la cual se une el piano en los compases 2-10. En ese pasaje, ambos instrumentos desarrollan un diálogo en el cuál, el final de la frase de un instrumento da pie a la entrada y continuación de la idea melódica del otro mediante progresiones cromáticas e intervalos de segunda y tercera menor (Figura 5).

**Figura 5. Mower, Sonata latino, Segundo movimiento**

2 6

Λ Largo (rubato)

melodía construida entre ambos instrumentos

En el **tema A** el piano establece un patrón rítmico-armónico característico de algunos tangos, en el que la mano derecha va haciendo acordes con descensos y ascensos cromáticos, mientras que la izquierda usa la nota sol como pedal. (Figura 6).

**Figura 6. Mower, Sonata latino, Segundo movimiento**

11 14

acordes en descenso cromático con nota pedal en el

En el compás 19 entra la flauta con una melodía suave y tranquila que conduce a un **punteo** (compases 27-30) donde ambos instrumentos ejecutan al unísono, progresiones ascendentes en el compás 29 y descendentes en el compás 30 (Figura 7).

**Figura 7. Mower, Sonata latino, Segundo movimiento**

punteo con progresiones al unísono con la flauta

A partir del compás 31 inicia el **tema A'**, donde el piano vuelve a su patrón sincopado planteado al inicio de la sección. A partir del compás 33, presenta una nueva progresión armónica en donde la nota pedal de la mano izquierda cambia a *si bemol* y se mantiene hasta el compás 40. De los compases 41 a 46 ocurre otro cambio armónico y la nota del bajo cambia a *do sostenido* (Figura 8).

**Figura 8. Mower, Sonata latino, Segundo movimiento**

41 43

*ff*

nota pedal cambia a do sostenido

acordes de mano derecha en secuencia cromática

En el compás 47 el compás cambia a 3/4 y se llega al punto climático de la sección con sobreagudos de la flauta y acordes en el piano formados por cuartas y quintas justas (Figura 9). Durante compases 42 al 54, hay un pasaje cromático al unísono en donde se regresa a 4/4 y conduce a la **coda** del tema.

**Figura 9. Mower, *Sonata latino, Segundo movimiento***

sobregudos en flauta

47 *fff* 50

opt 8va

opt 8va

*ff*

acordes con cuartas y quintas

La **coda** (compases 55-72) inicia con un ritmo de corcheas sincopadas y tresillos de negras que dan la sensación de un ligero *ritardando* en el tempo. Llegando al compás 58 se retoma el ritmo establecido por el piano al inicio del movimiento, empleando acordes con séptima y hacia el compás 66 se ejecuta un unísono que desemboca en un trino. La sección termina con una progresión de seisillos ascendentes por parte del piano a los que la flauta se une con el compás 71 con el mismo patrón rítmico, pero de manera descendente (Figura 10).

**Figura 10. Mower, *Sonata latino, Segundo movimiento***

71 74

E

E

*f*

*f*

progresión de seisillos en movimiento contrario con la flauta

El **tema B** contrasta con el material anterior al modificar de manera notoria el patrón rítmico-armónico, marcando la transición a la *rumba* (compás 73). El piano inicia la base armónica con acordes de am7 y Dmaj9, sobre los cuales la flauta va introduciendo gestos melódicos a manera de improvisación a partir del compás 75 (Figura 11).

**Figura 11. Mower, Sonata latino, Segundo movimiento**

melodía en flauta a manera de improvisación

75 78

am7                      Dmaj9                      am7                      Dmaj9

De los compases 91 a 94 se desarrolla una progresión armónica ascendente formada por intervalos de cuartas y que hacia la mitad es reforzada por la flauta, la cual ejecuta unísono de las notas superiores del piano. El tema cierra con un pedal de Re en el bajo del piano y una desaceleración rítmica con figuras de blanca y redonda hasta llegar a un *ritardando*.

El **tema A'** se desarrolla entre los compases 107 a 139 y consiste en una reexposición de los compases 19 a 49 de la **sección A**. Esta segunda exposición del material finaliza incrementando la tensión y la fuerza de los matices al tocar las octavas de la mano izquierda del piano en un registro más grave.

La **coda final** lleva al punto clímax en el compás 142, alternando los sobreagudos de la flauta con *clusters* en las últimas notas del registro del piano. Súbitamente ocurre un unísono de ambos instrumentos que parten de un matiz *pianísimo* y van haciendo un *crescendo* con



progresiones cromáticas en movimiento contrario. El movimiento finaliza con tres notas ascendentes en un matiz de *mezzopiano* (Figura 12).

**Figura 12. Mower, Sonata latino, Segundo movimiento**

alternancia de sobreagudos en flauta con clusters en el piano

cambio súbito a matiz *pianissimo*

140 143

144 147

*pp* *pp* *f* *f* *mp* *mp*

*cresc.* *cresc.* *cresc.*

movimiento contrario y cromático en piano

### Tercer movimiento: *Bossa Merengova*.

El tercer movimiento, cuyo título hace alusión a la mezcla del ritmo de bossa nova merengue, es el más variado de los tres al incluir pasajes jazzísticos y tumbaos de salsa. Está escrito en compás de 4/4 y conformado por tres partes principales: **A (exposición)**, **B (desarrollo)** y **A' (reexposición)**.

La **parte A** de la **exposición** que va de los compases 1 al 114, inicia con una primera sección (I) que se puede dividir en subtemas a, b y a'. El **subtema a** (compases 1-24) comienza con una base rítmica de acordes con séptima en la parte del piano, acentuando el primer tiempo y el contratiempo del segundo tiempo del compás. Mientras tanto, la flauta va elaborando una melodía arpegiada con figuras rítmicas de corcheas y tresillos de corchas o negras. (Figura 13).

**Figura 13. Mower, Sonata latino, Tercer movimiento**

melodía de flauta con arpeggios

base rítmica en el piano con acordes de em7, dm7 cm7, DM

El **subtema b** (compases 25-34) modifica el ritmo en el piano partiendo con figuras de blancas que dan una sensación más alargada y relajada del tempo durante los primeros cuatro compases, mientras la flauta ejecuta una progresión cromática. A partir del compás 30 ambos instrumentos se van moviendo en paralelo enfatizando mutuamente los acentos rítmicos y los cambios de articulación (Figura 14).

**Figura 14. Mower, Sonata latino, Tercer movimiento**

empelo de patrón rítmico inicial en ambos instrumentos

30 34

movimiento en paralelo con la flauta

El **subtema a'** (compases 35 al 46) comienza igual que el **subtema a**, iniciando su variación en el compás 37, donde la flauta mantiene un trino durante tres compases, mientras el piano realiza una progresión con arpeggios ascendentes y descendentes. Hacia el compás 41 la flauta retoma su melodía cromática con ritmo de corcheas desenlazando en una escala ascendente con tresillos a la que se suma el piano en movimiento paralelo formando intervalos de sexta.

El material previo da entrada a un **punteo** (compases 47-56) donde el piano vuelve a la base rítmico-armónica del inicio del movimiento. De los compases 51 a 54 la flauta va duplicando la nota superior de los acordes del piano y ambos resuelven juntos en unísono. En el siguiente compás, la flauta anuncia la anacrusa a la **Sección II** con un *frullato*<sup>2</sup>

La **sección II**, se subdivide en: tema a, b, c y puente. En el **tema a** (compases 57 a 72), el piano establece un patrón rítmico-armónico durante los primeros cuatro compases que repetirá a lo largo del tema. Rítmicamente las entradas de los acordes se van alternando entre los tiempos fuertes y contratiempos, mientras se desarrolla la siguiente secuencia armónica: em7, dm, dm7, DbM9, DM/m7 (Figura 15).

<sup>2</sup> Técnica extendida de la flauta transversa que consiste en interrumpir el aire que se exhala con un movimiento en la parte interior de la boca o con la laringe (Levine & Mitropoulos-Bott, 2005, p. 16).

**Figura 15. Mower, *Sonata latino*, Tercer movimiento**

57 60

em7 dm dm7 DbM9 DM/m7

El **tema b** (compases 73 al 88) inicia con una melodía ejecutada con ambos instrumentos al unísono. Hacia el compás 80 mantienen un movimiento paralelo con algunas entradas de acordes e intervalos de octava por parte del piano. En los compases 85-86 replantea el inicio de la base rítmico-armónica establecida en el tema a, para cerrar con una sucesión de intervallos cromáticos de segundas y terceras junto con la flauta.

En el **tema c** (compases 89-104), el piano presenta una armonía formada por intervallos de cuartas y quintas que al emplear sobre todo figuras rítmicas de blancas y redondas, da una sensación más relajada del tempo y sobre lo cual, la flauta va desarrollando una melodía a manera de improvisación. De los compases 98 a 102 ocurre un movimiento en paralelo entre ambos instrumentos con ritmos de quintillos y tresillos de cuarto (Figura 16).

**Figura 16. Mower, *Sonata latino*, Tercer movimiento**

movimiento paralelo entre melodía de piano y flauta

99 102

'Dec \* Dec \*

El **punte**, que va de los compases 105 al 113, vuelve a exponer el material empleado en el **tema a** de manera casi idéntica. Hacia el final, ambos instrumentos tocan en unísono tresillos de negra formando los acordes de DbM9, DM/m7 y cerrando con octavas.

La siguiente parte del movimiento, **el desarrollo** (compases 114 a 171), está conformado a su vez, por tres desarrollos con caracteres variados y un puente. El **primer desarrollo** (compases 114-130) empieza con un solo de piano que presenta una secuencia armónica de: DM9, GM, FM7, EbM, FM, GM, FM y EbM. Tiene variedad rítmica al presentar figuras de corcheas, tresillos de octavo y negra y blancas, con un movimiento en paralelo entre ambas manos. En el compás 122 entra la flauta con una melodía sencilla que adquiere movimiento por el patrón rítmico de los acordes del piano cuyos acentos se alternan entre los tiempos fuertes del compás, los contratiempos y las síncopas.

El **segundo desarrollo** (compases 131-146) presenta una progresión ascendente con ritmo de *tumbao* por parte del piano, donde la flauta ayuda a remarcar algunas notas (Figura 17).

**Figura 17. Mower, Sonata latino, Tercer movimiento**

The musical score for Figure 17 consists of two systems. The first system shows measures 129 and 130. The second system shows measures 131, 132, and 133. The flute part (top staff) has dynamics *mp*, *p*, and *mp*. The piano accompaniment (bottom staves) has dynamics *mf*, *mp*, and *mf*. A bracket labeled 'I' spans measures 131-133. Below the piano part, the following chords are indicated: *tumbao en piano: Bm7 GM am7 AM7*.

Hacia el final de este segundo desarrollo, ocurre un cambio en el patrón rítmico-armónico que ejecuta el piano, donde los acordes están formados en su mayoría por intervalos de cuartas y quintas con acentos en contratiempo.

El **tercer desarrollo** (compases 147-162) se percibe como un pasaje de improvisación jazzística por los cambios armónicos y rítmicos en donde el piano va presentando intervalos, acordes, arpeggios y octavas que aprovechan el amplio registro del instrumento. A su vez, ocurre una variación constante entre la sensación rítmica binaria y ternaria al emplear tresillos de negra y blanca. La flauta acompaña esta parte con notas suaves y largas que en el compás 162 vuelven a un ritmo más energético y sincopado dando pie al **punteo** (Figura 18).

**Figura 18. Mower, Sonata latino, Tercer movimiento**

155 160

cambios entre ritmos ternarios y binarios

De los compases 163 a 170 se presenta el **punteo**, que inicia nuevamente con el piano, el cuál va elaborando una progresión de arpeggios e intervalos ascendentes y descendentes en la mano derecha, cuyas figuras rítmicas de corcheas, dieciseisavos, tresillos de corchea y de dieciseisavos dan una sensación de mayor velocidad con respecto a la parte anterior. Mientras, la mano izquierda va marcando acordes en contratiempo y síncopas. En los últimos compases ambos instrumentos se encuentran en unísono, cerrando la sección con acordes de BM, BbM y finalmente con octavas en matiz de *fortissimo*.

La **reexposición** (parte A') del movimiento, inicia en el compás 172 con una **introducción** (compases 172-187) que vuelve a emplear la secuencia rítmico-armónica del piano planteada en el **punteo de la exposición** (parte A). El patrón de acordes que se va repitiendo es: em, dm, DbM9 y DM/m7. Sobre esta armonía, la flauta va dibujando intervalos ascendentes a partir del compás 180 y en el compás 187 aparece la anacrusa al siguiente tema.

El **tema a** (compases 188-211) reproduce de manera idéntica el mismo tema de la **exposición** (compases 1-24). Lo mismo ocurre con el siguiente **tema b** (compases 212-221), en donde se repite el material de los compases 25 al 34.

El **tema a'** inicia igual en los primeros tres compases y aunque el piano mantiene el patrón rítmico, la armonía cambia anunciando la preparación de un nuevo material. Por su lado, la flauta acompaña el desarrollo con una melodía que asciende hacia un registro más agudo. Los dieciseisavos del compás 232 llevan a un punto culminante con matiz *fortísimo* dando la entrada al **tema c**. Este tema, con indicación de *grandioso*, relaja la tensión generada previamente con una base del piano que emplea figuras rítmicas de blancas y redondas, así como entradas de acordes sincopados y ejecutados con mayor sonoridad (Figura 19).

**Figura 19. Mower, Sonata latino, Tercer movimiento**

230 233

234 238

Acordes e intervalos con figuras ritmicas de larga duracion

Hacia el compás 239, el bajo del piano vuelve a tener figuras de corcheas, y ritmos en contratiempo que emulan la base rítmica con la que inició el movimiento, preparando el **desarrollo del tema a**, el cual abarca de los compases 243 a 273.

Este último desarrollo se construye sobre una base de *tumbao* en el piano y donde flauta adquiere el protagonismo melódico con una línea que da la sensación de un solo improvisado gracias a la ligereza de su movimiento, las variaciones rítmicas y de fraseo, así como la amplitud del registro en que se desenvuelve (Figura 20).

**Figura 20. Mower, Sonata latino, Tercer movimiento**

The image displays a musical score for the third movement of Mower's Sonata Latino. It is divided into two systems of staves. The first system covers measures 257 to 260. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of a 'tumbao'. The flute part has a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (*f*) section. The second system covers measures 261 to 264. The flute part continues with a melodic line, and the piano accompaniment maintains the 'tumbao' rhythm. The score includes rehearsal marks 'R' and dynamic markings like *mf*. Annotations in red underline the flute line and the piano's 'tumbao' base.

La **coda final** parte del compás 274 y concluye en el compás 281. En este último pasaje el piano vuelve al patrón rítmico planteado al inicio y que ha sido recurrente a lo largo del movimiento. La flauta ayuda reforzando el acento del primer tiempo y el contratiempo del



segundo en cada compás. La obra finaliza con un salto a un acorde sincopado formado por cuartas y quintas, en registro agudo, que resuelve con un acorde de *mi menor* (Figura 21).

**Figura 21. Mower, *Sonata latino, Tercer movimiento***

The image shows a musical score for measures 278 to 281. It consists of two staves: a flute staff (top) and a piano staff (bottom). The flute staff is marked with the instruction "flauta refuerza nota superior de acordes" and has a dynamic marking of *f*. The piano staff has a dynamic marking of *ff*. The score ends with a chord marked "acorde por cuartas y quintas Em".

### 6.1.1 Recomendaciones interpretativas

Como punto de partida del estudio de esta obra, se debe tener en cuenta que uno de los propósitos del compositor fue el estrechar la brecha entre la música de tradición oral y la música de tradición escrita. Para lo cual, abordó diferentes bases rítmicas propias de la música popular latinoamericana y afrocaribeña y lo plasmó en una escritura y forma musical académica.

Considerando lo anterior, se debe buscar en todo momento una ejecución precisa de los patrones rítmicos, una sensación relajada de los pasajes melódicos con carácter de improvisación y sobre todo, un ensamble sólido y equilibrado entre ambos instrumentos.

En el primer movimiento es importante que el piano mantenga constante el ritmo de *tumbao* sobre el cual la flauta hace un ritmo de clave 2/3 (ej. compases 9-18) o pasajes melódicos (ej. compases 32-48). Ambos instrumentos deben mantener independencia en la ejecución de sus ritmos sin descuidar los momentos en que sus entradas coinciden.

Otro punto importante es la precisión que se debe buscar en los finales de secciones en donde se desarrolla un puente cromático al unísono. Este tipo de pasaje, que se repite en tres ocasiones a lo largo del movimiento, requiere de un estudio en conjunto entre ambos intérpretes para lo cual se propone repasarlo lentamente e ir aumentando la velocidad de manera gradual hasta lograr integrarlo con el material que le antecede.

En las secciones D y E donde cada instrumento realiza pasajes solistas a manera de improvisación, se recomienda que los dos ejecutantes conozcan bien las partes de ambos para poder entrelazar un discurso coherente y fluido. Por otro lado, la sección H que explora técnicas extendidas en ambos instrumentos, constituye un punto en donde el ritmo toma el papel principal al no plantear alturas específicas, sino únicamente patrones rítmicos. En estos compases se recomienda emplear el metrónomo tanto de manera individual como al practicar en dúo para lograr la mayor precisión posible en su interpretación.

Una última recomendación para la primera parte de esta pieza es cuidar el equilibrio sonoro entre ambos instrumentos, especialmente cuando la flauta toca en su registro más bajo. En esos momentos, la parte del piano no debe opacar al otro instrumento, por lo que es necesario controlar la intensidad que se maneja.

El segundo movimiento inicia con una introducción en la que la flauta se encarga de establecer una atmósfera con carácter misterioso y a la que el piano se integrará en la sección A. En este pasaje la melodía se va alternando entre ambos instrumentos, por lo que es necesario que ambos intérpretes procuren darle continuidad a la idea sonora que cada uno va proponiendo.

En la sección B, donde el piano aborda la base rítmica característica del tango, se recomienda ejecutarla con suficiente peso en los acordes, pero respetando la duración de corcheas con un toque seco y bien marcado. En cuanto al uso del pedal, se propone emplearlo únicamente para enfatizar los acentos de algunos acordes o para generar un efecto más liviano en los grupos de treintaidosavos que se tocan en un registro más agudo (ej. compases 18 y 22).

Los pasajes en donde ambos instrumentos tocan al unísono como en los compases 27-30, se deben practicar de la misma manera que en el primer movimiento, comenzando a marcar las figuras a una velocidad moderada e ir aumentando paulatinamente hasta lograr sincronía y fluidez. Para ello también es importante marcar las diferentes articulaciones y matices con claridad.

En la sección E, en la cual el piano introduce la base rítmica de la rumba, no se debe modificar el pulso, ya que no hay escrita ninguna indicación de ello. Para controlar la velocidad se recomienda tocar los acordes con peso y al fondo de las teclas, así como marcar la diferencia entre la ejecución de *staccato* y *portato*,

En general, dado que el movimiento de en medio es el más lento, se debe dar aún mayor énfasis a los cambios de matices para mantener la sensación de contraste y diversidad de planos sonoros. Se deben aprovechar los cambios de registro que aumentan la intensidad de momentos culminantes, así como el empleo de técnicas extendidas, como es el caso de los *clusters* que se presentan hacia el final de esta parte.

El tercer movimiento que cierra esta obra es el que presenta más cambios de carácter entre los pasajes, así como el paso de un estilo musical a otro de manera súbita. Estas características demandan una mayor energía y precisión en el ensamble por parte de los intérpretes, lo cual se debe tener en cuenta al momento de abordarlo.

En el patrón rítmico inicial que aparece en la parte del piano se recomienda dar mayor peso a los bajos y efectuar un toque al fondo de las teclas evitando hacer demasiado breves las corcheas. En cambio, llegando a la sección A se debe procurar un efecto más bien aterciopelado con un toque horizontal y melódico. Este tipo de ejecución se mantiene en los pasajes de estilo jazzístico (sección F y sección J) que manejan notas largas y emulan momentos de improvisación.

Para el solo del piano de la sección H se recomienda hacer énfasis en los cambios rítmicos, de fraseo, acentos y articulaciones, con el fin de lucir la variedad de recursos que se manejan en la ejecución del instrumento y así mantener la atención del escucha en todo momento.

En cuanto al *tumbao* de la sección I se sugiere practicarlo dando mayor peso a las octavas y tocando de manera ligera las corcheas que aparecen en medio de ellas. De esta forma se aseguran las notas que conducen la melodía de las progresiones y se efectúan los acentos que caracterizan esta base rítmica.

Llegando a los acordes de la sección P se observa la indicación interpretativa de *grandioso*. Para lograr dicha sensación se propone hacer una ejecución desde los hombros y empleando el peso de los antebrazos; con ello se consigue efectuar los acordes con gran sonoridad y firmeza.

El movimiento cierra con otro patrón de *tumbao* en el piano sobre la cual, la flauta va trazando una melodía a manera de improvisación. En esta parte el piano debe mantener constancia en el pulso y el ritmo ya que funge como la base rítmica. Finalmente, ambos instrumentos se encuentran en un unísono que debe ser ejecutado respetando los contratiempos y silencios para lograr la precisión necesaria en los últimos dos acordes.

## 6.2 Referencias bibliográficas

Kim, M. (2018). *Jazz Language in Through-Composed Chamber Works for Flute by Claude Bolling, Nikolai Kapustin, and Mike Mower* [Doctoral dissertation, University of Cincinnati]. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1525171546070754](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1525171546070754)

Levine, C., & Bott, C. M. (2004). *La flauta: posibilidades técnicas*. Idea Book.

### Páginas web:

*Itchy Fingers Publications. The music of Mike Mower*. Recuperado el 28 de noviembre de 2021 de <https://www.itchyfingers.com/mikemower.php>

## CONCLUSIONES

A lo largo de mi formación en la Facultad de Música en la carrera de música-piano, conocí, escuché y estudié un repertorio que fue ampliando mis horizontes a diferentes recursos técnicos, texturas sonoras, y posibilidades de exploración instrumental. En este proceso, tuve la oportunidad de abordar obras de compositores de música académica cuyo lenguaje sonoro aludía a elementos de la música de tradición oral afrocaribeña y latinoamericana. Esto cautivó mi interés como intérprete.

El estudio de cada una de las piezas que presento en este trabajo de titulación implicó retos técnico-interpretativos como la ejecución de polirritmias, patrones rítmicos conformados, en su mayoría, por contratiempos y síncopas, líneas melódicas construidas con progresiones de acordes extendidos, manejo de diferentes densidades armónicas, entre otros aspectos.

Sin embargo, la referencia de la partitura no era suficiente para entender de qué manera se deben conjugar la riqueza de todos los elementos antes mencionados para lograr una ejecución que transmitiera lo que yo quería proyectar musicalmente. Este trabajo me permitió realizar la investigación necesaria para lograr una interpretación integral del repertorio pianístico elegido, el cual incluye elementos afrocaribeños y latinoamericanos.

El punto de partida fue la búsqueda de información documental que abordara la temática de la incursión de la música latinoamericana y afrocaribeña de tradición oral en el ámbito de la música académica o de concierto. Al respecto, consulté una amplia bibliografía específica en las fuentes citadas previamente, tesis o artículos de revistas digitales y en referencias obtenidas de seminarios y cursos.

La selección de obras para conformar el repertorio de este trabajo atendió, por un lado, a las partituras disponibles de manera impresa o digital y, por otro lado, al interés por mostrar las formas en que diferentes compositores del mundo han abordado elementos rítmicos pertenecientes a géneros de la música latinoamericana y afrocaribeña de tradición oral en su obra.

En la literatura encontrada sobre los compositores, fue interesante descubrir las relaciones que existieron entre algunos de ellos; por ejemplo, la influencia que tuvo Gottschalk en el gusto musical de Lecuona, así como una mutua admiración entre ambos; o que Mario Ruiz Suárez, el padre de Armengol, tuvo la ocasión de sumarse como director de la orquesta de Lecuona cuando ésta llegó al puerto de Veracruz en una de sus giras por México.

En el ámbito de la práctica, toda la información recopilada acerca de los procesos históricos que han contribuido con la conservación de la música de herencia africana, me permitió comprender la diversidad de sus transformaciones y asimilaciones en diferentes contextos culturales. Algunas características presentes en las piezas son: patrones del bajo emulando percusiones africanas; cambios de densidad armónica al repetir los temas melódicos que atienden a una tradición de canto responsorial; pasajes con acordes extendidos simulando el bullicio urbano o de ambientes festivos; y, líneas melódicas con un carácter libre en el movimiento de las voces haciendo referencia a la cualidad de improvisación que caracteriza esta música.

Cabe señalar que todos los puntos mencionados anteriormente tienen un manejo distinto en cada pieza, es por ello, que resulta necesario consultar diferentes fuentes para tomar decisiones de interpretación.

Aunado a la información de los textos, agradezco las enseñanzas y consejos de maestras y maestros con experiencia en el repertorio elegido para este trabajo, así como los comentarios de colegas que se desenvuelven profesionalmente en diferentes ámbitos, interpretando diversos géneros musicales.

Asimismo, el material audiovisual presente en plataformas digitales, redes sociales y páginas de internet es un recurso valioso para conocer interpretaciones de otros músicos e incluso, de los mismos compositores. Estos registros se constituyen como una referencia indispensable para desarrollar una interpretación propia.

Finalmente, considero que investigar y comprender el repertorio de música de arte académica latinoamericana y afrocaribeña permite ampliar el horizonte de posibilidades artísticas del intérprete, otorgándole otras maneras de abordar las obras. En concreto, el tratamiento del piano en este tipo de música posibilita la expresión de elementos incluidos en la tradición musical oral, a través de un lenguaje de tradición escrita.