

**UN ACERCAMIENTO AL PIANO EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA
DEL SIGLO XX: ALBERTO GINASTERA, HEITOR VILLALOBOS,
BLAS EMILIO ATEHORTÚA Y ERNESTO LECUONA**

Jesús Eduardo Jaimes Almeida

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Director

Rubén Darío Castillo Meza

Máster universitario en investigación musical, UNIR

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2023

Dedicatoria

*A mis padres, por guiarme, protegerme,
darme cariño, paciencia, apoyo y consejos
de seguir adelante y nunca desfallecer.*

*A mis hermanos por el tiempo dedicado e
incentivar el estudio y trabajo en equipo.
Por aceptar y disfrutar nuevas melodías
en sus oídos.*

Agradecimientos

Este trabajo de tesis ha sido una gran bendición en todo sentido, cada momento vivido durante todos estos años son simplemente únicos. Han sido oportunidades para corregir cada error; Dios Padre, tú amor y bondad no tienen fin, me guías ofreciéndome lo necesario para seguir adelante y concluir esta meta. Mamita Virgen María, guíame para iniciar nuevos proyectos.

A mi familia por el apoyo brindado para poder realizar y culminar esta primera etapa profesional de mi carrera artística. Por tantos esfuerzos y apoyo económico para terminar y seguir adelante en el aprendizaje musical integral.

A mi pareja (Mi mariposa hermosa), quién me ofreció amor, confianza, apoyo y motivación para avanzar y culminar con éxito la Tesis. Quién me incita a Seguir adelante.

A los maestros que estuvieron presentes en el aprendizaje musical desde la niñez hasta la actualidad. maestros:

- *Juan Carlos Domínguez Rivera, Quién cultivo mi amor por la música*
- *Iryna Sachli, maestra en el programa académico licenciatura en Música de la UIS del instrumento principal, Piano.*

Apoyos pedagógicos externos, Jairo calderón, Natalia Avella Ramírez entre otros.

A mi director de proyecto de Grado Rubén Darío Castillo Meza, en todas sus asesorías y apoyo académico en la culminación de este proyecto.

A mis amigos y compañeros de clase. A cada uno de ellos que tienen diferentes enfoques y son buenos en la lectura musical, en datos bibliográficos, en la interpretación y ejecución de determinado instrumento. Por todas estas razones al unirnos en el escenario somos capaces de sensibilizar y aumentar el gusto por la música en la sociedad.

Mis más sinceros agradecimientos por los excelentes resultados.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Contenido

Introducción	11
1. Fundamentación.....	12
1.1 Objetivos	12
1.1.1 Objetivo general.....	12
1.1.2 Objetivos específicos	12
1.2 Justificación.....	12
1.3 Aspectos metodológicos.....	13
1.3.1 Elección del Repertorio.....	14
1.3.2 Montaje de las Obras	14
1.3.3 Análisis de las Obras.....	14
1.3.4 Elaboración del documento.....	14
1.3.5 Sustentación	15
2. Marco conceptual.....	15
2.1 Contexto histórico	15
2.2 Reseñas históricas de los Compositores	20
3. Resultados del Proyecto.....	24
3.1 Aria (Cantilena), de Bachiana Brasileira No. 5 – Heitor Villalobos	25
3.1.1 Análisis de Aria.....	25
3.1.2 Sugerencias interpretativas	26
3.2 Tres Danzas Argentinas – Alberto Ginastera	28
3.2.1 Análisis Danza No. 1	28
3.2.2 Sugerencias interpretativas Danza No. 1	29
3.2.3 Análisis Danza No. 2	30
3.2.4 Sugerencias interpretativas Danza No. 2	31
3.3 Sonata para piano No. 2 opus 226 – Blas Emilio Atehortúa.....	33
3.3.1 Análisis Impromptu	33
3.3.2 Sugerencias interpretativas “Impromptu”	34
3.3.2 Sugerencias interpretativas	35
3.3.3 Sugerencias interpretativas “Ostinato”	38
3.4 La Comparsa – Ernesto Lecuona.....	40
3.4.1 Análisis	40

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

3.4.2 Sugerencias interpretativas	42
4. Recomendaciones	44
5. Conclusiones	46
6. Referencias.....	48
7. Anexos: Partituras.....	50

Lista de tablas

Tabla 1. Tabla de Análisis Aria - H. Villalobos.....	25
Tabla 2. Análisis Danza No. 1 - A. Ginastera.....	28
Tabla 3. Análisis Danza No. 2.....	30
Tabla 4. Análisis Impromptu - Sonata para piano No. 2 - B. Atehortúa.....	33
Tabla 5. Análisis Arioso – Sonata para piano No. 2 - B. Atehortúa.....	35
Tabla 6. Análisis Ostinato – Sonata para piano No. 2 - B. Atehortúa.....	37
Tabla 7. Tabla de Análisis de La Comparsa - E. Lecuona.....	40

Lista de figuras

Figura 1. Sección de Aria - H. Villalobos	27
Figura 2. Sección de la Danza No. 2	32
Figura 3. Movimiento de arpegios en amalgama	36
Figura 4. Pasaje de Ostinato – Sonata para piano No. 2	39
Figura 5. Sección de Ostinato – Sonata para piano No. 2	39
Figura 6. Compás 37 de La Comparsa	42
Figura 7. Sección de La Comparsa.....	43

Lista de anexos

Anexo 1. Bachianas Brasileiras No.5.....	50
Anexo 2. Danzas Argentinas – Danza del viejo boyero.....	56
Anexo 3. Danzas Argentinas – Danza de la moza donosa.....	59
Anexo 4. Sonata para piano N° 2 – Impromptu.....	62
Anexo 5. Sonata para piano No. 2 - Arioso.....	65
Anexo 6. Sonata para piano No. 2 - Ostinato.....	66
Anexo 7. La comparsa.....	68

RESUMEN

TÍTULO: UN ACERCAMIENTO AL PIANO EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX: ALBERTO GINASTERA, HEITOR VILLALOBOS, BLAS EMILIO ATEHORTÚA Y ERNESTO LECUONA*

AUTOR: Jesús Eduardo Jaimes Almeida**

PALABRAS CLAVES: Piano, Recital, Música, Siglo XX.

DESCRIPCIÓN:

La música latinoamericana escrita para piano durante el siglo XX se precia de tener una belleza y complejidad únicas, por esta razón, se exalta utilizando como mecanismo un recital, que busca dar relevancia y visibilizar este tipo de repertorio en el panorama regional. A su vez, presenta una valiosa oportunidad para que el estudiante de piano de la Universidad industrial de Santander demuestre las capacidades técnicas e interpretativas adquiridas durante su proceso de formación como instrumentista y licenciado en música.

Otro de los pilares fundamentales para este proyecto de grado, es la contextualización histórica de la música latinoamericana en el siglo XX, y el papel del piano como solista y acompañante, ya que posibilita tanto al lector de esta tesis como al intérprete el tener un mayor entendimiento de las características predominantes durante esta época de grandes cambios en la estética musical. Del mismo modo, permite realizar un acercamiento al medio en el cual se desarrollaron los compositores al momento de crear cada una de sus obras, dando paso a una aproximación crítica para escuchar e interpretar su música.

Debido a las diferentes técnicas de composición desarrolladas durante el siglo XX, este documento incluye un análisis de forma, melodía y armonía de cada una de las obras a interpretar, con el fin de aclarar al lector la estructura interna de cada una de las piezas.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Director: Rubén Darío Castillo Meza

ABSTRACT

TITLE: AN APROACH TO THE PIANO IN THE LATIN AMERICAN MUSIC OF 20TH-CENTURY: ALBERTO GINASTERA, HEITOR VILLALOBOS, BLAS EMILIO ATEHORTUA Y HERNESTO LECUONA*

AUTHOR: Jesús Eduardo Jaimes Almeida**

KEYWORDS: Piano, Recital, Music, 20th-century.

DESCRIPTION:

The latin-american music for piano, which was written during the 20th century, prides itself on its beauty and complexity like no other, therefore, it is exalted using a recital like a mechanism that pretends to equip of relevance and intricacy this kind of repertoire at the regional scene. At the same time, it presents the valuable opportunity for the Universidad Industrial de Santander's piano students, to show their technical and performance capabilities, obtained around the formation process as an instrumentalist and graduated in music.

Another cornerstone on this degree project, is the historic contextualization of the latin-american music in 20th century, and the role of the piano as a soloist instrument but also as an accompaniment instrument, enabling readers of this thesis and performers get a bigger understanding of the major characteristics around this age of aesthetic changes. In the same way, it allows to get closer to the space where those composers created each-one of their pieces, giving notions to listen and perform their music.

Due to the diversity of composition techniques developed over the 20th century, this document includes a formal, harmony and melody analysis for each piece to perform, with the aim of clarify the internal structure of the repertoire for the reader.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes – Música. Director: Rubén Darío Castillo Meza

Introducción

Este proyecto busca resaltar las adaptaciones y obras musicales para piano de algunos compositores latinoamericanos del siglo XX. Para ello se realiza una contextualización del papel del piano a través de esta época. Esto con el fin de entender cómo desarrollaron los compositores su lenguaje musical en aquel entonces.

De igual forma, se busca ofrecer a los estudiantes de piano principal y/o complementario de la carrera *de Licenciatura en Música* de la *Universidad Industrial de Santander* y demás músicos en el panorama regional, un acercamiento a la música para piano de compositores latinoamericanos durante el siglo XX, mediante un recital de grado y su componente teórico, como lo es el presente documento.

Los maestros Blas Emilio Atehortúa, Heitor Villalobos, Alberto Ginastera y Ernesto Lecuona son los compositores latinoamericanos de las obras elegidas para la realización de este concierto, por representar con mayor relevancia la música académica de sus respectivos países (Colombia, Brasil, Argentina y Cuba).

Adicionalmente, este proyecto presenta un análisis formal de cada una de las obras escogidas, con el fin de aproximar al lector a una mejor comprensión del enfoque que los compositores dieron al material musical.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

1. Fundamentación

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo general

Realizar un recital de piano que permita evidenciar el papel del piano solista y acompañante en la música latinoamericana del siglo XX mediante el análisis e interpretación de un repertorio seleccionado.

1.1.2 Objetivos específicos

- Realizar el montaje de cuatro obras del repertorio académico latinoamericano del siglo XX.
- Explorar diferentes facetas del piano como solista y acompañante a través de la interpretación de cuatro obras del repertorio académico latinoamericano del siglo XX.
- Presentar un análisis formal y sugerencias interpretativas de las cuatro obras seleccionadas.
- Divulgar las cuatro obras seleccionadas de compositores latinoamericanos con mayor relevancia en la música académica de sus respectivos países (Colombia, Brasil, Argentina y Cuba), que son desconocidas en nuestro entorno musical.

1.2 Justificación

En el contexto musical inmediato es muy limitada la difusión que se ha hecho de la música latinoamericana de corte académico. Para la gran mayoría de personas, la música latinoamericana solo hace referencia a géneros populares como *salsa*, *merengue*, *tango* y *samba*, ampliados más recientemente a *cumbias*, *vallenatos* y *reggaetón*. En este sentido, resulta válido el propósito de

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

acercar al público a la obra de compositores de gran relevancia en el ámbito académico latinoamericano en el siglo XX.

Este proyecto es el punto de partida para promover la importancia del legado de los cuatro compositores que abordaremos con un acercamiento investigativo, exponiendo las características compositivas de cada autor, adentrándonos en sus estilos e influencias; así incentivar futuros estudios e investigaciones más profundas que indaguen acerca de datos de la música latinoamericana que hasta hoy en día se ha pasado por alto, ampliando los saberes de este tipo de música.

Con un minucioso montaje de las obras, se busca resaltar las particularidades de la interpretación pianística en la literatura de la música latinoamericana. Al explorar en distintos formatos su utilidad y aplicabilidad como solista o acompañante con un papel sobresaliente, así diferenciar las formas compositivas y argumentos de la literatura europea de siglos anteriores y también de las manifestaciones populares de la música latina.

1.3 Aspectos metodológicos

Para realizar este trabajo se establecieron diferentes etapas, que permitieran la consolidación progresiva del repertorio escogido, y el cumplimiento satisfactorio de los parámetros demarcados en los objetivos. Se determinó trabajar sobre un periodo histórico específico de la música, en este caso el siglo XX, que respondía a los intereses personales del autor y buscando dar solución a problemas técnicos y de interpretación que a su vez puedan ser un aporte valioso a los estudiantes de piano del programa de *Licenciatura en Música* y a estudiantes de música en general.

1.3.1 Elección del Repertorio

Con ayuda de algunos docentes de la carrera de *Licenciatura en Música* de la UIS, se seleccionaron las obras a trabajar, de acuerdo con la relevancia de los compositores en relación con el propósito de este trabajo.

1.3.2 Montaje de las Obras

El estudio y montaje al piano de las obras seleccionadas se realizó bajo la supervisión del director del proyecto. Adicionalmente, se siguió una programación de ensayos de las obras que se tocarán en conjunto con otros músicos.

1.3.3 Análisis de las Obras

Se realizó un análisis formal para comprender de manera más detallada las técnicas de composición utilizadas, lo cual a su vez sirvió de guía para identificar los recursos y detalles que se debían tener en cuenta para plantear formas de estudio y lograr una interpretación adecuada.

1.3.4 Elaboración del documento

Esta elaboración se llevó a cabo en tres fases:

- Revisión bibliográfica: Búsqueda de fuentes bibliográficas (físicas y electrónicas) que ilustren el contexto biográfico de los compositores, las características compositivas de las obras elegidas o demás referencias a la obra de los compositores.
- Análisis de las obras seleccionadas: Se realizará un análisis formal de las obras, donde se estudiarán aspectos como la forma, la armonía, las frases, los motivos y su estructura en

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

general. Además, se recopilarán sugerencias interpretativas de cada obra, a partir del trabajo adelantado con cada una.

- Elaboración del documento: en este documento se incluye información como biografía de los autores, análisis de las obras a tratar y un respaldo bibliográfico que sustenta el proyecto.

1.3.5 Sustentación

La fase final del presente proyecto de grado consiste en la realización de un concierto público, donde se interpretará el programa completo y se acompañará de una breve contextualización de cada obra.

2. Marco conceptual

2.1 Contexto histórico

Sobre la música en el siglo XX

La evolución de los estilos y técnicas compositivas de la música postromántica hasta el siglo XIX, dio paso a un proceso de exploración artístico en el cual se generaron diversas vertientes estilísticas, que permitieron conjuntamente la creación sinfónica y para instrumento solista.

Algunas de estos estilos fueron conocidos bajo el nombre que se le daba a su técnica, entre ellas se encuentran el *dodecafonismo*, *Serialismo*, *Serialismo integral*, *indeterminismo*, *primitivismo*, *neoclasicismo*, *microtonalismo*, *micropolifonía*, *minimalismo*, *música concreta*, *música electroacústica*, *música aleatoria*, *atonalidad*, entre otros. Cada una de ellas tuvo representantes de alto reconocimiento a nivel mundial, como es el caso de *Igor Stravinski* y *Bella Bartók* en el primitivismo y neoclasicismo, *John Cage* en el indeterminismo y aleatoriedad, *Olivier Messiaen* y *Luciano Berio* en el serialismo integral, *Arnold Schönberg* como padre del

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

dodecafonismo y *Charles Ives* con el indeterminismo. Todas estas corrientes tienen en común su poco interés por la tonalidad, pretendiendo siempre una implacable búsqueda de la innovación.

Todo esto, sin dejar de lado la teoría construida hasta entonces, fundamentada en armonía de la práctica común, y que aun en este punto permitía transformaciones un tanto efectistas, posibilitando la expresión de la individualidad; principio predominante en esta época. Este esfuerzo por resaltar la propia identidad resulta evidente en prácticamente todos los aspectos de las artes durante el siglo XIX.

Siendo este el panorama, y de la mano de compositores impresionistas como Debussy o Ravel, nacionalistas como Bartók o Stravinski, incluso atonales como Schönberg o Berg, finalmente el piano alcanza su lugar preponderante como instrumento cumbre de la creación musical, buscando con este alejarse de las formas tradicionales y crear nuevas alternativas de organización melódica que les permitiesen integrar escalas y combinaciones armónicas de vanguardia. Así apareciendo entonces nuevas sonoridades que fueron aspectos fundamentales en la evolución de su técnica. Años más tarde se evidenciaría que la idea de una múltiple amplificación en la que se involucrase el factor tímbrico, estructural y finalmente métodos de representación de la novedad desembocarían en cambios incluso en la notación.

En Latinoamérica particularmente, predominaron las corrientes nacionalistas, que buscaban la incorporación de elementos característicos de la música folclórica de las naciones a lenguajes diferentes al propio, es decir, una redefinición del uso de la música folclórica al presentarla en lenguajes contemporáneos. Esto como respuesta al bombardeo generado por la importación de géneros extranjeros, y el recibimiento de nuevos estilos compositivos traídos de Europa a este territorio. Lo que generó una suerte de mixtura en la que afloraron aquella búsqueda de identidad, pero también un fuerte sentido patrio debido a la pluriculturalidad presente en el continente, desembocando entonces una propuesta sumamente enriquecedora para el quehacer artístico por

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

aqueellos tiempos. En palabras de *Dante Grela*, compositor argentino “*La constante coexistencia de posiciones estéticas de una fuerte diversidad, da lugar a un caleidoscopio sumamente variado de productos creativos*” (Grela, 2006). Sin embargo, esto no estaría totalmente claro sin referirnos a *Mónica Tobo* en su artículo “*Panorama de la creación musical latinoamericana en el siglo XX*” (2014). *Tobo*, menciona un interesante fenómeno social que se hace necesario resaltar para entender el contexto artístico y compositivo de principios de siglo y las luchas internas que se generaron en la propuesta musical contemporánea hasta nuestros días. Su tesis se basa en la idea de que el desarrollo en el continente se da a través de procesos de ruptura. Quiebres totales en los paradigmas culturales y políticos como “*Yuxtaposición de realidades de una u otra forma, ajenas al sujeto que rechaza y adopta.*” (Zea, 1978) lo cual debilita la completa implementación de un único movimiento artístico, a diferencia de Europa, donde este tipo de corrientes se generan de manera lineal y se acrecientan a través de asimilación. Sin embargo, la creación de la “escuela latinoamericana” en estudios artísticos y musicales fue un reflejo de los procesos iniciados en el viejo continente, y, aun así, fue este lugar la cuna de formación para grandes figuras de la escena musical en América latina.

Por tal motivo, el compositor latinoamericano del siglo XX se concibe como un peregrino en busca de identidad, mientras es fuertemente bombardeado por tendencias extranjeras y sin la intención de abandonar sus raíces. Esta valiosa mezcla de condiciones genera entonces una simbiosis entre elementos del estilo clásico, con timbres, melodías y armonías folkloristas, o, por el contrario, un rechazo hacia las bases europeas en cuestiones técnicas y estilísticas.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Sobre el piano latinoamericano en el siglo XX

El final del siglo XIX y el inicio del XX fue un momento cumbre en la ejecución y composición para piano, ya que este instrumento se posicionaba como el centro de la escena musical latinoamericana. Y no era para menos, ya que, por su versatilidad para la interpretación de diferentes ritmos, su cálido timbre, su imagen de *“instrumento de estatus”* y su comercialización a gran escala, estuvo en la mayoría de las prácticas sociales de aquel entonces. Con él se acompañaron reuniones, se amenizaron cenas, se ejecutaron zarzuelas e incluso fue un pilar fundamental en la educación de los hogares, con la mujer como principal exponente. Antonina Dragán expone; *“Las jóvenes de familias pudientes estudiaban artes y música, en particular como entretenimiento. La música no se consideraba una profesión, no había escuelas de música y algunas academias o maestros particulares llenaban el vacío.”* (2014). Sin embargo, era tal el nivel de maestría en el instrumento alcanzado por las mujeres que cada vez requerían repertorios más exigentes, esto influyó en gran medida a que las composiciones para pianoforte aumentaran de manera exponencial, además del hecho de que el principal instrumento de muchos de los compositores latinoamericanos fue un piano afortunadamente ubicado en la habitación de música en su hogar.

Muchas de estas obras no lograron hacer eco de su esplendor, ya sea por el renombre de su escritor en aquellos tiempos, por la poca difusión de la época o la disponibilidad de imprenta para su edición y presentación, sin embargo, las obras para piano se caracterizaron por dividirse en tres ejes; *“identidad, yuxtaposición y resistencia.”* (Tobo, 2019)

América latina, por su pasado y su historia posee la ferviente necesidad de marcar su propia identidad y cada compositor se encarga de suplirla en su obra y a su manera, especialmente los creadores del repertorio escogido para este trabajo de grado, quienes destacan en su mayoría por la creación de músicas de índole tradicional y exploración de elementos contemporáneos. La

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

búsqueda de las raíces será una constante en el catálogo musical de este periodo y sin embargo no será el único, ya que el continente americano es, como se mencionó anteriormente, el resultado de una mezcla cultural de gran magnitud. Un rico *caleidoscopio* de esencias que enaltecen y aumentan las posibilidades creativas del compositor como si de un múltiple cajón de herramientas se tratase. Por ende, es sencillo suponer que esta música tomará recursos de aquí y de allá adaptándolos y amoldándolos a una intención discursiva particular. Sin embargo, no son los únicos ya que los géneros propios, arraigados y salvaguardados por la tradición presentarán una importante resistencia que les permitirá ser contemplados aun hasta hoy.

El repertorio para piano en el siglo XX cuenta con tendencias postrománticas como el amplio uso de su registro y un bien logrado virtuosismo. El uso de músicas populares permite ubicar una gran mayoría de obras dentro del nacionalismo, pero hay que ser cuidadoso antes de encasillar una pieza como nacionalista, ya que se podría incurrir en un sesgo al ser tan variada la generalidad musical. Es habitual encontrar compases de amalgama o cambios abruptos de métrica, todo en función de la dirección fraseológica, las formas predominantes de la música de este periodo suelen estar determinada por los aires de cada región o por formas como la *sonata* a manera de vestigios de las músicas europeas. Esto sin dejar de lado el uso de cromatismos, las ampliaciones armónicas buscando una exploración tímbrica, arpeggios con agregados muy comunes en el impresionismo francés e incluso el uso de modalidad en algunas piezas específicas.

En la amplia producción pianística de América Latina a lo largo de este siglo sobresalen célebres compositores como Jesús Castillo (Guatemala), Mario Davidovsky y Alberto Ginastera (Argentina), Antonio Lauro (Venezuela), Julio Estrada y Silvestre Revueltas (México), Heitor Villalobos (Brasil), Guillermo Uribe Holguín, Blas Emilio Atehortúa y Jesús Pinzón Urrea (Colombia), Leo Brower (Cuba), entre otros. (Aragón, 1993).

2.2 Reseñas históricas de los Compositores

Heitor Villalobos

Heitor Villalobos fue un compositor y violonchelista brasileño, nacido el 5 de marzo de 1887 en Río de Janeiro conocido como el representante más importante del nacionalismo musical en Brasil. Pese a las objeciones de su madre por estudiar música obtuvo su primer acercamiento a la música gracias a su padre, quien justo hasta antes de su muerte entrenó a Heitor en teoría musical además de dejarle grandes conocimientos en la interpretación del violonchelo y el clarinete cuando solo completaba los 11 años de vida. (Añez, 2010).

Hacia el año de 1906 realizaría un viaje al interior de su país con el fin de tener contacto directo con la música folclórica. Es así como, investigando las posibilidades de los ritmos primitivos de su tierra, logra hacer una mixtura con su técnica occidental, utilizando aspectos de la música europea del romanticismo y demostrando una gran influencia de la música de Johann Sebastián Bach. A través de este viaje, sigue su camino por países de Europa donde tiene acceso a obras de Debussy y Wagner, influenciándose “tanto por la música folclórica brasileña como por la música clásica europea”. (Castro, s.f.)

Así mismo, dentro de su trayectoria se pueden contar cerca de 2000 obras, algunas de las más representativas fueron los catorce *Chôros* (1920-29) y las nueve *Bachianas Brasileiras* (1930-1944). En ellas explora su genio, llenando su música de carácter exótico, apoyándose en armonías tradicionales complementándolas con pintorescos pasajes sonoros que dan a su música un inconfundible reconocimiento. (Fernández, Tomás, Tamaro & Elena, 2004). Además, como parte de su carrera profesional tuvo la oportunidad de ser nombrado director musical de Brasil en el año 1932 y fue fundador de la Academia Brasileña de Música.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Alberto Ginastera

Alberto Evaristo Ginastera fue un compositor argentino de música académica contemporánea, considerado como uno de los más importantes del siglo XX en América latina. Nace el 11 de abril de 1916 en Buenos Aires. (*Alberto Ginastera, 2022*). Luego de culminar sus estudios en el conservatorio Williams en 1938 comienza a enseñar música en el Liceo Militar General San Martín. Sin embargo, al ser un disidente del gobierno de Perón se vio obligado a exiliarse por unos años a Estados Unidos donde recibió clases de maestros renombrados como *Copland y Tanglewood*.

Al regresar a su país de origen fundó junto a otros músicos la Liga de Compositores, la Facultad de Música de la Universidad Católica, de la que fue su primer decano y la Escuela de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, que dirigió hasta su emigración. Así mismo, creó el Conservatorio *Gilardo Gilardi* de La Plata en 1949 y en 1951 la *Filial N.º 1*. Posteriormente, regresa a estados unidos donde se quedó hasta su muerte.

Es importante destacar que, en una primera fase el estilo musical de Ginastera fue altamente nacionalista demostrando así elementos académicos en sus composiciones. En algunas de sus obras se encuentran conciertos para instrumentos solista, orquesta y obras vocales y la obra más relevante del compositor fue el *Ballet Penambi* la cual le dio reconocimiento a lo largo del territorio nacional. Posteriormente, abandona la influencia de la música argentina y comenzó a explorar técnicas como el dodecafonismo, la aleatoriedad y la microtonalidad. En esta etapa se destaca con obras como la *obertura para el fausto criollo, sinfonía elegiaca, cuartos núm. 1 y núm. 2*, junto con *danzas argentinas Óp. 2 (1937)* que serán objeto de estudio de este documento. También, algunas operas como *Don Rodrigo, Bomarzo y Bertric, Cena*.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Blas Emilio Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa Amaya, fue un compositor colombiano director de orquesta y docente colombiano considerado como uno de los más prolíficos de su generación y uno de los más sobresalientes en el espectro musical internacional (*Blas Emilio Atehortúa, 2022*), nacido en Santa Helena (Antioquia) el 22 de octubre de 1943. Inicia sus estudios en el instituto de bellas artes de Medellín, ciudad de la que luego se trasladó para formarse en el conservatorio nacional ubicado en Bogotá, donde elaboró sus primeras piezas musicales dentro de las cuales se destacan algunas obras menores arraigadas en la tradición, para grupos instrumentales de cámara, y tres obras orquestales que denotan inquietudes primarias de un talento en bruto. (*Blas Emilio Atehortúa, 2022*).

Gracias a su talento, se hizo ganador de una beca para estudiar en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, Esta institución le brindó la posibilidad de entrar en contacto con compositores jóvenes latinoamericanos y tomar clases con grandes compositores europeos y estadounidenses como *Iannis Xenakis, Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, Alberto Ginastera*, entre otros. (*Blas Emilio Atehortúa, 2022*). Además, debido a su trayectoria musical ha ejercido como profesor y director en universidades estadounidenses y colombianas desarrollando el rol de director de orquesta invitado y asistente.

Su estilo musical gira en torno al ritmo, la experimentación orquestal, la adaptación de modelos barrocos y un libre pensamiento tonal, moldeado entre melodías reconocibles y contrapuntos elaborados. Aunque se pueden oír momentos aleatorios, dodecafónicos y ciertamente atonales, incentivando interés y originalidad. De igual forma, en sus obras se puede notar procedimientos barrocos en su composición incluso en los títulos de estas, provenientes de la

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

influencia del maestro *Alberto Ginastera*. (*Blas Emilio Atehortúa*, 2022). En su repertorio se destacan obras para cine, televisión y *teatro*.¹

Ernesto Lecuona

Ernesto Sixto de la Asunción Lecuona fue un compositor y músico cubano nacido en el seno de una familia de músicos en la Habana en el año 1896. (*Fernández, Tomás, Tamaro & Elena*, 2004). Su hermana le dictaba clases de piano y, además, recibió lecciones de Peyrellade de Blanck y Joaquin Nin a temprana edad. Se graduó con honores del conservatorio nacional a los 17 años e inició sus primeros conciertos a esta misma edad en Estados Unidos, donde consiguió una beca para continuar con su formación profesional. trayectoria musical dio lugar en teatros y salas de España, Cuba y Latinoamérica como director, pianista y compositor recogiendo cerca de 306 canciones, 176 obras para piano, 37 obras para orquesta y 12 bandas sonoras para películas, algunas latinas y otras de Hollywood. Fundó además los grupos Habana Symphony (con Gonzalo Roig), la Lecuona Cuban Boys Band y La Orquesta de La Habana. Durante algunos años, tocó el piano en la discoteca madrileña Long Play, cercana a la Gran Vía.

Murió en Santa Cruz de Tenerife, a donde había viajado para conocer la tierra natal de su padre. (*Fernández, Tomás, Tamaro & Elena*, 2004). Su reconocimiento a temprana edad se desemboca principalmente por su talento para la composición pues su primera creación tuvo cabida a la edad de 11 años. Una de sus más importantes obras, la cual es objeto de estudio de este proyecto fue compuesta por Lecuona cuando tenía 17 años, conocida como *La Comparsa*.

¹ Compositores colombianos, Blas Emilio Atehortúa:
http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/003_3.html

3. Resultados del Proyecto

A continuación, se realizará una breve exposición de los aspectos técnicos del análisis neutro descriptivo y poético inductivo, que hacen referencia a al estudio técnico y teórico de las piezas, además de la perspectiva del compositor sobre su obra. También se realizará un análisis interpretativo que busca ser estético inductivo y externo, sin embargo, hay consideraciones que deben ser tenidas en cuenta.

Al realizar un análisis interpretativo para la ejecución de una obra musical, dicha interpretación se puede realizar desde las nociones de literalidad del discurso, la subjetividad o intención del compositor, o, incluso, por ser música folclórica en su mayoría, desde un ámbito historicista y puramente tradicional. Las consideraciones literales y subjetivas están plasmadas en este documento, sin embargo, el análisis historicista es sumamente complejo, ya que viene supeditado a la tradición y basado en conceptos abstractos de la cultura y el pueblo del cual es originario. A través de aspectos técnicos se puede realizar una aproximación cercana a la pretendida por los territorios en cuestión, pero no podría llegar a ser totalmente acertada en el sentido tradicional.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

3.1 Aria (Cantilena), de Bachiana Brasileira No. 5 – Heitor Villalobos**3.1.1 Análisis de Aria**

Tabla 1. Tabla de Análisis Aria - H. Villalobos

Forma	TERNARIA								
Número de Compases	63								
Periodo	1				2		3		
Compases	34				15		14		
Frase	Intro	A	B	puente	C	D	D'	A'	B'
Tonalidad/Acordes	Am	Am - D - C - Bb - A	Am - E - A - B	A - B - E	Am - E - A - D - C - Bb	E - B - Fm - Dm9 - Bm	E - Dm7 - B - F - Am - Dm	Am - E - A - Bb	A - E - Am
Compases	2	11	6	3	12	8	7	8	6

En el análisis de esta pieza musical y de las siguientes, se resaltan tres elementos importantes para descomponer cada obra, tales como la forma, la armonía y la melodía. En este orden de ideas, para la obra “Aria” compuesta por Heitor Villalobos se encuentra una forma *ternaria* comprendida por la estructura “A | B | C |”. Sumado a esto, la armonía de esta pieza musical está enmarcada en una tonalidad de Am (la menor), sus cadencias son auténticas (V-I) y semicadencias (I-V), se mantiene sobre los grados estables I – IV – V y hace uso del modo mayor y del segundo grado bemol o segunda napolitana.

Con respecto a la melodía, esta se encuentra enmarcada por tres grandes secciones o periodos, presentados como 1, 2 y 3. El periodo 1, se percibe como un periodo extendido pues consta de tres frases A, B y C, además, de una introducción de dos compases a cargo del piano y un puente de tres compases entre las frases B y C. De igual forma, en este periodo se encuentran amalgamas de compases tales como: 5/4, 3/4, 3/2, 6/4 y 4/4, para ello la mano izquierda del piano se mantiene en grados conjuntos diatónicos de manera descendente y la mano derecha acompaña la melodía de la voz duplicando y acompañando su línea melódica. A su vez, el puente y la frase

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

c, son desarrollados por el piano donde encontramos de nuevo la amalgama de compases anteriormente mencionada.

El periodo 2 modula al quinto grado mayor de la tonalidad, es decir, Mi mayor. En la frase D continua la duplicación de la línea melódica de la voz a cargo de la mano derecha del piano y la mano izquierda prosigue con descensos diatónicos. Dicha línea melódica asemeja un ostinato rítmico de corcheas, el piano por su parte realiza un descenso cromático en negras a lo largo de este periodo B, en la frase D' el piano cambia momentáneamente el acompañamiento de negras y corcheas de la mano izquierda por tresillos de corchea descendentes cromáticos y la voz enfatiza su ostinato rítmico de corcheas.

Finalmente, se observa que el periodo 3 consta de las frases A' y B' que conforman la coda final de este tema.

3.1.2 Sugerencias interpretativas

Las músicas de índole brasileña son bien conocidas por el manejo de armónicas ricas, bastante nutridas de agregados, una métrica variable y en general un ritmo diverso. *Heitor Villalobos*, conocido por frases como “*El folklor soy yo*”, no es la excepción.

La *Cantilena* de esta *Bachiana Brasileña N° 5* es una pieza, en este caso arreglada para voz y piano, en la que se presenta un interesante contraste entre las disonancias de una base pianística rítmicamente estable, con octavas haciendo un sutil bajo y una voz elocuentemente escrita con movimientos por grados conjuntos, y notas ajenas a la armonía.

Al sugerir su interpretación, es necesario que, a la hora de ejecutar esta pieza, se tenga un especial cuidado con las indicaciones que da el compositor sobre los cambios de tempo, puesto que el instrumentista puede caer en el error de perder el pulso inicial de la obra al no estar familiarizado con las variaciones de métrica.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Otro aspecto clave para la ejecución de esta pieza, es el hecho de que la misma, cuenta con secciones en las que repiten en varias ocasiones la misma nota tanto en la melodía como el acompañamiento. Por tal razón, se recomienda al intérprete utilizar recursos de expresividad como el cambio de dinámicas para enriquecer auditivamente estas secciones ya que podrían tornarse algo planas.

Figura 1. Sección de Aria - H. Villalobos

The image shows a musical score for a section of an aria. At the top left, it is marked "Più mosso" and "mf". The first staff is the vocal line, with lyrics in Spanish: "Tar-de, u - má nu - vem ró - sea len - ta e trans - pa -" and in English: "Lo, at mid - night clouds are slow - ly pass - ing, ros - y and". The second staff is the piano accompaniment, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The score is written in 3/4 time.

En la sección anterior, representada por la *figura 1*, se debe ser cuidadoso con las notas que se duplican de mano derecha e izquierda. Ya que sonoramente podrían sobrepasar a la melodía de la voz. Es importante resaltar también que, en la mayoría de la obra la mano derecha del piano va apoyando la melodía por lo cual busca tener especial cuidado para no opacar a la cantante, ya que el piano en esta obra cumple el papel de acompañante.

Finalmente, teniendo en cuenta que Villalobos por su forma de composición no se encuentra solamente influenciado por el estilo académico europeo, sino que además plasma sus raíces musicales, es de suma importancia que la persona que toque sus obras tenga claro el sentido autóctono que esta posee.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

3.2 Tres Danzas Argentinas – Alberto Ginastera**3.2.1 Análisis Danza No. 1**

Tabla 2. Análisis Danza No. 1 - A. Ginastera

Forma	BINARIA								
Número de Compases	81								
Periodo	1					2			
Frase	A	B	B'	C	puente	A'	D	A''	Conclusión
Tonalidad/Acordes	Bitonalidad	Bitonalidad	Bitonalidad	Bitonalidad	E omit 3 - D omit 3 - C omit 3	Bitonalidad	Bitonalidad	Bitonalidad	Bitonalidad
Compases	1 a 11	12 a 19	20 a 27	28 a 35	36 a 40	41 a 48	49 a 61	62 a 73	74 a 81

La Danza No. 1 compuesta por A. Ginastera, mantiene una forma *binaria* con una estructura “A | B |”. Por otro lado, con respecto a la armonía de la obra se evidencia que el compositor usa el recurso de la bitonalidad, que consta de tener simultáneamente dos tonalidades, en este caso C (do mayor) mano derecha y Db (re bemol mayor) en la mano izquierda.

Basándose en la melodía de este tema, se reconoce que está enmarcado en el compás de 6/8, el periodo 1 es un periodo doble que consta de las frases A – B – B' – C y un puente en cual el compositor plantea acordes sin el tercer grado, evitando establecer si son mayores o menores. Continuamente, la mano izquierda inicia en el quinto grado de la tonalidad en la frase A, luego en la frase B inicia una quinta arriba su acompañamiento (Eb), en la frase B' repite el motivo rítmico melódico una tercera menor arriba (Gb), en la frase C plantea este motivo que asemeja un ostinato rítmico pero esta vez una sexta mayor arriba (Eb), dando paso al puente anteriormente mencionado.

El periodo 2 es un periodo extendido pues está compuesto por las frases A' – D – A'' y una conclusión. Este periodo inicia reexponiendo con una variación la frase A, que da paso a la frase D y posteriormente retoma por tercera vez la frase A que da paso a la finalización de esta danza,

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

que en sus compases finales realiza un descenso cromático a octavas desde B hasta G, y termina en una nota E1.

3.2.2 Sugerencias interpretativas Danza No. 1

Las danzas argentinas para piano escritas por Ginastera son de las obras más famosas del compositor. La primera de ellas es conocida como la “Danza del viejo boyero” y narra la historia de un hombre cuidador de bueyes que se enfrenta a una disputa en su viaje. En esta danza, se observa que la mano derecha toca teclas blancas, mientras que la mano izquierda reproduce teclas negras, presentando así, la bitonalidad de la pieza y generando de manera simultánea el ritmo característico del malambo y de los gauchos.

Una de las principales sugerencias en esta danza es prestar especial atención a la ejecución de los acordes con la mano derecha en su precisión y en la duración de las figuras musicales, pues no deben extenderse más de lo que la partitura refleja. Además, es importante acentuar las notas que caen en tiempo fuerte para evitar posibles desfases en el pulso. También se recomienda al interprete, estudiar lento para poder afianzar las posiciones de los dedos trabajando en la sucesión de acordes que están expuestos en la obra. Después de haber estudiado la pieza y analizado su digitación es conveniente que a la hora de ejecutar los acordes de la mano derecha se utilicen los dedos 1,2 y 4 con el fin de tener una mejor movilidad.

Del mismo modo, se aconseja que para la interpretación final de este movimiento se asigne un tiempo que contrastante el tiempo de la siguiente danza, puesto que si bien la primera danza tiene un carácter fuerte y es posible asociarla con la masculinidad; la segunda danza evoca sentimientos mucho más delicados y propios del género femenino. Finalmente, en los cinco

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

compases finales es importante tener en cuenta el *ritardando* que se desarrolla en el arpeggio para volver al tiempo inicial y concluir este movimiento.

3.2.3 Análisis Danza No. 2

Tabla 3. Análisis Danza No. 2

Forma	BINARIA									
Número de Compases	81									
Periodo	1				2				Gran Coda	
Frase	Intro	A	B	Puente	C	D	E	F	A'	coda
Tonalidad/Acordes	Am	Am - E	Gm - C - E	Am - E	G - C - Am	G - A - D	Clúster de cuartas	C - E - Am	Am - E	Am - D#/A
Compases	1 a 3	4 a 11	12 a 19	20 a 23	24 a 31	32 a 39	40 a 51	52 a 60	61 a 73	74 a 81

Al igual que la danza anterior, esta obra mantiene la forma *binaria* compuesta por “A | B |”. Sin embargo, la armonía en este tema se mantiene sobre la tonalidad de Am (la menor), utilizando grados estables I – V, y haciendo modulaciones a su relativo mayor C (do mayor) y su dominante V (G), también hace uso de *clúster* a distancia de cuartas.

Con respecto a la melodía, esta danza No. 2 está enmarcada en un compás de 6/8, donde la mano izquierda realiza un ostinato rítmico de cuatro corcheas y una negra en cada compás, estructurada en dos periodos y una sección adicional de Gran Coda donde se reexpone la frase A y se realiza una coda con el material melódico planteado durante el desarrollo de la danza.

El periodo 1 comprende una pequeña introducción de tres compases, la frase A de ocho compases compuesta por grados conjuntos diatónicos, la frase B también de ocho compases donde aparece una segunda línea melódica adicional en la mano derecha, posteriormente un puente de cuatro compases que da cabida a la frase C iniciando el periodo 2.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Posteriormente, se observa que el periodo 2 es un periodo doble mantenido por las frases C – D – E y F, que están compuestas por grados conjuntos diatónicos y cromáticos además del uso *clúster* por cuartas, presente desde la frase E, y que se mueve horizontalmente por cromatismos. La frase F retoma la melodía a dos voces y da paso a la reexposición con variación de la frase A' en la Gran coda.

3.2.4 Sugerencias interpretativas Danza No. 2

La segunda danza que acompaña a esta obra musical es conocida como “Danza de la moza donosa”, esta danza utiliza la figura del vaquero (*gaucho*) a cargo del ganado como el personaje principal y combina la samba, reconocida como danza tradicional, con melodías expresivas que se distinguen por los giros cromáticos de la mano derecha. Así mismo, la parte central de la obra superpone con diferentes intervalos que terminan representando la situación política de la época y en la sección final los acordes tonales desembocan un estado de incertidumbre frente a ello.

En contraste a la danza anterior en la cual el elemento principal era el ritmo, en esta danza el elemento en principal pasa a ser la melodía, por tal razón, la interpretación de este tema requiere de alta expresividad y manejo de dinámicas para lograr obtener un resultado sonoro lleno de matices.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Figura 2. Sección de la Danza No. 2

5

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a *cresc.* marking. The second system also starts with *cresc.* and includes a *mf* marking. The third system features *cresc.*, *mf*, and *fritacoso* markings. The fourth system includes a *ff* marking. The fifth system concludes with a *ff* marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, chords, and rests, with some notes beamed together.

Por otro lado, en la sección anterior cuando comenzamos a tocar acordes en la mano derecha podemos usar un recurso que no está escrito, pero nos ayudara a darle mayor expresividad a la obra. Este recurso es el *ritardando*, que será de gran ayuda en tiempos fuertes del compás, cuando tenemos las negras con puntillo ligadas, permitiendo finalizaciones de frase más sutiles.

Finalmente, y ahondando en la discursiva de la música es importante tener muy en cuenta las orientaciones que tiene la partitura en lo que se refiere a dinámicas y tempo.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

3.3 Sonata para piano No. 2 opus 226 – Blas Emilio Atehortúa**3.3.1 Análisis Impromptu**

Tabla 4. Análisis Impromptu - Sonata para piano No. 2 - B. Atehortúa

Forma	LIBRE POR SECCIONES								
Número de Compases	51 + DOS SECCIONES LIBRES								
Frase	A	B	C	D	E	F	Puente	Lento	Coda
Compases	1 a 6	7 a 12	13 a 22	23 a 32	33 a 38	39 a 45	libre	libre	6 compases

La pieza musical Impromptu compuesta por Blas Emilio Atehortúa, está escrita en una forma denominada *libre por secciones*, reflejada en el análisis de la *tabla 5*. Además, es importante mencionar que en esta sección de la Sonata No.2 para piano no se plantea armonía pues, el compositor emplea sonoridades diferentes para cada frase.

En relación con la melodía de esta obra, se observa que la primera sección está enmarcada en un compás de 6/8, sus diferentes frases tienen diversos centros tonales y materiales melódicos. En principio, la frase A de la obra se mueve sobre una escala octatónica (C – D – Eb – F# - G – Ab – A - Bb), seguida por la frase B cuyo centro tonal es la nota Eb. Posteriormente, La frase C se presenta con un centro tonal de Am que da paso a la frase D en un centro tonal medio tono abajo, es decir, su centro tonal gira alrededor de la nota G.

Por otra parte, en la frase E, las líneas melódicas se giran en torno a un centro tonal de Eb, mientras que en la frase F el centro tonal es D. Este centro tonal será retomado posteriormente en el segundo movimiento.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Las secciones libres nombradas como puente y lento, también tienen centros tonales diferentes, en este caso el puente utiliza la escala octatónica inicial pero a manera de acordes de seis y cuatro tiempos, cabe destacar que para la sección lento se tienen tres centros tonales por los cuales se mueve la melodía, estos son F – F# y B, seguido de esta sección lenta se repite todo el primer movimiento y se pasa a la coda donde se encuentran centros tonales de D – Ab^{°7} – Cm7 y D. Igualmente, se resalta que las melodías están compuestas por grados conjuntos cromáticos y diatónicos, acompañados de saltos melódicos de hasta una octava ascendente y descendente.

3.3.2 Sugerencias interpretativas “Impromptu”

La palabra *impromptu* hace referencia la improvisación, muy marcada, dado el recurso de la aleatoriedad en la música del maestro Blas Emilio. Esto implica que la interpretación es bastante libre entre tanto se resalten las texturas tímbricas presentes en la pieza. La obra “*Impromptu*” está construida sobre un compás de 6/8 lo que indica, teniendo en cuenta el estilo del maestro, que es la paráfrasis de un ritmo de bambuco, adoptando características seriales y escalas construidas. Esto implica que todas las notas poseen igual relevancia, sin embargo, el rasgo predominante es el aire folclórico, así que la dirección de la música debe obedecer los acentos naturales de cada compás en el ritmo característico. Esto permitiría entender los tiempos del compás con una dinámica de “*más a menos*” desde el primer al sexto tiempo del 6/8. Sobre la melodía se debe resaltar, que si bien esta tiende a ser anacrúsica es necesario marcar con la mano derecha cada vez que se llegue a un primer tiempo, esto brindará al oyente una sensación de estabilidad y al ejecutante un apoyo para mantener el tempo en el valor marcado por el compositor. La sección de “*Lento*” puede ser entendida como una cadencia, y es aquí donde surge realmente el tono improvisativo de la pieza, dando al interprete la libertad para jugar con las figuras y los sonidos, buscando dramatismo antes de retomar la sobriedad de la reexposición.

Tabla 5. Análisis Arioso – Sonata para piano No. 2 - B. Atehortúa

Forma	TEMA			
Número de Compases	21			
Periodo	1			
Frase	A	B	C	A'
Compases	1 a 8	9 a 13	14 a 16	17 a 21

La forma de la obra “*Arioso*” compuesta por Blas Atehortúa, es categorizada como *tema*, la cual mantiene una estructura de “| A |”. En esta sección de la Sonata No.2 para piano, el compositor no plantea una armonía ya que emplea sonoridades diferentes para cada frase.

La melodía de la obra en el segundo movimiento presenta sonoridades trabajadas en torno al centro tonal D (re mayor), también presenta una amalgama de los compases 3/4 y 2/4. Adicionalmente, en los primeros ocho compases desarrolla una línea melódica que está sobre las sonoridades de D mayor, y en los siguientes cinco compases se hace referencia a la escala de Dm Napolitana, es decir Dm con el segundo grado bemol, seguidos de tres compases en 4/4 donde la sonoridad es de Db lidio, que da paso a la reexposición de los primeros cuatro compases de la línea melódica inicial con sonoridad de D jónico y concluye con un acorde de por quintas.

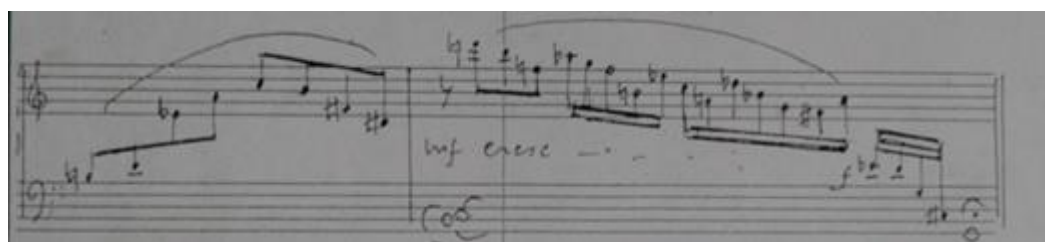
3.3.2 Sugerencias interpretativas

El movimiento “*Arioso*” juega entre los cambios de compases, presentando distintas células motílicas que se mezclan entre sí para la construcción de la melodía, A pesar de tener una métrica establecida, es necesario evitar todo tipo de acentos que denoten algún compás, ya que el sentido de la obra da la sensación de una caminata de paso lento, así que todo el movimiento debería

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

ejecutarse “*sin compás*” algo muy frecuente en la música del maestro Blas Emilio, pero manteniendo siempre un pulso estable. Prueba de esto es la escritura de la pieza que parece en momentos no encajar en ningún compás simple y busca ser amalgamado. En este punto se recomienda entonces al interprete que, en este movimiento de la obra, secciones como la presentada a continuación (*figura 3*) sean un poco mas rubateadas que el resto buscando un “*Ad libitum*” de cadencia para volver al pulso inicial.

Figura 3. Movimiento de arpeggios en amalgama



En esta sección de la obra se encuentran algunos arpeggios descendentes, por los cuales se sugiere al interprete prestar especial atención a los cambios de figuras rítmicas que se presentan a lo largo del movimiento de este compás.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Ostinato

Tabla 6. Análisis Ostinato – Sonata para piano No. 2 - B. Atehortúa

Forma	BINARIA									
Número de Compases	32									
Periodo	1				2					
Frase	A	A'	A''	A'''	B	B'	B''	B'''	Coda	
Compases	1 a 3	4 a 6	7 a 9	10 a 12	13 a 15	16 a 18	19 a 21	22 a 24	25 a 32	

La forma de esta obra es conocida como *binaria* y está ordenada de la siguiente manera “A | B|” comprendiendo 1 y 2. Además, en esta sección de la Sonata No.2 para piano, no se plantea armonía debido a que el compositor emplea sonoridades diferentes para cada frase.

Con referencia a la melodía, se puede mencionar que en el compás de 2/2, el tercer movimiento inicia con la frase a1 en sonoridad de $G7^{b9}$, dando paso a la frase A' con sonoridad de Am. Luego en la frase A'' la sonoridad usada es de $Ab^{7(omit9)}$ ¹¹ y la frase a4 realiza movimientos paralelos en una secuencia con distancias de sexta mayor, quinta justa y cuarta justa, finalmente, repite estas cuatro frases para dar paso a la sección B.

Por otro lado, las frases B y B' tienen sonoridad de Cm^{b13} , mientras las frases B'' y B''' están elaboradas sobre la escala pentatónica C – Db – Eb – G – Ab. De igual forma, esta sección 2 se repite y da paso a la coda de ocho compases donde se exponen materiales del total de la sonata, es decir muestra material de los movimientos anteriores.

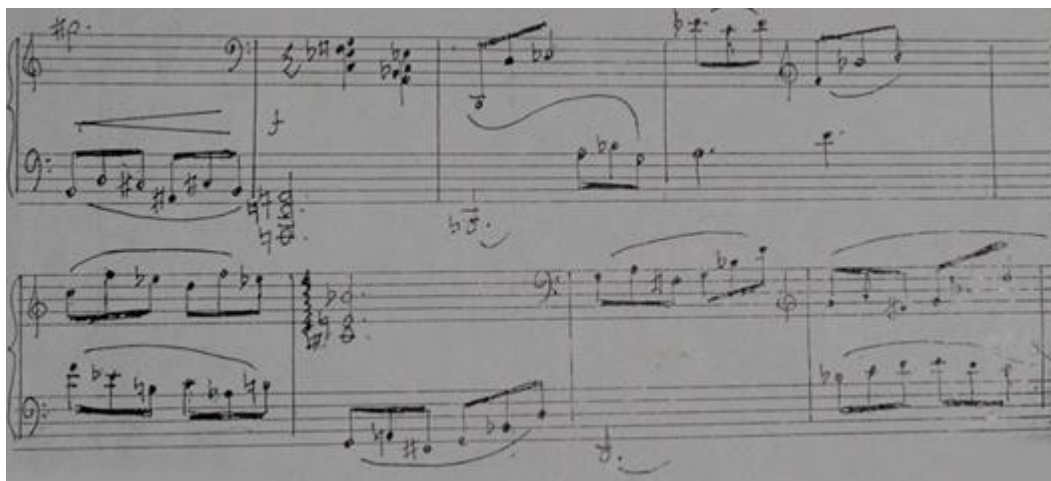
MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

3.3.3 Sugerencias interpretativas “Ostinato”

“*Ostinato*” presenta la deconstrucción del ritmo latinoamericano “1 - 2- 3 / 1 - 2- 3 / 1 – 2” jugando con acentos al principio de cada ciclo, y marcándolos a través de bajos o bloques armónicos. Es sumamente importante que este patrón nunca se pierda, a no ser que la pieza lo requiera, como en momentos en los que de entre el ritmo surgen arpeggios, los cuales deben realizarse con un sutil “*crescendo*” hacia los patrones que aparecen nuevamente. Es habitual, como se mencionó anteriormente, la naturaleza aleatoria de la música del maestro Blas Emilio, así que habrá momentos en los que el patrón se invierta o se mezcle, aquí es imperativo que no se pierda la acentuación presentada en bajos, esto podría causar que la obra perdiera el sentido y se descontrolara el pulso. Sobre la melodía, la recomendación es hacerla muy cantáble, ya que con ella se busca contrastar la pesadez y la dureza del acompañamiento, las figuras que están marcadas con “*portato*” deben ser ejecutadas utilizando el pedal, ya que serán el punto de unión para las frases subsecuentes. Los acentos en la melodía deben seguir la misma línea del acompañamiento, enérgicos y acentuados y finalmente, es importante el sostenimiento del pulso, ya que al ser un compás de 2/2 en un ritmo tan complejo como esta célula latinoamericana, es fácil salir del tempo y esto dificultará la terminación de la pieza.

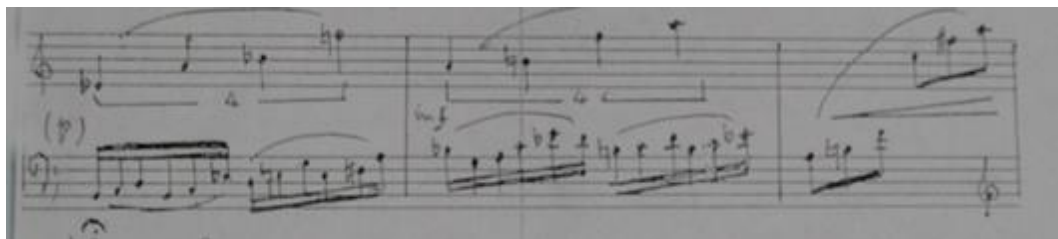
MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Figura 4. Pasaje de Ostinato – Sonata para piano No. 2



Se sugiere al intérprete explorar de qué manera se le puede facilitar la digitación en pasajes como estos, teniendo en cuenta que hay amplios movimientos interválicos en las cuales algunas notas deben quedar sonando.

Figura 5. Sección de Ostinato – Sonata para piano No. 2



Además, se recomienda al intérprete estudiar esta variación rítmica debido a que puede ocasionar problemas por tener diferentes figuras y sentido rítmico en ambas manos, y esto llegaría a ocasionar alteraciones en el pulso o en la acentuación.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

3.4 La Comparsa – Ernesto Lecuona

3.4.1 Análisis

Tabla 7. Tabla de Análisis de La Comparsa - E. Lecuona

Forma	LIBRE POR SECCIONES														
Número de Compases	162														
Periodo	1			2					3						
Compases	56			45					60						
Frase	Introducción	A	B	C	D	E	F	Puente	G	Puente	H	Puente	I	coda	
Tonalidad/Acordes	F#m	Fm	F#m - C#	F# - C#7	F# - G#m	F# - G#m	G#m - F#	Fm9 - Gb9 - Bb° - B° - C7	Fm9 - Gb9 - Bb° - B° - C7	Fm9 - Gb9 - Bb° - B° - C7	Fm9 - Gb9 - Bb° - B° - C7	Fm9 - Gb9 - Bb° - B° - C7	Fm9 - Gb9 - Bb° - B° - C7	Fm9 - Gb9 - Bb° - B° - C7	F#m
Compases	1 a 40	40 a 49	50 a 56	57 a 65	66 a 72	72 a 81	82 a 94	95 a 102	103 a 111	112 a 119	120 a 127	128 a 136	137 a 145	146 a 162	

La forma en la que se encuentra compuesta la obra “La Comparsa” de Ernesto Lecuona se define como *libre por secciones* y tienen como estructura “| A | B | C |”. Con referencia a la armonía de esa pieza musical es posible observar tres modulaciones: 1, 2 y 3. El periodo 1 se encuentra con Tonalidad de F#m (fa sostenido menor), el 2 modula a F# (fa sostenido mayor), y finalmente el 3 modula a Fm (fa menor). Luego, en la coda, se retoma la tonalidad original de F#m, se mantiene sobre los grados estables I – IV – V y hace uso del II y de acordes disminuidos, adicionalmente hace sonidos añadidos como la séptima y la novena en algunos acordes.

Haciendo énfasis en la melodía, es posible observar que se halla enmarcada por un compás de 2/4. En cuanto al periodo 1, este consta de una introducción que por veinte compases elaborada por el bajo eléctrico con material melódico del tema principal. Luego se presenta la introducción a

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

cargo del piano por otros diecinueve compases haciendo el acompañamiento característico de este aire y el material melódico del mismo. Continuamente, el compás cuarenta y uno inicia la melodía en el saxofón alto con la frase A y anacrusa en el compás cuarenta, la cual está compuesta por grados conjuntos diatónicos y saltos ascendentes de hasta una octava. De igual forma la frase B en el compás cincuenta y uno, con anacrusa en el compás cincuenta, se extiende hasta el compás cincuenta y seis.

Seguidamente, la frase C da inicio al periodo 2, que es un periodo doble y también en compás de 2/4. Esta frase C inicia en el compás cincuenta y siete, con anacrusa en compás cincuenta y seis, y está en la tonalidad de F#, aquí la trompeta responde al saxofón utilizando material melódico previamente expuesto. De igual forma, está compuesta por grados conjuntos diatónicos y saltos melódicos de hasta quinta justa descendente. Ahora bien, la frase D inicia en el compás sesenta y siete, con anacrusa en compás anterior. Está compuesta por grados conjuntos y saltos melódicos de hasta sexta menor descendente. En seguida, inicia la frase E, a cargo del saxofón alto, construida por grados conjuntos diatónicos y saltos de hasta quinta justa ascendente y descendente. El saxofón prosigue con su interpretación en la frase F, que va desde el compás ochenta y tres con anacrusa en el compás anterior hasta el compás noventa y cuatro. El periodo 2 concluye con un puente en la tonalidad de Fm en ritmo de salsa a cargo del bajo, y la percusión en compás de 4/4 da paso a la sección C.

La sección final de este tema es el Periodo 3, que mantiene un compás de 4/4 junto a un periodo extendido compuesto por las frases G – H – I, donde su inicio es; tético para la frase H y anacrúsico para las frases H e I, estas frases están separadas por puentes realizados por el bajo, la percusión y el piano. Se resalta también que la frase G, la cual es desarrollada por la trompeta y el saxofón, y tiene repetición de primera y segunda casilla. La frase H, de nuevo es interpretada por

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

los dos instrumentos de viento presentes en el ensamble y la frase I tiene la particularidad de que mientras la trompeta elabora la frase G, el saxofón interpreta la frase H, concluyendo con el piano que realiza una coda en la que retoma material de la introducción y la tonalidad original de F#m.

3.4.2 Sugerencias interpretativas

La comparsa es la primera obra en la final de las danzas cubanas del compositor, y en ella el arreglista incluye por primera vez elementos rítmicos provenientes de África por lo que la mano izquierda intenta asemejarse a los sonidos de un tambor, añadiéndole al tema “instrumentos de percusión”. Debido a esto, se percibe como una obra con carácter de madurez puesto que se le atañen sentimientos de profundidad y trascendencia.

Para propósito de este trabajo se utilizó un arreglo del maestro Raúl Mancipe con edición de Rafael Rivera en función de poder realizar trabajo de ensamble. Por este motivo, la recomendación principal que se hace al intérprete en esta versión de la obra es que recuerde que el piano ejerce el papel de acompañante puesto que los instrumentos melódicos del arreglo son los encargados de llevar la voz principal, aunque la melodía se alterne entre el piano, saxofón y la trompeta en diferentes secciones. Como en los trabajos de ensamble que incluyen a los vientos, el timbre del piano debe destacar buscando brillo en su sonido, esto dependerá casi enteramente del ataque a las teclas, elemento que además de otros típicos de estas actividades, como el escuchar atentamente y manejar un pulso interno resultarán en la exitosa interpretación de la pieza.

Figura 6. Compás 37 de La Comparsa



MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Con base a la sección anterior, se le comenta al intérprete que desde el compás 37 (*figura 6*), hasta el compás 53 hay un pasaje de alta exigencia técnica por lo que se aconseja estudiarlo detenida y lentamente, con el fin de lograr la mejor ejecución a la hora de tocarla a un tiempo real.

Figura 7. Sección de La Comparsa



ora que requiere un estudio de octavas en la mano derecha en el cual el intérprete destaque el sonido de ellas puesto que son las encargadas de llevar el canto melódico. Así mismo, el movimiento en paralelo de los tresillos encontrados en este pasaje (estudiar la correcta digitación de los dedos y los patrones rítmicos).

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

4. Recomendaciones

Haciendo referencia al análisis realizado sobre el *Aria “Cantilena”* de *La bachiana brasileira N° 5*, se pudo resaltar lo fundamental que resulta ser la armonía, forma y la melodía. Además, se consideraron las posiciones de manos que pueden modificar la línea melódica, así como también los cambios del piano en el acompañamiento, el tempo en el que está compuesta la obra, la métrica y finaliza señalando la importancia del ritmo durante la canción junto con la correcta utilización de las figuras. Sumado a esto, se mencionó que en la obra se puede observar una dicotomía peculiar pues está escrita para piano y voz, al mismo tiempo se debe tener cuidado en no generar una discusión entre ellas.

De igual manera, sobre las *Tres Danzas Argentinas*, se analizó en primera instancia la *Danza No.1*, donde se mencionó la forma binaria que tiene esta obra en su estructura y la bitonalidad que comparte cada, una representada por una mano posicionada sobre el piano. Se explicaron, además, las variaciones que puede tener con respecto a las fases en la que se divide la obra lo cual resulta importante para la ejecución de esta evitando de esta forma desfases en el pulso. Incluso, se informa lo importante que es el estudio independiente y el análisis previo del tema para mayor movilidad.

Con relación a la *Danza No. 2*, se recomienda iniciar esta danza un tiempo y pausa después de la primera debido al carácter delicado y femenino de la misma, puesto que la primera sostiene un carácter más fuerte y masculino. En el estudio de esta obra se determina que tiene la misma estructura de la *Danza No. 1*, aunque esta danza tiene modulaciones y hace uso del clúster como recurso tímbrico predominante. Adicionalmente, se reconoce la introducción de la obra, la posición de las manos y la división entre sus fases, las cuales tienden a representar la etapa política del momento, entendiendo así el ritmo como el elemento principal manteniendo gran rango de expresividad y un buen manejo de los matices.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Por otro lado, en el análisis de la *Sonata para piano N°2*, del maestro Blas Emilio Atehortúa, en lo referente al primer movimiento, *Impromptu*, se establece su forma como libre por secciones, donde no se plantea alguna armonía particular, por las diferentes sonoridades que caracteriza cada frase. De lo anterior se señala, entonces, los diferentes centros tonales y materiales melódicos de la obra, percibiendo además las rutas que toma para su desarrollo.

Agregando a lo anterior, en el segundo movimiento, *Arioso*, se observa que, igual que la pieza anterior no posee armonía definida y tiene una estructura monotemática, presenta amalgamas y diferentes sonoridades en sus compases, permitiendo así saltos entre fases. Se recomienda entonces, el estudio independiente y especial cuidado en las amalgamas. En este mismo orden, el análisis del tercer movimiento, *Ostinato*, tampoco tiene armonía clara y realizada movimientos paralelos con secuencias diferentes y salto no sólo entre fases sino también en tonalidades.

En cuanto a la *Comparsa*, en su evaluación se determina que es *libre por secciones* con tres modulaciones en la armonía del periodo 1, que cambia de tonalidades fijando nuevos centros tonales y manteniendo la melodía en compases de 2/4. El periodo 3, por su parte se mantiene en un compás 4/4 con anacrusas en las frases y diferentes instrumentos de viento presentes en la obra. De todos modos, en cada uno de los temas expuestos se contempla la influencia del autor que la compuso, así como también sus raíces musicales.

5. Conclusiones

La música latinoamericana del siglo XX es sumamente especial. Presenta un reflejo de la historia del continente, enmarcada en un mosaico pluricultural, que matiza relatos de entre el amor y el dolor, hasta el tesón y la gallardía de nuestra gente. Es música de gran complejidad y muy bien concebida, ya que utiliza recursos tímbricos e interpretativos de la música académica europea, adaptados e incorporados a géneros autóctonos propios de países, de los diferentes compositores que en este documento se presentaron.

El piano como eje fundamental de este trabajo, permitió la exploración técnica y teórica de obras a las cuales en el ámbito local no se tiene mucha cercanía, resaltando el hecho de la escasa difusión y discusión de música académica latinoamericana en el ámbito del estudio pianístico contemporáneo en Bucaramanga. Esto, evidenciado en la falta de datos y pautas interpretativas para la obra de compositores como el maestro *Blas Emilio Atehortúa*, de quien, a pesar de ser vecino de la ciudad, y bien conocido en entornos académicos como la Universidad Industrial de Santander, no existen, o por lo menos no abiertas al público, guías sobre su intención o su carácter al momento de ejecutar una de sus piezas musicales. Sin embargo, se hace necesario mencionar que unos pocos de sus más allegados, pueden bridar un esbozo de lo que debería ser una interpretación de su obra. Aun así, esto no evita que su música pueda ser tachada incluso hasta de exótica en el medio popular.

Es este documento entonces, un primer acercamiento a lo que podría ser un manual para la ejecución e interpretación de la música del siglo XX en Latinoamérica, al cual puedan referirse en momentos de duda, interesados en abordar algunos de los géneros aquí mencionados.

Incursionando un poco mas en el trabajo realizado en este proyecto, es gratificante encontrar que la composición musical latinoamericana de principios de siglo es fiel a sus raíces y esto es evidenciado en el hecho de que los compositores tecnificaron géneros que para ellos eran cercanos,

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

enriqueciéndolos con armonías de la nueva escuela de música académica en países como Francia o los Estados Unidos de América, provocando una reinvención de sus raíces, aplicada no solamente al piano, sino a los distintos formatos folclóricos y modernos.

6. Referencias

- Alberto Ginastera (2022, mayo 8). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Ginastera
- Añez Gómez, C. A. & PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA. (2010). Aspectos interpretativos de villa-lobos a traves de assobio a jato. *Aspectos interpretativos de villa-lobos a traves de assobio a jato*, 1(1), 1–43.
- Aragón, T. M. (1993). Historia General de la Música IV El Siglo XX. Madrid: Istmo.
- Blas Emilio Atehortúa (2022, junio 30). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa
- Castro, L. (s.f). Heitor Villa Lobos. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/159616647/Heitor-Villa-Lobos>
- Dragán, A. & Corporación Universitaria Americana. (2014). MUJERES EN LA PIANÍSTICA DEL SIGLO XX EN EL NORESTE MEXICANO. *Pensamiento Americano*, 7(12), 151–163. <https://publicaciones.americana.edu.co/index.php/pensamientoamericano/article/view/114/132>
- Fernández, Tomás, Tamaro & Elena (2004). Biografía de Ernesto Lecuona. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España.
- Fernández, Tomás, Tamaro & Elena (2004). Biografía de Heitor Villa-Lobos. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España.
- Nieto, V. (2003). El piano del siglo XX. E-journal UNAM, Versión 19.
- Tobo, M. M. (2019). Identidad, yuxtaposición y resistencia: tres categorías para entender la música latinoamericana para piano de comienzos del siglo XX. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 104–109.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Plesch, M. & Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. (2002). De mozas donosas y gauchos matreros. *Música, género y nación en la obra temprana de Alberto Ginastera*, 2(1), 24–31.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

7. Anexos: Partituras

Anexo 1. Bachianas Brasileiras No.5

To Mindéba

8

Bachianas Brasileiras No. 5

for Soprano and Orchestra of Violoncelli

Reduction for Piano
by the Composer
Text by Ruth V. Corrás
English version by Harvey Officer

I Aria (Cantilena)

(1938)

Heitor Villa-Lobos

Adagio *rall.*

Voice

Piano *p* *rall.*

a tempo
mf
vocalizando confab.

a tempo

4

dim.

dim.

allarg. ① *a tempo* *f*

allarg. *a tempo* *P*

allarg. ② *a tempo* *Pa tempo*

allarg. a tempo

allarg. a tempo

p

pp

This system contains the first two systems of a musical score. The top staff is a single treble clef line with rests. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first measure of the grand staff is marked *allarg.* and the second measure is marked *a tempo*. The piano part begins with a series of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and then to 4/4.

This system continues the musical score with a grand staff. The piano part features a melodic line in the right hand with slurs and a steady accompaniment in the left hand. The time signature remains 4/4.

This system continues the musical score with a grand staff. The piano part features a melodic line in the right hand with slurs and a steady accompaniment in the left hand. The time signature remains 4/4.

rall.

rall.

This system continues the musical score with a grand staff. The piano part features a melodic line in the right hand with slurs and a steady accompaniment in the left hand. The time signature remains 4/4. The system concludes with a *rall.* marking.

6 *a tempo rall.* *Più mosso*

mf ③

Tar-de, u - má nu - vem ro - sea len - ta e trans - pa -
 Lo, at mid - night clouds are slow - ly pass - ing, ros - y, and

a tempo rall.

ten. *mf* *ten.*

ren - te, so - bre es - pa - ço so - nha - do - ra e be - la! Sur - ge no in - fi - ni - to a lu - a do - ce -
lus - trous, óer, the spa - cious heavn with love - li - ness la - den. From the bound - less deep the moon a - ris - es

ten. *simile*

ten. *ten.*

men - te, En - fei - tan - do a tar - de, qual meiga don - ze - la que se a - pre - sta ga - lin - da so - nha - do - ra -
won - drous, glo - ri - fy - ing the eve - ning like a beau - teous maiden. Now she a - dorns her - self in half un - con - scious

ten. *ten.* *poco string* *rall.*

men - te, Em an - sei - os d'al - ma pa - ra fi - car be - la, Gri - ta ao céu e a ter - ra, to - da a
du - ty, ex - cept an - xious that we rec - og - nize her beau - ty, while sky and earth, yes, all na - ture with ap -

ten. *poco string* *rall.*

④ **Grandioso**
a tempo

Na - tu - re - - zal Ca - la a pas - sa - ra - da aos seus tris - tes quei -
plause sa - lute - - her, All the birds have ceased their sad and mourn - ful com -

xu - mes, E re - fle - te o mar to - da a su - a ri - que - za... Sua - ve a luz da lu - a des - per - ta a -
plaining; now ap - pears on the sea in a sil - ver re - flection moon - light soft - ly wak - ing the soul and con -

go - ra, A cru - el sau - da - de que ri e - - çõ - ra! Tar - de u - ma nu - vem ró - sea
strain - ing hearts to cru - el tears and bit - ter de - jec - tion. Lo, at mid - night clouds are slow - ly

len - ta e trans - pa - ren - te, So - bres - pa - ço so - nha - do - ra e be - - la! *Humming*
pass - ing ros - y and lux - trous o'er the spa - cious heav - ens dream - i - ly won - drous.

Liberamente
bocca chiusa

8 *Tempo Imo*

pp

allarg. *a tempo* *allarg.* *pp*

allarg. *a tempo* *allarg.* *ppp*

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Anexo 2. Danzas Argentinas – Danza del viejo boyero

DANZAS ARGENTINAS

ALBERTO E. GINASTERA

A FERRUCIO A. SIEZZ

I. Danza del viejo boyero

Animato e allegro (♩ = 138)

PIANO

p

più p

cresc.

p

p

2

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. A dynamic marking of *mf* is present.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The melody in the treble becomes more active with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The melody in the treble continues with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. A dynamic marking of *f* is present. The tempo marking *Rit. molto* is written above the staff.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. A dynamic marking of *mf* is present. The tempo marking *a Tempo* is written above the staff.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. A dynamic marking of *dim.* is present.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *pp* is placed above the lower staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a series of chords. A tempo marking of *Rit.* is placed above the upper staff.

The third system consists of two staves. The upper staff has a whole rest followed by a series of chords. A tempo marking of *a Tempo* is placed above the upper staff. The lower staff has a dynamic marking of *pp* and contains a rhythmic accompaniment.

The fourth system consists of two staves. The upper staff contains a series of chords. The lower staff contains a rhythmic accompaniment.

The fifth system consists of two staves. The upper staff contains a series of chords. The lower staff contains a rhythmic accompaniment.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Poco rit.*. The lower staff has a dynamic marking of *pp*. A tempo marking of *a Tempo* is placed above the upper staff.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Anexo 3. Danzas Argentinas – Danza de la moza donosa

II. Danza de la moza donosa

Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato) *legato*

PIANO *pp* *p cantando*

cresc. *mf*

dim. *p*

Rit. *a Tempo* *pp* *cresc.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains dynamic markings *cras.* and *p*.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains dynamic markings *cras.* and *mf*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains dynamic markings *cras.*, *più f*, and *f intenso*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble line has a complex melodic line with many beamed notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains a dynamic marking *f*.

6

dim. *p*

Rit. *dim.* *pp* a Tempo

pp

Rit. poco

Rit. molto

Molto lento *pp* *ppisimmo*

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Anexo 4. Sonata para piano N° 2 – Impromptu

2 A LA FAMILIA MEJIA-CIKOSOVA
 PIANO-SONATA N° 2, OP. 226 (2007)
 1. IMPROMPTU BLAS ATEHORTÚA

ENERGICO, ♩. 116
 SENZA PED.
 mf
 mp
 #p

The image shows a handwritten musical score for a piano sonata. The title is '1. IMPROMPTU' by Blas Atehortúa. The score is for piano and is marked 'Energico' with a tempo of 116 beats per minute. It is in 6/8 time and consists of seven systems of music. The notation includes treble and bass clefs, various chords, and melodic lines with slurs and accents. Dynamics such as mf, mp, and #p are indicated throughout the piece. The score is written on a single page with a large number '2' in the top left corner.

(PIANO-SONATA)

(LENTO)

(p) *cresc.*

pp

D. C. AL 

 CODA
(C. C. ALLEG.)

f



MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Anexo 5. Sonata para piano No. 2 - Arioso

(PIANO-SONATA) 5

2. ARIOSO

PLACIDAMENTE, $\text{♩} = 60$

3/4 *mp* PER. AD. 2/4 3/4

p SIMILE

2/4 3/4

N'ISTESSO TRD.

Rit. 4/4

mf cresc *f*

TEMPO PRIMO

3/4 *mp* 2/4 Rit.

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Anexo 6. Sonata para piano No. 2 - Ostinato

(PIANO-SONATA)

3. OSTINATO

ALLEGRO, ♩ ca 120

The musical score is written on ten systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The tempo is marked 'ALLEGRO' with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo), as well as articulations like *legato* and *cresc.* (crescendo). The piece is characterized by a prominent ostinato pattern in the bass line, which consists of a sequence of eighth notes: F#, G, A, B, C, D, E, F#. The melody in the treble clef often features slurs and dynamic markings, with some passages marked *f* and others *p*. The score concludes with a final cadence in the bass line.

(PIANO-SONATA) 7

mf

f

mf

f

f

Fin

Canción,
Op. 3-07

MÚSICA LATINOAMERICANA SIGLO XX

Anexo 7. La comparsa

LA COMPARSA

Autor: E. Lecuona
Arreglo: Raul Mancipe
Edición: Rafael Rivera

The musical score for "LA COMPARSA" is presented in two systems. The first system includes staves for Alto Sax, Trumpet in Bb, Drum Set, Electric Bass, and Piano. The second system includes staves for A. Sax, Bb Tpt, D. S., E. B., and Pno. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Electric Bass part is marked *mf*. The Drum Set part is labeled "DANZA CUBANA" and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is marked *f*. The A. Sax and Bb Tpt parts are marked *f*. The E. B. part is marked *f* and includes triplets. The Pno. part is marked *f*.

2

12

A. Sax. B. Tpt. D. S. E. B. Pno.

This system of musical notation covers measures 12 through 18. It features five staves: A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The A. Sax. and B. Tpt. staves begin with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The D. S. staff is a drum set staff with a double bar line and a slash. The E. B. staff begins with a bass clef and a common time signature. The Pno. staff is a grand piano staff with a treble and bass clef and a common time signature. The music includes various rhythmic patterns and dynamics.

19

A. Sax. B. Tpt. D. S. E. B. Pno.

This system of musical notation covers measures 19 through 24. It features five staves: A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The A. Sax. and B. Tpt. staves begin with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The D. S. staff is a drum set staff with a double bar line and a slash. The E. B. staff begins with a bass clef and a common time signature. The Pno. staff is a grand piano staff with a treble and bass clef and a common time signature. The music includes various rhythmic patterns and dynamics, with a *mf* marking in the Pno. staff at the end of measure 24.

The image displays a musical score for five instruments: A Sax, Bb Tpt, D. S., E. B., and Pao. The score is organized into two systems, each containing six staves. The first system covers measures 21 to 25, and the second system covers measures 26 to 30. The A Sax and Bb Tpt parts are primarily rests, with some initial notes in measure 21. The D. S. part consists of a continuous rhythmic pattern of slanted lines. The E. B. and Pao parts feature complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Pao part includes several long, sweeping lines that span multiple measures, indicating sustained notes or glissandos. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

4

The image displays a musical score for five instruments: A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The score is organized into two systems of staves. The first system includes staves for A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The second system includes staves for A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The A. Sax. part features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and an accent mark. The B. Tpt. part consists of whole notes. The D. S. part is marked with a double bar line and a slash, indicating a drum solo. The E. B. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part provides a complex accompaniment with intricate patterns in both hands. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

The image displays a musical score for a Latin American piece, page 5. The score is arranged in two systems, each with six staves. The instruments are A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The first system includes dynamics markings like 'sf' and 'mf'. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

System 1:

- A. Sax.:** Melodic line with slurs and accents.
- B. Tpt.:** Melodic line with slurs.
- D. S.:** Drum set part with rhythmic slashes.
- E. B.:** Bass line with eighth-note patterns.
- Pno.:** Piano accompaniment with intricate textures.

System 2:

- A. Sax.:** Melodic line with slurs.
- B. Tpt.:** Melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*.
- D. S.:** Drum set part with rhythmic slashes.
- E. B.:** Bass line with eighth-note patterns.
- Pno.:** Piano accompaniment with intricate textures.

6

The image displays a musical score for five instruments: Alto Saxophone (A. Sax.), B-flat Trumpet (B. Tpt.), Double Bass (D. S.), Electric Bass (E. B.), and Piano (Pno.). The score is organized into two systems, each containing five staves. The first system begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) above the first staff. The second system concludes with a dynamic marking of *mf* above the second staff. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, typical of a Latin American style. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

The image displays a musical score for five instruments: Alto Saxophone (A. Sax.), B-flat Trumpet (Bb Tpt.), Double Bass (D. S.), Electric Bass (E. B.), and Piano (Pao.). The score is organized into two systems, each containing five staves. The first system is marked with a '12' above the first staff, and the second system is marked with a '19' above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The electric bass part provides a steady rhythmic accompaniment. The saxophone and trumpet parts have melodic lines with some rests. The double bass part is represented by a series of diagonal slashes, indicating a specific rhythmic pattern or a simplified notation.

8

The image displays a musical score for five instruments: A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pao. The score is organized into two systems. The first system contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 16. Rehearsal marks are indicated by a double bar line with a vertical line and a number (10, 11, 12, 13, 14, 15, 16) above the staff. A section labeled 'SALSA' begins at measure 14. The Pao. part includes a section of rhythmic notation with slashes (//) from measure 14 to 16. The A. Sax. part has a tempo change to 'ALTO' at measure 15. The B. Tpt. part has a tempo change to 'ALTO' at measure 15. The D. S. part has a tempo change to 'ALTO' at measure 15. The E. B. part has a tempo change to 'ALTO' at measure 15. The Pao. part has a tempo change to 'ALTO' at measure 15.

Musical score for the first system, measures 1-6. The score includes parts for A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The A. Sax. and B. Tpt. parts have melodic lines with slurs. The E. B. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. part is a double bar line. The E. B. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. part is a double bar line. The E. B. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Chord progression for E. B. and Pno. parts:

Measures 1-2	Measures 3-4	Measures 5-6
G13	Bb7	Bb7
F#9	C7	F#9
Bb7		

Musical score for the second system, measures 7-12. The score includes parts for A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The A. Sax. and B. Tpt. parts have melodic lines with slurs. The E. B. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. part is a double bar line. The E. B. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. part is a double bar line. The E. B. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Chord progression for E. B. and Pno. parts:

Measures 7-8	Measures 9-10	Measures 11-12
F#9	G13	Bb7
Bb7		
		C7

10

The image displays two systems of a musical score for a band. The first system covers measures 100 to 105, and the second system covers measures 115 to 120. The instruments are A. Sax., B. Tpt., D. S., E. B., and Pno. The score includes melodic lines for saxophone and trumpet, a drum set part, and piano accompaniment with harmonic markings.

System 1 (Measures 100-105):

- A. Sax.:** Melodic line starting at measure 100 with a dynamic of *mf*. It features a phrase with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').
- B. Tpt.:** Melodic line starting at measure 100 with a dynamic of *mf*. It follows a similar phrasing to the saxophone.
- D. S.:** Drum set part, mostly rests.
- E. B.:** Eb Bass line with harmonic markings: *Fm9*, *B°*, *B°*, *Fm9*, *G13*.
- Pno.:** Piano accompaniment with harmonic markings: *Fm9*, *B°*, *B°*, *Fm9*, *G13*.

System 2 (Measures 115-120):

- A. Sax.:** Melodic line starting at measure 115 with a dynamic of *f*. It begins with a rest and then plays a short phrase.
- B. Tpt.:** Melodic line starting at measure 115 with a dynamic of *mf*. It begins with a rest and then plays a short phrase.
- D. S.:** Drum set part, mostly rests.
- E. B.:** Eb Bass line with harmonic markings: *B°*, *B°*, *C7*, *Fm9*, *B°*, *Fm9*.
- Pno.:** Piano accompaniment with harmonic markings: *B°*, *B°*, *C7*, *Fm9*, *B°*, *Fm9*.

The image displays a musical score for five instruments: A. Sax, B. Tpt, D. S., E. B., and Pao. The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system covers measures 121 to 126, and the second system covers measures 127 to 131. The A. Sax and B. Tpt parts feature melodic lines with slurs and accents. The D. S., E. B., and Pao. parts are primarily rhythmic, with the Pao. part showing a complex pattern of notes and rests. Chord symbols are provided below the D. S. and E. B. staves. The first system's chords are G13, Bb9, Bb9, C7, and Fm9. The second system's chords are Bb9, Bb9, Fm9, and G13. The Pao. part in the second system includes a double bar line and a repeat sign.

121
A. Sax

121
B. Tpt

121
D. S.

121
E. B.

121
Pao.

127
A. Sax

127
B. Tpt

127
D. S.

127
E. B.

127
Pao.

G13 Bb9 Bb9 C7 Fm9

Bb9 Bb9 Fm9 G13

12

A. Sax

B. Tpt

D. S.

E. B.

Pno.

f

mf

B \flat 9 B \flat 9 C7 Fm9 B \flat 9 Fm9

A. Sax

B. Tpt

D. S.

E. B.

Pno.

G13 B \flat 9 B \flat 9 C7 Fm9

The image displays a musical score for a band, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 146 to 150, and the second system covers measures 150 to 154. The instruments are: A. Sax (Alto Saxophone), B. Tpt (Bass Trombone), D. S. (Drum Set), E. B. (Euphonium), and Pno. (Piano). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *rit.*, *f*), articulation (e.g., accents), and performance instructions (e.g., *1, 2, 3*). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The drum set part shows a consistent rhythmic accompaniment with diagonal lines indicating drum strokes. The saxophone and trombone parts have melodic lines with some rests. The euphonium part has a more sustained, harmonic role.

