¿Y Si Tocamos Algo Más? El Intérprete y Su Injerencia Sobre el Canon

Yehison Camilo Vargas Leguizamon

Asesora

Piedad Rosas Bernal

Universidad El Bosque

Facultad de Creación y Comunicación

Formación Musical

Proyecto de Grado

¿Y Si Tocamos Algo Más? El Intérprete y Su Injerencia Sobre el Canon

Bogotá, D.C.

2024-1

Nota de Salvedad

“La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia”

Agradecimientos

Le agradezco en primer lugar a mi mamá, a mis hermanos, a mi abuela y a mi tío Mauricio, quienes siempre me han brindado su apoyo y me han soportado a pesar de todas las dificultades.

Le agradezco a mi maestra de instrumento y asesora del presente trabajo, Piedad Rosas Bernal, quien ha tenido una paciencia infinita conmigo, siempre brindándome apoyo y dándome confianza en mí mismo, de la que carezco constantemente. De su mano, pude convertirme en el mejor músico que puedo ser y gracias a sus enseñanzas pude ver cuan maravilloso puede ser el hacer música.

Les agradezco a las personas que me acompañaron durante toda la carrera, en particular a Amaia, Sofía, María Paula, Tatiana, Sara, María Fernanda y Juan Camilo, con quienes compartí muchos momentos felices y que hicieron que el paso por esta etapa de mi vida fuera sumamente agradable y llevadera.

Además, le agradezco a la familia Sierra Quiñones, quienes me brindaron los primeros conocimientos sobre música, sus retos, pero también la alegría que se adquiere al hacerla junto a las personas que queremos y también la que provoca en las personas a nuestro alrededor. Desde que los conocí, empecé a recorrer un camino en el que esta investigación representa uno de los logros más importantes. La verdad es que, con el tiempo, se han convertido en una segunda familia para mí.

Por último, un agradecimiento especial para el maestro Víctor Carbajo, quién muy amablemente respondió a mis correos y que me ayudó a aclarar varias ideas concernientes a este trabajo y mi papel como músico.

Tabla de Contenido

Lista de Figuras 6

Resumen 8

Objetivo 10

Aquí Solo Hay Obras Maestras 11

¿Qué Hay Pa' Ver? 12

¿Y el Streaming? Pues… 16

Pero es la Mejor Música del Mundo… ¿No? 18

Marco Teórico 20

Música Clásica 20

Canon 22

Sesgos Formadores del Canon 27

Nacionalismo 28

Género 30

Raza 33

Clase Social 35

Comentario Final Sobre El Canon 39

Caja de Herramientas de la Musicología 39

Estética 40

Hermenéutica y la Fusión de Horizontes 41

Intérprete 42

Metodología 50

Estrategia Metodológica 50

Selección de los Compositores 50

Entrevista a Víctor Carbajo 51
Selección de las Obras 52
Análisis Estético Comparativo 53
Desarrollo de la Interpretación 53
Desarrollo de Producto Creativo 54
D'un Jardin Clair 54
Selección de la Compositora: Lili Boulanger 54
Selección de la Obra: D'un Jardin Clair 57
Análisis Estético Comparativo 58
Desarrollo de la Interpretación 67
"Andante" de la Sonata Para Piano en Mi Menor 69
Selección de la Compositora: Florence Beatrice Price 69
Selección de la Obra: Andante 73
Análisis Estético Comparativo 75
Desarrollo de la Interpretación 87
"Sentimentale" de la obra Alboradas 88
Selección del Compositor: Víctor Carbajo 88
Selección de la Obra: Sentimentale 93
Análisis Estético Comparativo 94
Desarrollo de la Interpretación 104
Conclusiones 107
Listado de Referencias 112
Anexos 125

Lista de Figuras

Figura 1 *Tema* 60

Figura 2 *Parte A* 61

Figura 3 *Voiles* 62

Figura 4 *Inicio de la parte B* 63

Figura 5 *Sección con movimientos paralelos* 63

Figura 6 *Parte A'* 64

Figura 7 *Parte C* 65

Figura 8 *La cathédrale engloutie* 65

Figura 9 *Coda* 66

Figura 10 *Feuilles mortes* 67

Figura 11 *Tema* 77

Figura 12 *Steal Away* 78

Figura 13 *I Got a Robe* 78

Figura 14 *Parte A'* 79

Figura 15 *Tema del Intermezzo Op. 118, No. 2* 79

Figura 16 *Desarrollo del Intermezzo Op. 118, No. 2* 80

Figura 17 *Parte B* 81

Figura 18 *Kinderszenen, Op. 15* 81

Figura 19 *Parte B 1* 82

Figura 20 *Parte B 2* 83

Figura 21 *Parte C 3* 84

Figura 22 *Sonata No. 4 en Fa# mayor, Op. 30* 85

Figura 23 *Coda* 86

Figura 24 *Tema* 96

Figura 25 *Parte A 2* 97

Figura 26 *Parte A 3* 97

Figura 27 *Tema Nocturno No. 7 en Do# menor, Op. 27 No. 1* 98

Figura 28 *Desarrollo del tema del nocturno* 98

Figura 29 *Parte B* 99

Figura 30 *Estudio No. 17* 100

Figura 31 *Parte C* 101

Figura 32 *Fantasía en Do mayor, Op. 15* 101

Figura 33 *Parte B'* 102

Figura 34 *Parte C'* 103

Figura 35 *Coda* 103

Resumen

Por lo menos desde hace un siglo se tiene la idea generalizada de que la música existe en una suerte de vacío separado de la sociedad y que aquella que trasciende su propio momento histórico y que, en consecuencia, es interpretada constantemente a través de los años, tiene dicho estatus debido a su incomparable calidad en términos estéticos, porque habla en un idioma universal que excede las barreras del tiempo y de los pueblos, a diferencia de aquellas obras que sencillamente no merecen la atención de las audiencias. Esta retórica, particularmente presente en la conservadora comunidad de la llamada música clásica, ignora la compleja estructura de poderes que se erige alrededor de estos pensamientos, así pues, el objetivo de este trabajo es poner en evidencia los diferentes sesgos sobre los cuales está construido el canon de la música clásica.

En concordancia a un marco teórico se seleccionaron tres obras de Lili Boulanger, Florence Beatrice Price y Víctor Carbajo, que no figuran de manera amplia dentro del canon y, usándolos como ejemplo, se mostró cómo los sesgos sociales y circunstancias particulares de la vida de cada uno tiene mayor peso a la hora de entrar o no dentro del canon, que la naturaleza estética de su trabajo per se. Además, se evidencia el proceso creativo del intérprete a la hora de abordar una composición y cómo enfrentarse a la partitura como lo que es, una serie de indicaciones abstractas con ambigüedades que requieren de la intervención activa del artista.

Al final se invita a la audiencia a reflexionar con respecto a sus gustos y posibles sesgos, siempre dándose la oportunidad de conocer expresiones artísticas novedosas para sí.

Palabras clave: Canon, Meritocracia, Música clásica, Repertorio, Zeitgeist, Hermenéutica, Intérprete

Abstract

For at least a century there has been the idea that music exists in a sort of vacuum separated from society, and that music which transcends its own historical moment and is consequently performed constantly through the years has such status because of its incomparable quality in aesthetic terms, because it speaks in a universal language that exceeds the barriers of time and peoples, unlike those works that simply do not deserve the attention of audiences. This rhetoric, particularly present in the conservative community of so-called classical music, ignores the complex power structure that is erected around these thoughts; therefore, the aim of this paper is to highlight the different biases on which the classical music canon is built.

According to a theoretical framework, three works by Lili Boulanger, Florence Beatrice Price y Víctor Carbajo (who are not widely included in the canon) were selected and used as examples for showing how the social biases and particular circumstances of each composer's life have more weight when it comes to entering or not into the canon than the aesthetic nature of their work per se. In addition, it was made evident the creative process of the performer in approaching a composition and how to confront the score for what it is: a series of abstract indications with ambiguities that require the active intervention of the artist.

At the end, the audience is invited to reflect on their tastes and possible biases, always giving them the opportunity to get to know artistic expressions that are new to them.

Keywords: Canon, Meritocracy, Classical music, Repertoire, Zeitgeist, Hermeneutics, Performer.

Objetivo

Interpretar tres obras que no hacen parte del canon musical de occidente, valiéndose de un análisis crítico que busca evidenciar la falta de argumentos desde el punto de vista del zeitgeist estético de cada una de las obras, enfocándose en el lugar del intérprete dentro del ecosistema de la cultura y su papel como posible transformador del canon.

Aquí Solo Hay Obras Maestras

"¿Usted bebe Coca-Cola solo porque los americanos lo digan, o es que también le gusta un poco a usted?" Lo anterior, hace parte de una respuesta que da Luis Ángel de Benito, profesor del Real Conservatorio Superior de Madrid y director y presentador del programa "Música y Significado", de Radio Clásica (RNE), en una entrevista para el portal español *Filosofía & co*. En esta parte de la entrevista le preguntaban sobre valores universales de la música, al referirse a la consonancia afirma lo siguiente:

> Mi argumento es que la música «nuestra», la consonante, se impone en todas las culturas y en cambio el canto de garganta de los mongoles no nos ha convencido a nosotros, o los cantos de garganta de los inuits, de los esquimales, que cantan así en algunas ocasiones o con algunos propósitos. Eso no se ha impuesto para nada y en cambio tú ahora vas a Mongolia y en Los 40 Principales de allí escuchas música pop como la nuestra. Y en Alaska y Canadá igual, los inuits escuchan a los Beatles y a Janis Joplin y a Shakira. Se podría objetar que esto puede estar definido por la economía y que la cultura más fuerte, con más dinero, exporta su producto al país más débil. Claro, pero la pregunta es: ¿usted bebe Coca-Cola solo porque los americanos lo digan, o es que también le gusta un poco a usted? ¿Los americanos van a conseguir con dinero que todos bebamos Coca-Cola si esto es un adefesio, si sabe a estramonio o a belladona? Pues no, tiene que haber dos cosas: que los americanos pongan el dinero y que la Coca-Cola guste. Pasa igual con la música. La explicación neomarxista no es la única. Claro que vale, pero es necesario que la música consonante, en este caso, sea agradable a todas las culturas. (2020)

Esta respuesta resulta problemática en varios aspectos, como, por ejemplo, el comparar a la ligera expresiones culturales de sociedades muy diferentes, con procesos históricos totalmente distintos. Luego, el hecho de poner en una suerte de pedestal a una

sobre otra, por una supuesta superioridad objetiva, en donde la influencia del contexto (si es que la hay) es mínima, resulta cuestionable. Otro asunto del que se puede hablar es todo lo concerniente a cómo una sociedad crea sus gustos; en su respuesta, de Benito afirma que, si ciertas sociedades consumen expresiones culturales provenientes de otras, en detrimento de su propio quehacer artístico, es porque dicho producto es de mayor calidad.

El presente trabajo va a tratar a profundidad todas las cuestiones anteriormente presentadas, en principio gracias a la respuesta de Luis Ángel de Benito, pero que lo trasciende a él como individuo y solo sirve como ejemplo de un paradigma de pensamiento ampliamente aceptado en una parte importante de la sociedad en general, y de los sectores más conservadores de la academia, en particular. El objeto en el que se van a centrar los planteamientos que se desarrollarán más adelante, va a ser el canon de la música clásica occidental, el cual gira alrededor de unos pocos compositores, cuyas composiciones no solo son tocadas en los miles de conciertos de este tipo de música alrededor del mundo, sino que también, es alrededor de estos nombres que se construyen los relatos de la historia de la música[1].

¿Qué Hay Pa' Ver?

Al revisar el estudio del musicólogo Miguel Ángel Marín (2013), podemos evidenciar que en el 20% de los conciertos alrededor del mundo se interpreta únicamente la música de 6 compositores: Beethoven, Mozart, Bach, Brahms, Schubert y Debussy. Año tras año, las mismas obras de los mismos compositores son continuamente ejecutadas en las distintas salas de concierto del planeta. La principal fuente de Marín es *Bachtrack*, un portal web fundado en 2008, encargado de recopilar información de conciertos de música clásica.

[1] Llamada así, cuando lo autores no se toman la sutileza de aclarar que es la historia de la música occidental. Pero más adelante se hablará más al respecto.

Anualmente, se publica una infografía y un análisis, basado en las estadísticas de los conciertos del año anterior (Bachtrack, 2022). El estudio de Marín abarca el período que va desde el 1 de enero de 2010 al 15 de julio de 2013. Ahora, si seguimos evaluando cómo va la programación de conciertos, haciendo uso de Bachtrack, vemos que el panorama no se transforma de manera acelerada. Los compositores que han aparecido como los 10 más interpretados en el período de 2015-2019[2] son:

- Mozart
- Beethoven
- J. S. Bach
- Brahms
- Tchaikovsky
- Schubert
- Haydn
- Ravel
- Sibelius
- Schumann
- Handel
- Mendelssohn
- Debussy
- Bernstein
- Chopin (Bachtrack, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020)

[2] Las estadísticas posteriores no fueron publicadas al momento de redacción del presente apartado, sin embargo, para las conclusiones, se van a tener en consideración estadísticas posteriores al 2022, que fueron publicadas después de redactar esta sección.

Los primeros seis nombres aparecen de manera permanente, casi siempre en el mismo orden, siendo Mozart y Beethoven los que más varían, apareciendo uno en el primer puesto, moviendo al otro al segundo de un año para el otro como el compositor más programado. Ciertas variaciones se evidencian por cuestiones muy particulares, como por ejemplo, aniversarios; siendo este el caso de la aparición de Jean Sibelius y Leonard Bernstein entre los diez compositores más programados en 2015 (Bachtrack, 2016) y 2018 (Bachtrack, 2019), respectivamente, años en los que se celebró el aniversario de sus nacimientos. Según el portal web, en los otros años, Sibelius suele aparecer por encima del número 20. Una situación similar ocurre con las obras interpretadas[3], siendo evidente la reiterada programación de las sinfonías de Beethoven (en particular la 5ta, la 7ma, la 6ta y la 3ra), el Mesías de Handel, sinfonías de Brahms (en especial la 1ra) y el concierto para violín de Tchaikovsky. Nuevamente se puede ver la influencia de las efemérides, como la celebración a Bernstein en el 2018, cuando tres de sus obras (las danzas sinfónicas de West Side Story, la Obertura Candide y Serenade after Plato's "Symposium") fueron las obras más representadas sobre los escenarios, hecho que no ocurrió en años anteriores y tampoco en los posteriores. Lo cierto es que esta aparente invariabilidad en el repertorio no es una novedad, ya en 1939, el crítico y compositor estadounidense Virgil Thomson dijo:

> Hay algo extraño en el repertorio sinfónico, desde Tokio hasta Lisboa, desde Tel-Aviv a Seattle, noventa por ciento de este son las mismas cincuenta piezas. El otro diez por ciento, son usualmente presentaciones de obras de celebridades locales. Todo lo demás está estandarizado. (Blumhofer, 2015)

---

[3] Se toma en cuenta el mismo período de tiempo, con la excepción del año 2017, que no aparece esta información en la infografía.

Sin embargo, no sobra decir que la anterior afirmación no es algo que asombre a los asiduos asistentes de las salas de conciertos. Ahora bien, por su naturaleza limitada, tanto en el tiempo como por las cuestiones de espacio, las actuaciones en vivo, y los datos que de ellas podemos obtener, si bien resultan de utilidad y evidencian un hecho sugerente de la realidad, no son la única fuente de información valida y, por lo tanto, no está de más observar otros espacios que con el paso de los años ganan una imbatible relevancia dentro de los medios con los que el público se puede acercar a la música, este es el caso del streaming.

El streaming es una tecnología de transmisión de datos a través de la red, en la que no es necesario una descarga al disco local, ya que el contenido en cuestión es constantemente transmitido al dispositivo mientras se accede a éste (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2024), por ejemplo, solo se podrá acceder a una canción dentro de la plataforma que se está usando y solo mientras está siendo reproducida dicha canción en particular. En general, se tiene la visión de que las plataformas de streaming de música emancipan al consumidor de los designios de las grandes empresas y, así pues, cada quien tiene la posibilidad de escoger lo que quiere escuchar y en consecuencia, se genera la posibilidad de que los individuos descubran música con mayor facilidad, no solo por la libertad en cuanto a poder escoger en sí, sino que además, está el hecho de que se puede acceder a toda la música del catálogo por el mismo precio; o sea, da igual si se escucha mucha o poca música, el costo es el mismo, lo que da la sensación de que no se pierde nada al aventurarse a la escucha de nuevas propuestas, distinto a lo que pasa con la adquisición de música en formato físico o la asistencia de eventos en vivo, que por un lado, en la mayoría de los casos son más costosos que el streaming y por el otro, se delimitan a la adquisición en particular, de modo que, si la música contenida en el disco o presentada en el concierto no es del agrado del oyente, dicho desatino será percibido con gravedad por parte del consumidor, ya que, básicamente, se pagó por algo que no generó satisfacción, en

detrimento de otra cosa que, a lo mejor, sí habría logrado dicha sensación, sin importar que dicha posibilidad, sea un producto ya bien conocido por el oyente. En resumen, la libertad para arriesgarse al descubrir nueva música será delimitada por el capital, y como no todos cuentan con este en grandes cantidades, resulta más conveniente irse a la fija, en cuanto a presentaciones en vivo y música en formato físico, distinto al streaming en este sentido. Dicho lo anterior, podría suponerse que en el mundo de las plataformas de música por demanda la relación con el canon de la música es distinta, ¿verdad?

¿Y el Streaming? Pues…

En 2018 *MIDiA Research* realizó una investigación encargada por la plataforma de streaming iDagio, especializada en música clásica. El objetivo de la investigación era el de describir los hábitos de consumo alrededor de la música clásica. En él se explica cómo más de un cuarto de los aficionados a este tipo de música asiste a conciertos, mientras que la mayor parte de ellos consume música por medios tradicionales tales como:

- Radio: 40%
- CD: 35%
- Ver conciertos clásicos por televisión: 24% (PromocionMusical.es, 2019)

Pese a esto, y a que el streaming en vídeo y audio se encuentran en cuarta y quinta posición, respectivamente, es innegable que, en nuestros días, estos últimos dominan dentro de los canales de distribución a nivel global, representando el 65% de los ingresos de la industria de la música con 523 millones de suscriptores de pago[4], siendo *Spotify* la plataforma de mayor uso, con un 85,8% de la participación en el mercado (Martínez, 2022).

[4] «Resources», 2020

Dicho lo anterior, se caería en un gran error si se ignorara la información que de estas plataformas se pueda obtener. Haciendo uso de *Chartmetric*[5] vemos que, tanto en Spotify[6], como en Apple Music[7], las playlists más escuchadas de música clásica están compuestas, en su mayoría, por obras de los compositores consagrados en el canon, con algunas excepciones que abordaremos en profundidad más adelante. En Spotify al revisar las 5 listas con más suscriptores vemos que más del 70% de su contenido hace parte del canon, siendo la más escuchada[8], junto con la tercera de la lista[9], las que menos se alejan de la norma. En cuanto a la primera de estas, solo 9 obras de 127 han sido escritas por compositores fuera del canon, y en el caso de la segunda, es de 2 obras de 42 de las que conforman la lista.

Por último, hay que agregar que YouTube debe ser observado, ya que está en los medios que más se usan para descubrir nueva música[10]. Lo cierto, es que resulta evidente que la historia sigue siendo la misma[11], encontrar compositores u obras fuera del canon es más una excepción que la norma.

---

[5] Chartmetric es un software de análisis de música diseñado para rastrear el desempeño de artistas, álbumes y canciones en distintos canales como Spotify, Apple Music, Instagram, TikTok y YouTube.

[6] Chartmetric, s. f.

[7] Chartmetric, s. f.

[8] «Classical Essentials», s. f.

[9] «Epic Classical», s. f.

[10] Research, 2019

[11] Chartmetric, s. f.

Pero es la Mejor Música del Mundo… ¿No?

Jonathan Blumhofer (2015) afirma que en el mundo de la música clásica hay una obsesión no sana con la idea de “obras maestras”. Esta suerte de devoción, basada en una idea meritocrática en la música, es generalizada, y la podemos evidenciar en todos los datos anteriormente expuestos, en donde un reducido grupo de compositores, cada uno con un extenso catálogo de grandes composiciones, son los únicos referentes a la hora de hablar de música clásica. Nada de esto resulta sano por varias razones:

- Esta forma de pensar busca soportarse en una objetividad que, evaluada a profundidad resulta débil y se basa en supuestos ideales estéticos, que de manera consciente evita poner en evidencia cuestiones del contexto histórico que no serían bien vistas a la hora de argumentar positivamente sobre la posición que ocupan ciertas obras o compositores dentro del canon, y aún peor, aquellas que no se encuentran en él.
- Hace muy difícil hacer críticas al respecto, ya que, de cierta forma, los individuos tienden a pensar que, si no sienten simpatía por aquellas obras maestras, pues no gozan de un buen gusto, que, además, al ser las únicas expuestas, no pueden apreciar este tipo de música, ya que parece ser la única que hay.
- Por otro lado, como expresa Blumhofer, la música es un arte, está viva y por tal motivo debería renovarse y reflejar diversidad de voces, permitir que como sociedad podamos vernos reflejados en nuestra multiplicidad y haya espacio para todos.

No es cuestión de desaparecer a las grandes figuras que dominan la escena en la actualidad (y desde hace mucho tiempo), ya que, tal vez, resulte imposible a estas alturas de la historia y a la mejor tampoco sea algo necesario; lo que hay que hacer es construir nuevas figuras que puedan compartir la fama con los grandes compositores de siempre, conocer más sobre el pasado y que cada uno deconstruya el canon actual y construya el

suyo propio. Pero para lograr esto, primero hay que ver las raíces de éste y cómo los paradigmas sociales de su tiempo, muchas veces ignorados en la retórica conservadora, lo fueron consolidando. Por otro lado, también hay que poner de manifiesto el papel que cumplen los distintos actores del ecosistema cultural para legitimar dicho discurso y cómo estas mismas acciones pueden ser de ayuda para transformarlo, siendo uno de los más importantes, el quehacer del intérprete y su relación con el público, porque en la misma línea de Barenboim (2016):

> Yo creo que el público, a largo plazo, siempre tiene razón. No creo que haya habido talentos ocultos entre los compositores e intérpretes del siglo XIX a los que, incluso después de dos siglos, nadie haya percibido ni reconocido. El público puede equivocarse cuando oye una pieza por primera vez, pero a largo plazo el juicio del público es correcto. (5:19)

Entonces, si las sociedades se han transformado y como intérprete, se considera que una obra debe ser reconocida, es deber del ejecutante darla a conocer, ya que este se encarga de que la música llegue del compositor al público, si la música no es tocada, el público jamás sabrá de qué se podría estar perdiendo y por lo tanto no tendría la posibilidad de decidir si la acoge o la rechaza.

Marco Teórico

Música Clásica

> Por el contrario es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar «clásico» a algo: una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente. (Gadamer, 1999, p. 357)

Este término ha tenido distintos significados en el tiempo y en la actualidad puede atribuírsele a distintos significantes, de este modo, podríamos iniciar un acercamiento al término mediante la siguiente afirmación:

> Música escrita en notación y compuesta con una forma más o menos establecida para transmitir algún tipo de expresión artística. El término suele usarse como contraparte de *música folclórica o *música popular, así como de algunas formas de música litúrgica (en particular de canto llano) y de música dancística, pero en especial a partir del siglo XX estas distinciones se han vuelto menos rigurosas. (Bellingham, 2009, p. 1004)

Una afirmación bien intencionada que, en su intento de no caer en definiciones estereotípicas y totalizantes, aterriza en la generalidad más absoluta y dice más bien poco. Sin embargo, es diciente que en la definición se ocupen más líneas en decir qué no es la música clásica, que en enunciar las características que la diferencian de sus contrapartes. A pesar de lo anterior, es una definición bastante correcta, que como se va a ver más adelante, solo carece de algunas especificidades.

Entonces, vamos al principio. La palabra clásica proviene del latín *Classicus*, que hacía referencia a las clases altas en la sociedad romana de la antigüedad y a sus logros en diferentes campos (Pauly, 1965), por ende, esta palabra suele hacer referencia a los más perfectos referentes de un área en particular. El término música clásica aparece por primera

vez en Londres alrededor de 1830, para referirse a una serie de obras que eran recurrentes en los conciertos de la época y que fueron compuestas por creadores del pasado, como Haydn y Mozart (Heartz, 2001). Algunos afirman que en esta época se usó el adjetivo "clásico" con una carga nostálgica, en donde la palabra idealizaba los tiempos del antiguo régimen, como momentos de estabilidad y sencillez, y que dicho espíritu era plasmado en la música de compositores como los anteriormente mencionados (Taruskin, 2009a, p. 647). Con el pasar de los años esta idea se fue aplicando a toda la música que ha superado la prueba del tiempo. A inicios del siglo XX, el término "clásica" se usaba para hacer una diferenciación de entre las orquestas sinfónicas (clásicas) y las de jazz (modernas / populares). Ya a mediados del siglo, "música clásica" se entendía como un tipo de música que contrastaba con la música popular y la folclórica[12].

Para redondear la idea, una definición que brinda Ochoa es "tradición musical de Europa occidental enmarcada mayoritariamente dentro del período conocido como de la "práctica común" (siglos XVIII y XIX), asociado a nombres como Bach, Mozart y Beethoven, entre otros" (2010). Acto seguido, empieza a enunciar algunas características que hacen que esta música resulte de tan alto valor para la "alta cultura" europea, en detrimento de otras músicas que no hacen parte de los conceptos elitistas de la corriente de pensamiento de las clases altas del viejo continente. Dichas características, principalmente, son las siguientes:

- Es de tradición escrita, dando un carácter de inmutabilidad a la obra y, como resultado, condicionando su interpretación, supuestamente indiferente al paso del tiempo.

[12] «Definition and etymology of classical», s. f.

- Compleja a nivel armónico y melódico, principalmente en lo que se refiere al desarrollo temático que se le da este último aspecto.
- Da importancia al virtuosismo, tanto del ejecutante como del compositor.
- La estructura resulta central.
- Ser compuesta con el objetivo de ser escuchada.

Sin embargo, hay que decir que estas características son propiedades que otras músicas, con el tiempo, han hecho suyas (Cook, 1998) y, de este modo se da sentido a la primera definición dada en este apartado, siendo el factor más distintivo de la música clásica, el ser escrita, en particular, mediante el sistema consolidado en Europa en el siglo XVII y que evidencia ser heredera, de manera consciente, de la tradición estética de la música del periodo de la práctica común.

Canon

> La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser (Gadamer, 1999, p. 344)

Al buscar en internet el término canon occidental aparece que “es el corpus de obras de arte y literarias que han formado la denominada alta cultura en la civilización occidental” [13]. Pero al ver lo anterior surgen preguntas con respecto a su origen y al investigar más al respecto resulta evidente que el término ha sido cuestionado por distintos estudiosos. Para comenzar, la palabra viene del griego *kanon*, que hace referencia a las barras rectas que los carpinteros usaban para medir, por tal motivo, se puede entender como una regla y, en

[13] «Canon occidental», s. f.

consecuencia, como un estándar, de allí que se defina como el estándar de excelencia[14]. Luego, cuatro siglos antes de Cristo, el escultor Policleto crea *El Canon*, una escultura que refleja perfectamente las proporciones de la figura humana, lo que la convierte en un "modelo" a seguir (Kennedy, 2001). Después, el latín hace uso de la palabra en un contexto eclesiástico para referirse a lo que es "decretado por la Iglesia" y en el siglo XIV D.C. el significado de "regla o principio" se volvió común. Desde el año 1400 el significado hace referencia a las Escrituras, los libros de la Biblia aceptados por la iglesia cristiana; también se extiende a libros seculares de reconocida excelencia o supremacía.

Con respecto al canon en la literatura, Bloom (2018) justifica su existencia bajo el principio de que "el que lee debe elegir, puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo, aun cuando uno no hiciera otra cosa en todo el día" (p. 23) y como principal función pragmática le asigna la siguiente: "el recordar y ordenar las lecturas de toda una vida" (p. 56). En sus palabras es "una medida que pretende poner límites a lo inconmensurable" (p. 57). Por su parte, Kennedy (2001) realiza una afirmación que va por la misma línea y que, además, aborda sus raíces:

> La formación del canon es un instinto humano natural, un intento de imponer orden sobre la multiplicidad, de juzgar qué es mejor entre varias opciones, y de preservar conocimientos y valores tradicionales en contra de la erosión del tiempo y de las influencias de culturas externas. Los canones reflejan la estructura conservadora y jerárquica de las sociedades tradicionales. (…) El lenguaje usado en escritos canónicos es a menudo arcaico o formalmente distinto del que es comúnmente

[14] «Origin and meaning of canon», s. f.

> hablado en momento de su composición, y después de pocas generaciones, no puede ser entendido fácilmente sin especial estudio. (p. 105)

En “A Few Canonic Variations”, uno de los trabajos indispensables a la hora de abordar las cuestiones del canon en la música, el musicólogo Joseph Kerman expone la dificultad de usar el término dentro de la música, debido a que aquellos que la estudian y la practican, generalmente, hacen uso de la palabra *repertorio*, no de *canon*, ya que para él “los repertorios son determinados por los intérpretes, el canon por los críticos” (1994, p. 37). Al adentrarse a la historia de la adopción del término canon dentro de la música, Kerman expone un relato paralelo al de la concepción de la idea de música clásica, mostrando que antes del siglo XIX la presentación pública de música anterior a la de dicha generación era más una rareza que la norma, pero que al adquirir cierta conciencia de la historia de la música y al encumbrar a Beethoven, Haydn y Mozart como los más grandes compositores de una época, estos se pusieron a la par (en el campo de la música) de los grandes escritores griegos y de Shakespeare, quienes ya habían sido canonizados en la literatura; ahora los clásicos vieneses servían como modelos a ser estudiados e imitados, tanto por futuros compositores, como por estudiantes, además de ser comentados y analizados por los críticos. Todo lo anterior hace parte del conjunto de criterios que ha de superar una obra para lograr ser canonizada, a los que se suman la popularidad de esta, lo que hace que cobre importancia en determinado contexto; además de la validación por parte de una figura de poder o de una clase dominante en su conjunto (Kennedy, 2001).

Por su parte, el musicólogo William Weber (1999) identifica tres tipos de canon:

- El canon erudito, que alude a la música que es estudiada en términos teóricos. Este tipo de canon está formado por obras que sirven como modelo pedagógico a la hora de explicar normas teóricas en cuanto al contrapunto y la armonía.

- El canon pedagógico, por su parte, está conformado por un grupo de obras que son usadas para educar a los músicos del futuro, tanto en el área de lo compositivo, ya que se usan como modelos a ser imitados (corales, fugas e invenciones de Bach o sonatas de Mozart y Beethoven, por ejemplo); como en el área de la ejecución instrumental, ya que ciertas obras son consideradas como indispensables dentro de la enseñanza de determinado instrumento, ya sea por las técnicas de las que hace uso o por su maestría en la presentación de un estilo determinado (études para cualquier instrumento o conciertos, por ejemplo) . Todo lo anterior hace que las obras que forman este tipo canon, a pesar de su importancia, sean conocidas por un público reducido y muy especializado.
- El canon interpretativo, que hace referencia a una serie de “obras antiguas organizadas como repertorios y definidas como fuentes de autoridad con respecto al gusto musical” (Weber, 1999, p. 340). Este surge al inicio del siglo XVIII, siendo la presentación pública de obras seleccionadas. Varias de estas obras son centrales en la enseñanza, por ende, son muy estudiadas dentro del canon pedagógico. El canon interpretativo es el “repertorio” al que se refiere Kerman en su texto y, por lo tanto, es el mismo al que nos referimos al hablar de la música presentada en conciertos y la que es consumida, en su mayoría, por medio de grabaciones.

Cada uno de los tipos de canones anteriormente mencionados se relacionan entre sí y de cierto modo los dos primeros legitiman al tercero, a lo que se le suma la legitimidad que le brinda la crítica, aspecto tratado tanto por Weber como por Kerman. Otras fuentes de legitimidad son las programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas, los espacios académicos, los espacios físicos (no tiene la misma relevancia si una obra es presentada en un teatro de importancia mundial o en uno de relevancia local), los sistemas de becas o los premios (Corrado, 2005).

En cuanto a lo que abarca el canon en términos históricos, es evidente cómo se detiene en el tiempo luego de la Primera Guerra Mundial, momento en el que en las salas de conciertos la presentación de nueva música se vuelve una extrañeza, distinto a épocas anteriores al siglo XIX, cuando lo usual era presentar música nueva y mientras que una obra no solía mantenerse en circulación mucho tiempo después de su estreno. Luego, con la consagración de los tres vieneses en la época romántica, hubo una suerte de balance entre obras del pasado y música compuesta por los compositores de ese tiempo. Lo anterior cambia al iniciar el siglo XX, con la aparición de las vanguardias, donde los compositores buscaban disociarse del público general y concentrarse principalmente en llamar la atención de académicos y otros compositores. En consecuencia, por un lado, el público no fue capaz de asimilar mucha de la nueva música y por el otro, los intérpretes, debido a que la consideraban extremadamente difícil de ejecutar, solían no perseverar en su estudio, porque, además resultaba poco gratificante en varios sentidos (Kerman, 1994).

Sin embargo, el canon no debe verse como una estructura monolítica estática en el tiempo, ya que desde su surgimiento ha tenido distintas entradas, siendo el redescubrimiento de Bach el más paradigmático. En 1829, el compositor alemán Felix Mendelssohn reestrena en Berlín *La Pasión Según San Mateo* de Johann Sebastian Bach, de este modo dando a conocer al gran público la obra de este importante compositor, que con el tiempo se consagraría como uno de los pilares de la música occidental, reconocido por la crítica, la academia, los músicos y el público. Ahora bien, cuando hablamos del “Redescubrimiento de Bach”, esto es solo aplicable al público en general, porque Bach era ampliamente reconocido, respetado y admirado entre estudiosos de la música. Muestra de ello fue la circulación de copias de manuscritos profesionales que hubo después de la muerte del compositor, principalmente de su obra para clave y luego de sus corales a cuatro voces, epítome de los estudios de armonía (Valencia, 2021). En conclusión, sería correcto afirmar que, lo ocurrido luego de la presentación de *La Pasión Según San Mateo* en 1829,

fue la entrada de Bach al repertorio, al canon interpretativo; porque Bach siempre hizo parte fundamental del canon pedagógico y del canon erudito ;además de que era valorado por la crítica. A lo anterior, hay que sumarle el hecho de que en el siglo XIX se dio paso a una gran cantidad de transcripciones y reinterpretaciones de Bach, dándole un carácter prerromántico a su obra, lo que hizo más sencilla su internalización por parte del público (Kerman, 1994).

Otra adición que resulta diciente es la del ballet de *El Cascanueces* de Tchaikovsky, el cual fue recibido con críticas mixtas en su estreno y no fue hasta los años 50's en Estados Unidos que se empieza a ubicar como un indispensable dentro de la programación de los grandes teatros de ballet del mundo. Esto ocurrió gracias a la aparición de su música en la película *Fantasía* de Walt Disney en 1940, logrando que el público empezara a interesarse en el ballet; y a finales de 1950 la obra se consolida gracias a la transmisión por televisión de la versión de George Balanchine (Fisher, 2003).

Como último ejemplo, se puede mencionar la adopción del bambuco como música nacional por parte de las clases altas colombianas, acción enmarcada dentro de la empresa de la consolidación de la identidad nacional y la consecuente construcción de símbolos nacionales dentro del acervo cultural de la nación. Todo lo anterior contrasta con el evidente desdén que le tenían las clases altas a esta música originada de la interacción de las distintas culturas propias de Colombia, como lo es la herencia indígena, africana y española (Henao Ruiz, 2015).

Sesgos Formadores del Canon

El canon de la música, como producto social de una cultura en particular, debe ser vista y entendida desde la perspectiva del contexto en la que se origina, siendo este, la Europa Occidental del siglo XIX, y, en consecuencia, desde los sesgos que esta sociedad cargaba en ese momento en particular y que la música que este texto discute sigue

haciendo evidentes, particularmente en su canon. Dichos sesgos, junto a los actores legitimadores del canon anteriormente mencionados, son indispensables para entender el arte y su historia, o como dice Janet Wolff (1987) “La historia del arte es una historia de la interacción de estos muchos factores” (p. 5). Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario explicar los sesgos más relevantes con los cuales se puede explicar la construcción del canon, particularmente sus exclusiones.

Nacionalismo

La historia de la música, en cuanto a relato histórico, ha sido escrita y reescrita por individuos que hacen parte de un contexto carasterístico, y como tal, los autores reflejan en aquello que escriben las ideas y los sesgos de su momento histórico (Cook, 1998). Esto se ha dado desde el propio inicio de la disciplina como tal, cuyo origen formal se da en la Europa del siglo XIX, donde la búsqueda de una identidad nacional era un claro objetivo para académicos y poderosos, que buscaban en el pasado rasgos comunes que ayudaran a unir a comunidades diversas bajo el relato de una nación y con esto, establecerse como estados nacionales diferenciados de otros. Estos rasgos comunes se encontraban en su cultura, aspectos como sus mitos y leyendas, su lengua y sus objetos de arte eran usados para dar una idea de homogeneidad (Bohlman, 2012). En lo que concierne a la música, los académicos de la época resaltaban a aquellos compositores con los que compartían nacionalidad, por sobre otros de origen extranjero, siendo un ejemplo paradigmático lo sucedido en los territorios germanos, donde la política fue insuficiente para establecer una idea de lo “nacional”, pero por su parte, grandes compositores como Haydn, Mozart y

Beethoven generaban gran orgullo en la sociedad de clase media de los distintos pueblos alemanes[15].

Fue tan preponderante para Alemania el papel de la música en la construcción del relato nacional y tan evidente su importancia objetiva[16], que la musicología alemana fue central en el desarrollo de la propia disciplina. Esto, mediado por una interpretación hegeliana de la historia y de la evolución del arte, sumado a los deseos nacionalistas de la época y al aislacionismo de la disciplina de la musicología frente a otras ciencias históricas (Gerhard, 2015), ayuda a entender la preponderancia de los compositores alemanes dentro del canon y de la historia de la música occidental en general.

No sobra aclarar, que si bien el ejemplo alemán debe ser resaltado por su importancia y por la etiqueta de “universal” que ha llegado a obtener su música, la empresa nacionalista es un factor determinante a la hora de destacar a un compositor sobre otro, de modo que en los relatos históricos de los distintos países destacan compositores propios de cada nación, como puede ser en el caso de Inglaterra con Purcell, Byrd, Elgar, Vaughan Williams, Ireland o Cyril Scott; de Rusia con Medtner, Gliére, Glazunov, Arenski o Taneyev; en Venezuela con Reynaldo Hahn o Teresa Carreño; en Colombia con Adolfo Mejía, Germán Darío Pérez, Pedro Morales Pino, Guillermo Uribe Olguín o Luis A. Calvo. Todos los compositores anteriormente mencionados pueden llegar a ser conocidos fuera de su

---

[15] Romanticismo y Nacionalismo musical. (2017, 5 junio).

[16] La importancia objetiva de Alemania en la historia de la música occidental se puede argumentar teniendo en cuenta la relevancia que compositores alemanes como Bach, Handel, Mozart, Haydn, Beethoven, entre otros, han tenido para especialistas de la música, tanto intérpretes como estudiosos.

nación, pero no se les brinda la importancia que sí poseen en sus respectivos lugares de origen, donde son frecuentemente interpretados y estudiados.

Género

La sociedad occidental de la que hacemos parte se ha construido sobre unas ideas patriarcales de larga data, dichas ideas pueden ser rastreadas en el fin de neolítico y el inicio de las sociedades metalúrgicas, en particular en lo que se refiere a la aparición del arado y a la importancia de la guerra en estas sociedades, donde las destrezas físicas eran de gran importancia, por ende, aquellos que destacaran en estos aspectos eran ampliamente valorados por la sociedad. Evidentemente, bajo este paradigma, aquellos que sobresalían eran los hombres por sobre las mujeres. Con el tiempo, aquellos que lideraban a las sociedades eran los hombres que se destacaban por sus éxitos militares y la preeminencia del varón en la sociedad se fue expandiendo a los distintos aspectos de la vida y con el pasar de los siglos dicha importancia dejó de atribuírsele a los individuos que poseían las virtudes antes mencionadas , sino que se extrapoló a todos los hombres en su conjunto, y en consecuencia las mujeres fueron vistas como seres inferiores, relegadas a labores “menos importantes" dentro de los paradigmas construidos por los miembros masculinos de la sociedad (Almansa Pérez, 2020).

Es obvio que la mujer ha sido excluida o relegada a papeles menores en la cultura y particularmente ha sido invisibilizada dentro del relato de la historia de las artes, no siendo la música una excepción. En general, el acto de crear, entendido como “dar realidad a una cosa material a partir de la nada”[17], ha sido reservado al hombre, exceptuando la creación de vida, habilidad exclusiva de las mujeres, pero al ser este último un hecho biológico, su importancia ha sido minimizada frente a la creación del varón, que no es consecuencia de

[17] «Crear», 2022

su naturaleza, sino de su esfuerzo y de su habilidad, desarrollada durante años de manera consciente; además, es una creación que trasciende en el tiempo y no está limitada por la mortalidad de una vida humana, así pues, dicha creación resulta más grande que la de la mujer, lo anterior acompañado, además, de discursos en los que tal creación es obra de Dios, dejando así a la mujer relegada a un simple recipiente. Lo anteriormente expuesto, entre muchos otros, se ubican entre los argumentos que se usaron para justificar la exclusión de la mujer dentro de las artes, junto a la supuesta incapacidad de parte de estas de hacer un uso adecuado de la razón por una supuesta inclinación a las emociones, ya que la razón es fundamental para la creación de grandes obras; afirmación que resulta paradójica y contradictoria, ya que es un consenso la idea de que las grandes obras no son solo resultado de la lógica y la correcta aplicación de las normas estéticas y teóricas de su momento, sino de el correcto balance de estas con las más profundas y sinceras emociones (Citron, 1993). No sobra decir que estas son ideas retrógradas que no resisten el más mínimo análisis y hacen parte de un establecimiento rancio que con el paso de los años se cae a pedazos, esto debido a los profundos cambios en la sociedad occidental en los últimos cien años, logrado por las constantes luchas feministas alrededor del mundo, por las cuales las mujeres han logrado conquistar distintos derechos y, poco a poco, ganando los espacios y reconocimientos que por tanto tiempo les han sido negados.

En la narrativa de la historia de la música tradicionalmente no figuran grandes nombres de mujeres, esto ocurre por distintas razones; primero el sistema patriarcal de la sociedad en la que habitamos, y, en consecuencia, la inherente intencionalidad de negar la importancia de la mujer en sus distintos relatos. Por otro lado, vemos que la forma en que se narra la historia también influye en la ausencia femenina, ya que se privilegia la actividad de los compositores por sobre la de los intérpretes, donde las mujeres eran particularmente activas, ya que la ejecución de un instrumento musical por parte de la mujer era un requisito social en las clases medias desde el siglo XVIII; sin embargo, esta labor solía desarrollarse

en espacios privados ya que “se veía mal” que una dama se expusiera frente a un público (mayoritariamente de hombres), a lo que se le suma el hecho de que en muchas ocasiones su labor era relegada a acompañar a solistas masculinos, debido a que no debían tomar un rol protagonista (Citron, 1993). Esto con sus importantes excepciones, siendo Clara Schumann una de las más importantes virtuosas del piano en la Europa del siglo XIX. Por otro lado, aquellas que se dedicaban a componer, además de ser fuertemente criticadas por asumir un rol que supuestamente no les correspondía, eran menospreciadas, ya que sus obras, aparentemente (de acuerdo a la crítica masculina), no poseían la virilidad que podía encontrarse en las composiciones de sus pares masculinos; pero si esta supuesta virilidad sí se encontraba en su trabajo, resultaba indecoroso en una mujer. Grandes creadoras como Clara Schumann o Fanny Mendelssohn quedaron a la sombra de su esposo y hermano respectivamente, cuando ambas poseían una voz propia como artistas; otras como Amy Beach, Cécile Chaminade, Barbara Strozzi, Lili Boulanger y Mel Bonis, son menos conocidas ya que no se relacionan directamente a “grandes hombres”, pero su trabajo está a la par de sus contemporáneos y en muchos casos haciendo aportes importantes a diferentes géneros, pero ampliamente ignoradas por el solo hecho de ser mujeres en una época en que componer y exponerse no era lo que debían hacer (Cook, 1998).

Raza[18]

Michel Wieviorka (1998/2009) afirma que:

> El racismo consiste en caracterizar un conjunto humano mediante atributos naturales, asociados a su vez a características intelectuales y morales aplicables a cada individuo relacionado con este conjunto y, a partir de ahí, adoptar algunas prácticas de interiorización y exclusión. (p. 13)

Según Rattansi (2020) la popularización del término “raza” se dio durante el siglo XVIII, momento en el que había un afán clasificatorio de las cosas y en el que la idea de raza daba sentido a las diferencias entre los sujetos del mundo que se buscaba entender. Bajo este paradigma se crearon distintos sistemas de clasificación, de los que se destaca el producido por el naturalista sueco Carl Linnaeus. En *Systema Naturae*[19] (Linne, 1767/2022), afirma que la especie humana puede clasificarse en *americanus* (rojos, coléricos y de carácter firme), *europaeus* (blancos y fuertes), *asiaticus* (amarillos, melancólicos e inflexibles) y *afer* (negros, flemáticos e indulgentes). Desde este momento hubo un sinfín de esfuerzos por intentar argumentar cómo estas supuestas razas definían a los individuos, sus características culturales, sociales y morales, y en consecuencia se buscaba justificar la

---

[18] Se usará el término raza por lo profundamente arraigado que se encuentra en nuestra sociedad, además, porque este apartado va a hacer referencia a las conductas discriminatorias basadas en las ideas de “raza”, sin embargo, hay que dejar claro que este no es un término científico que aplique a la especie humana. Rasgos físicos como el color de piel, la estatura o ciertas dimensiones generalizadas en determinada comunidad no nos diferencian como raza. Para una argumentación más detallada al respecto, dirigirse al breve artículo de Rebato (2013).

[19] Vale aclarar que este fue un ensayo en el que el autor explica sus ideas para la clasificación de las especies del mundo natural, y dentro de las especies a clasificar se encuentra la especie humana. Es una obra muy importante dentro de la materia y es considerada por muchos el punto de partida de la nomenclatura zoológica. («Systema naturæ», 2021)

dominación de unas razas superiores (los blancos) sobre unas razas inferiores (los negros en el fondo de la inferioridad). Esta forma de pensamiento sirvió como guía del colonialismo y el subsiguiente sistema esclavista de las potencias europeas por sobre prácticamente todos los demás pueblos del mundo desde el siglo XVI, llegando a afirmar que, por ejemplo, “el negro africano es un salvaje, pero puede ser «civilizado» e incluso ver que su apariencia física se transforma con la colonización” (Wieviorka, 1998/2009, pp. 23-24). Este paradigma, en el cual existe una suerte de responsabilidad civilizatoria, siempre por medio de la dominación, de los grupos superiores por sobre los inferiores, dio lugar al surgimiento, en el siglo XIX, de ideas nocivas como la de eugenesia y el «darwinismo social»; donde ya no solo se buscaba que las razas inferiores “progresaran” (bajo la interpretación europea del progreso), sino que, en las sociedades “civilizadas”, estas fueran eliminadas de facto, en beneficio de la nación y de sus pueblos, ya que resultaba apremiante que estas se mantuvieran puras y así evitar una supuesta decadencia, no solo de estas sociedades superiores, sino de la misma humanidad.

Este llamado racismo científico perdió toda posible legitimidad luego del final de la Segunda Guerra Mundial, luego de dar cuenta de las ideas racistas llevadas hasta sus últimas consecuencias, esto en forma del Holocausto y el concepto de eugenesia aplicado a gran escala (Wieviorka, 1998/2009). Sin embargo, para ser justos, desde el período entre guerras, varios miembros de la comunidad científica empezaron a cuestionar la validez de las teorías racistas fundamentadas bajo la mirada de la ciencia, esto, gracias a las conclusiones ambiguas que brindaban dichas ideas, por ende, empezaba a resultar evidente que semejantes deducciones no eran de fiar, había tantas clasificaciones raciales como investigadores que las teorizaban (Rattansi, 2020). Con el avance de la genética, el uso del término “fenotipo”, que hace referencia a las características físicas como el color de la piel y el tamaño de la nariz, se convirtió en la palabra correcta para referirse a las variaciones visibles entre los individuos de la especie humana.

Desde el punto de vista europeo, la producción cultural de otras sociedades era inferior (cuando se tomaba la “osadía” de afirmar que dichas “sociedades inferiores” podían ostentar algo que se pudiera caracterizar como cultura) y esta afirmación aplica, por supuesto, a la música. No solo eran menospreciadas las músicas propias de estas culturas, que en la mayoría de los casos eran descritas como primitivas y vulgares, sino que los intentos de crear música bajo la estética del grupo dominante, por parte de los miembros racializados fuera del paradigma europeo, también eran vistos con desdén, invocando argumentos como la imposibilidad por parte de los no blancos de aprehender las “refinadas” técnicas compositivas de la “raza superior” (Bourdieu, 2016), además de los ya descritos en cuanto a las mujeres, como la incapacidad de hacer uso de la razón y una negación total hacia lo bello y trascendente.

Clase Social

La clase social puede ser entendida, desde la sociología, como un “grupo de individuos que se encuentran en una situación económica, política y cultural que les es común” (Florían, 2019). Se suele nombrar al marxismo y a los estudios marxistas como los encargados de profundizar en el estudio del término, pero según Santos (1967), desde la época antigua hay documentos que plantean que la sociedad se encuentra dividida en clases sociales, principalmente entre pobres y ricos. Por ejemplo, ya en 1840 Proudhon aseguraba que la idea de la propiedad privada era la que daba origen a la división de clases (1840/2014), pero como afirma Santos “Lo que va a hacer Karl Marx es exactamente dar al concepto de clase no sólo una dimensión científica sino también atribuirle el papel de base de explicación de la sociedad y de su historia” (1967, p. 5). Junto a la idea Proudhon, Marx afirma que la división de las clases se encuentra relacionada al sistema de producción de la sociedad en la que se encuentre, en el caso del sistema capitalista, la contradicción entre aquellos que poseen los medios de producción y los que venden su fuerza de trabajo a

cambio de un salario con el cual adquirir los bienes necesarios para suplir sus necesidades (Santos, 1967).

En cuanto al trabajo, desde el punto de vista aristotélico, es descrito como la actividad dedicada a suplir las necesidades materiales de las personas, lo que no solo lo aleja de la contemplación de la naturaleza y de la parte espiritual de la experiencia humana, sino que, además, limita su libertad, ya que está obligado a realizar ciertas tareas para poder subsistir, por ende, resultan indispensables, tanto para el individuo, como para la sociedad en la que habita (Innerarity, 1990). Lo anterior hace que el ocio[20] sea posible de manera más sencilla por parte de las clases altas, de hecho, se puede trazar el origen del término en las ideas de las clases aristocráticas de la antigua civilización occidental, quienes podían dedicarse al ocio, ya que sus necesidades eran suplidas por las labores de mano esclava y criados de servicio (De Grazia, 1962). De este modo, la esclavitud no era tanto un medio para obtener mano de obra barata, sino para que su amo conservara la libertad necesaria para vivir de manera ociosa, sin que estuviera en riesgo la posibilidad de satisfacer sus necesidades básicas (Innerarity, 1990).

Según De Grazia, tanto para Aristóteles, como Platón, las únicas actividades que pertenecen al ocio son la música y la contemplación (1962). La primera, porque es tradición, pero más allá de eso no es necesaria ni útil, no cumple con satisfacer ninguna necesidad natural, sino que al igual que la contemplación, acercarse a la experiencia espiritual de las

[20] Es importante diferenciar el tiempo libre del ocio. El primero hace referencia al tiempo que se invierte fuera del trabajo, en muchos casos para descansar y reponer fuerzas, pero no necesariamente esto último, ya que este tiempo no productivo puede ser empleado en otro tipo de obligaciones, como lo puede ser el tiempo en familia, una ida al médico, el estudio, responsabilidades extralaborales, el entretenimiento, o el ocio, entre otras. El ocio, por ende, es una actividad empleada durante el tiempo fuera del trabajo, sin embargo, se enfoca específicamente en la contemplación y la construcción del propio ser. Una amplia discusión al respecto se elabora en De Grazia (1962), Bonilla Atrián (2010) y Mc Phail Fanger (2006).

personas, y poder disfrutar lo bello de la naturaleza. Es por su inutilidad que la música sobresale entre todas las actividades, siendo su fin último el disfrute de la actividad en sí misma.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es evidente que el acto de la creación artística solo puede llevarse a cabo durante el tiempo de ocio, porque, como describe Bonilla Atrián (2010), el proceso creativo requiere de un gran esfuerzo, de profundas reflexiones y un constante refinamiento del quehacer; lo anterior en concordancia con Nietzsche (1986), que afirma:

> Guardaos de hablar de dones naturales, de talentos innatos. Pueden citarse grandes hombres de todo género bien mal dotados. Pero adquirieron la grandeza, se hicieron «genios» (como se dice), por medio de cualidades, cuya falta no quiere uno señalar sino cuando las siente en sí: tuvieron todos la conciencia de los artesanos, que comienzan por aprender o conformar perfectamente las partes antes de arriesgarse a hacer un gran conjunto. Se dieron tiempo para eso, porque sentían mayor placer en el perfeccionamiento del detalle, de lo accesorio, que en el efecto de un conjunto deslumbrante. (p. 63)

A eso hay que sumarle que para lograr llegar a los resultados deseados se requiere tiempo de descanso, momentos en los que la mente, de manera inconsciente, organiza información previamente adquirida y genera conexiones entre datos que antes no resultaban evidentes (Bonilla Atrián, 2010). Por si lo anterior no fuera suficiente, las primeras creaciones no van a ser de calidad sobresaliente, por lo que, a todo el tiempo anteriormente invertido, habrá que sumársele aún más; como consecuencia, será evidente que las recompensas fruto de la labor como artistas, usualmente, tardarán en llegar. Por un lado, queda claro que estos hechos hacen que la idea romántica de “genio” se deje de lado, dando lugar a la realidad de que unos individuos, por medio del constante esfuerzo, han

logrado “la iluminación”, y que esto fue posible gracias al tiempo que han podido invertir en la creación; por otro lado, en concordancia con lo anterior, resulta lógico afirmar que son las clases altas, mayoritariamente, aquellas que tienen la facilidad de dedicarse a crear arte, en los parámetros de complejidad explicados anteriormente, ejemplificado por el mismo origen de la música clásica (Behrman, 2022). También se debe tener en cuenta lo incierto en cuanto al ámbito económico de la actividad artística, entre más cubiertas se tengan las necesidades naturales, como lo pueden ser el alimento, el techo y el abrigo, será más factible para la persona el dedicarse al arte.

De acuerdo con la “complejidad” anteriormente mencionada, hay que tener en cuenta que los recursos económicos de los que disponga el compositor (ya sean propios o por mecenazgo) pueden dar como producto composiciones más ambiciosas en cuanto a instrumentación y puesta en escena, además de la posibilidad de ser difundidas ampliamente (Weiss & Taruskin, 2008, p. 419). Ejemplo de lo anterior es lo que pasó con la ópera compuesta por Scott Joplin, *Treemonisha*, que llevó a escena de manera fallida en 1915; sin vestuarios, sin elenco completo, sin orquesta, únicamente con él al piano y con poca preparación de parte de aquellos que la llevaron a la realidad, todo lo anterior como consecuencia de que Joplin no encontró quién produjera el espectáculo (Berlin, 1994, pp. 213-240). La impresión de aquellos que asistieron a su estreno fue en general negativa, lo que ayudó a que la obra cayera en la obscuridad. Fue hasta 1972, cuando la ópera fuera reestrenada, esta vez de manera completa, con una producción de primera calidad, el momento en que la audiencia comenzó a apreciarla (Berlin, 1994, p. 251). La música siempre fue de gran calidad, pero por cuestiones materiales no se pudo llevar a la realidad de la manera deseada y creó en el público una imagen errónea sobre esta, y en muchos casos, esta primera impresión puede ser la única, por lo que hay que aprovecharla.

Comentario Final Sobre El Canon

Si bien los sesgos ampliamente descritos anteriormente son indiscutibles y muchos académicos los han puesto en evidencia a la hora de estudiar el asunto del canon, con el paso de los años se han realizado esfuerzos para sacar a la luz compositores que se han visto invisibilizados gracias a estos sesgos, sin embargo como, afirman García y Samaja (2019), “el canon no se concibe exclusivamente como un conjunto de compositores consagrados (o de sus obras singulares), sino más bien como un patrón sonoro legitimado” (pp. 156-157), dando a entender que más allá de nombres singulares, lo que prima es una concepción estética, un sonido homogéneo que se ha perpetuado a través del tiempo, un precepto de qué es y cómo funciona la música, como dice Bergeron (1996) “el individuo dentro de un campo aprende, interiorizando tales normas, cómo no transgredirlas” (p. 5).

Caja de Herramientas de la Musicología

De la mano del apartado anteriormente finalizado, será de utilidad entender lo que el musicólogo Don Randel (1996) denominó como “la caja de herramientas básicas de la musicología”. En un texto del mismo nombre describe una serie de herramientas analíticas de las que hacen uso los académicos para estudiar las obras de la llamada música clásica y que por su propia naturaleza, solo son útiles a la hora de analizar el canon de esta, lo que evita que aquellos que las utilizan pueden evaluar de manera acertada, no solo otros estilos, como podría ser la música popular, sino también, creaciones que culturalmente se inscriben dentro de la tradición europea, pero que no cumplen los criterios tanto estéticos como epistemológicos propios del canon establecido.

De este modo, como afirma Randel “el autor/compositor es impotente en ausencia de un lector/oyente que pueda situar la supuesta obra en una matriz adecuada de los demás textos/composiciones de los que depende para su significado” (p. 18), dando a entender la importancia del contexto y las obras que sirven de referencia, y que fungen de

norma homogeneizadora, dando como resultado que desde el inicio los estudiosos y críticos y, en consecuencia, los oyentes e intérpretes, “Sistemáticamente infravaloramos ciertos periodos, compositores y obras y privilegiamos otros debido a la propia naturaleza de las herramientas conceptuales y narrativas que aplicamos” (p. 20).

Estética

Según Polo (2008), podríamos definir la estética como “la reflexión filosófica sobre determinados objetos artísticos y naturales que suscitan en nosotros -en el sujeto- juicios peculiares de belleza, sublimidad o fealdad, en el marco de los sentimientos” (p. 9). La misma autora, en su libro “La Estética de la Música” (2008) hace un recorrido por la historia de esta disciplina, desde su origen formal con Alexander Gottlieb Baumgarten en 1750, hasta el nacimiento de la estética musical en 1854 con Eduard Hanslick. Polo, junto a Fubini (2008), afirma que analizar las obras de arte de manera aislada y realizar un juicio estético de estas sin tomar en cuenta el contexto donde se originan solo lleva a conclusiones incompletas, si no, erradas. Lo anterior se debe a que, como explica Fubini (2008), la música no siempre fue definida de la misma manera, ni su creación buscaba los mismos objetivos; por ejemplo, en la antigua Grecia se le daba gran importancia ya que se “consideraba que aquélla tenía una relevancia educativa para el hombre y la sociedad” (p. 24); mientras que en el medioevo adquiere enorme relevancia en el área de lo religioso. Para poder acercarse a las ideas propias de cada época vale la pena tomar en cuenta no solo las obras de ese momento, la definición de qué es música y sus usos, sino también fuentes que describan “el gusto del público de una época determinada, el estilo predominante en la misma y, todavía en mayor grado, los medios de ejecución y disfrute de la música” (Fubini, 2008, p. 26).

Lo anteriormente descrito va muy de la mano al concepto de *zeitgeist*, que literalmente se traduce del alemán como “el espíritu de los tiempos”. Es un concepto que se populariza con Hegel, el cual hace referencia a la suma de ideas y visiones del mundo

generalizadas de una sociedad en un momento histórico en particular; por ende, la política, la ciencia, el arte y demás aspectos de la cultura de dicha sociedad tienen un grado de coincidencia y giran en torno a una serie de conceptos básicos (Magee, 2010). En consecuencia, para lograr un criterio estético más completo sobre una obra determinada, es necesario entender el zeitgeist donde esta se originó, incluido sus sesgos.

Hermenéutica y la Fusión de Horizontes

La hermenéutica se entiende como la rama de la filosofía que se encarga de la interpretación, en primera instancia, de textos escritos; sin embargo, se ha extendido a otras áreas, como lo es la interpretación del arte (Florían, 2019). Cuando se originó en la Antigua Grecia, esta disciplina buscaba dar sentido a las predicciones de los oráculos, debido a lo cual, no era de gran estima por parte de los racionales griegos; luego, cobró importancia gracias a aquellos que querían darle sentido a lo escrito en La Biblia, pasando de una interpretación literal a una más simbólica. Después se extendió a otros textos, principalmente aquellos que resultaban de difícil comprensión; sin embargo, con el tiempo, se consolidó la idea de que la hermenéutica puede ser aplicada a cualquier texto, ya que, por muy evidente que pueda parecer en un principio el sentido de este, el lector le va a dar uno propio: porque en todo proceso comunicativo se dice más que aquello que se busca expresar en una primera instancia, por esto, no basta saber de qué se está hablando, sino qué se dice sobre ello, y qué interpreta el receptor sobre eso (Ferraris, 2000). Para esto último, hay que tener en cuenta, tanto el contexto en el que la obra se origina, como el del propio lector, ya que dicho contexto influye en los criterios bajo los cuales éste se relaciona con el texto, y los juicios que genera; esto, debido a que dicha interacción es una conversación entre el texto y lector (Gadamer, 1999).

Sobre la “conversación” anteriormente mencionada, Gadamer introduce el concepto de “fusión de horizontes”. Dicho concepto hace referencia al momento en que un intérprete hace el esfuerzo de resolver las tensiones existentes entre el horizonte de la obra (contexto

de origen) y el horizonte del lector (contexto del intérprete), para así lograr una comprensión, lo más amplia posible, de esta y, acto seguido, integrar para sí la información obtenida de dicha experiencia; lo que Gadamer denomina haber ganado “el horizonte hermenéutico” (1999, p. 447). De modo que “los horizontes separados como puntos de vista diferentes se funden en uno. Por eso la comprensión de un texto tiende a integrar al lector en lo que dice el texto, que desaparece de ese modo” (1998, pág. 338), El proceso para lograr una fusión de horizontes va a resultar más efectivo y sencillo entre mayor sea la similitud entre ambos horizontes.

Intérprete

> El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre. Por eso la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo. (Gadamer, 1999, p. 366)

Según H. L. González (2018) el intérprete musical es “aquella persona que interpreta una obra musical” (p. 117). Como bien afirma la propia autora en su texto, dicha definición puede resultar redundante a simple vista; no obstante, invita a reflexionar sobre el significado de interpretar, que, como se explicó en el apartado anterior, va muy de la mano con la hermenéutica, la cual va a resultar útil para poder entender la labor de la persona, o grupo de personas, que darán sentido o “vida” a ese grupo de “signos lingüísticos de lo no-lingüístico” (Adorno en Carvalho, 2009, p.157). Porque, a diferencia de lo que se afirma desde la lógica romántica y positivista, impuesta desde hace algo más de dos siglos, la música no se haya limitada a lo escrito en la partitura, dejando el acto de la ejecución como “una representación imperfecta y aproximada de la obra misma” (Lawson, 2006, p. 20); sino que el intérprete (o grupo de éstos) debe realizar, primero, un trabajo profundo de análisis tanto de la obra en sí misma (en cuanto a aspectos teóricos, pero también prácticos), como del contexto del autor en términos sociales y estéticos; y segundo, luego de procesar dicha

información, debe trabajar para plasmar de manera sonora el resultado de las reflexiones anteriores, para así ser presentadas ante un público (H. L. González, 2018, p. 118).

Para poder profundizar en el tema, hay que aclarar que desde la musicología mucho se ha discutido sobre el hecho de que, fuera de la tradición occidental, la figura del compositor, en términos históricos, no es preponderante, incluso puede resultar inexistente, ya que la tradición oral establece unas maneras de hacer música, en donde la figura central realmente es el músico, o sea, el intérprete (Small, 1999). Por otro lado, también hay que decir que dentro de la tradición occidental dicha actitud es relativamente reciente, ya que lo usual, antes de 1800 era que el compositor escribiera la música para sí o en su defecto, para ser dirigida por él mismo (Lawson, 2006). Como sintetizaría Christopher Small en su charla de 1999 “porque no es que la actuación tiene lugar para presentar una obra musical, sino que las obras musicales existen para dar a los músicos algo que tocar” (p. 4). Fue en esos momentos de la historia que se empezó a diferenciar de manera clara al compositor y al intérprete de una obra, y con esto, la “superioridad”, en cuanto a creatividad, del primero por sobre el segundo (H. L. González, 2018) (Adorno en Carvalho, 2009, p.152).

Lo anteriormente mencionado sobre la creatividad resulta importante para lo que se discutirá a continuación, que es el rol del intérprete como creador. Como plantea Small (1999), durante mucho tiempo, desde occidente, se consideraba que la música residía en lo escrito en la partitura, que el compositor era un genio cuya música debía ser ejecutada según sus designios e intenciones originales. Sin embargo, como exponen Lawson y Stowell (1999), la partitura no debe ser ejecutada en su literalidad, dado que es un mecanismo impreciso, esto, porque por diversos motivos los compositores no plasmaban toda la información en ella; ya sea por limitaciones del sistema de escritura o simplemente por cuestiones de tradición, ya que había formas de ejecutar ciertos elementos de la partitura propias de un momento o región en particular. Esto ocurre, por poner un ejemplo,

en el barroco, donde existía la tradición de exagerar los ritmos de figuras con punto. En esta práctica, por ejemplo, se tomaba la figura de corchea con puntillo, seguida por una semicorchea, y se ejecutaba más larga la primera nota y muy corta la segunda, como si la corchea tuviera dos puntillos, en lugar de uno[21]. Este tipo de modificación en el ritmo se daba según el contexto, principalmente en piezas de un carácter majestuoso y una velocidad pausada (Lawson y Stowell, 1999, p. 64). También vale aclarar que el hacer uso de esto dependía de la obra, del compositor y del gusto del intérprete; pero era algo que los músicos conocían en ese momento, por eso no es usual encontrar una notación literal de este tipo de cuestiones en partituras de la época, ni siquiera en ediciones más recientes.

De acuerdo con lo anterior, se puede ir más allá, afirmando que el ejecutar de manera literal lo escrito en la partitura, puede ir, incluso, en contravía de lo deseado por el autor. Esto es especialmente cierto en obras escritas antes del romanticismo, porque, como explica el especialista en música antigua Nikolaus Harnoncourt “hay que considerar la notación, como se hace siempre, como una imagen ortográfica de la composición y la ejecución como una representación musical que ha de tener en cuenta las posibilidades técnicas y la capacidad perceptiva del oyente” (2006, p. 42). De este modo entra a jugar el intérprete, que reconoce la siguiente realidad: “la partitura no es ≪la música≫ y que, aunque uno quiera, nunca se puede ser totalmente fiel a ella” (Rink, 2006, p. 14).

Como ya quedó claro, la partitura es imprecisa, y su contenido debe ser completado por el intérprete, esto, por medio de un conocimiento estético de la obra, pero también, por

---

[21] Esta tradición es similar a la de la corchea swing dentro del jazz, en donde se debe ejecutar las notas agrupadas como dos corcheas con un ritmo de tresillo, siendo la primera más larga que la segunda, a pesar de que la escritura sea de corcheas iguales. Esto a veces se indica al inicio de la partitura, pero en la mayoría de las ocasiones se omite, ya que es algo que los intérpretes del género dan por sentado.

una sensibilidad propia, que estará formada por gustos personales y modas interpretativas del momento histórico en el que se encuentre (Reid, 2006). Como se dijo antes, la música no está completa dentro de la partitura, por ende, depende del interprete, pero también de la tradición, el grado de literalidad con el que afrontará la partitura y cuánto se alejará de lo que está escrito en ella, para así mostrar a su audiencia las conclusiones a las que llegó por medio de la práctica y al estudio de la obra (Reid, 2006) (Robert, 2012). Hay tradiciones donde el compositor deja a consideración del intérprete una mayor cantidad de propiedades, como la velocidad, la dinámica, el carácter, la articulación o hasta la instrumentación; otras donde estos aspectos están más delimitados, y las decisiones del intérprete van a estar más cercanas a las “intenciones del autor”, esto, sin llegar a limitar totalmente el actuar del intérprete que aún queda con mucho margen de acción frente a cuestiones sonoras imposibles de plasmar de manera textual (Corchado, 2019) (Robert, 2012).

Sin embargo, sin negar que el intérprete deba tener presente la tradición a la hora de generar su interpretación, este también debe tener en cuenta lo que afirma el pianista y teórico Charles Rosen (2002) sobre este mismo asunto: hay que evitar que la tradición se convierta en un “sustituto mecánico” de la imaginación, y lleve al músico a la no reflexión frente a los distintos aspectos de la práctica (p. 18). Por esa misma senda de reflexiones Gadamer dice que “el comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación” (1999, p. 360). El entender una obra no se limita a seguir de manera rígida una serie de normas que resultan ajenas del momento histórico del intérprete y de su audiencia, lo que en consecuencia hace que lo que se quiera decir esté más lejano del horizonte de interpretación presente, en definitiva, que “lo nuevo que otrora brilló corre el riesgo de perderse en el conformismo de la tradición” (Carvalho, 2009, p. 147). Uno de los profesores entrevistados por P. A. González lo resume

perfectamente afirmando "… El estar siempre experimentando permite llegar a buenos descubrimientos y desarrollar la creatividad" (2013, p. 107). Todo lo anterior, de manera innegable, ocasiona que cada intérprete dé como resultado una interpretación individual (Reyes, 2016, p. 18).

Está ahí, en el último enunciado, el punto central de esta sucesión de ideas, porque, como afirma la performer H. L. González "[la obra] existe en infinitas versiones o actualizaciones diferentes y es, sin embrago, en cada caso siempre única" (2018, p. 126). Como lo demostró de manera empírica Favio Shifres (2002) al comparar dos interpretaciones de un mismo preludio de Chopin; las variaciones propuestas en cuanto a tempo y dinámica, el tratamiento de los clímax y la diferencia en la propuesta narrativa que dichas decisiones implican, hace que cada una de ellas, siendo la misma obra, generen significados distintos en el oyente. Así, cada pianista, desde su individualidad, sin necesidad de modificar las notas, o (de manera significativa) el ritmo, hace suya la obra; le dan vida. Dicho efecto puede ser encontrado en las interpretaciones de otros grandes músicos, porque, como comenta uno de los entrevistados en el estudio de P. A. González (2013), acerca de la creatividad y el imprimir la personalidad propia durante la ejecución "…es el santo grial de todo músico, es decir, que alguien escuchara tu interpretación, incluso de una obra muy tocada, y pudieran saber que esa persona eres tú, que tenga tu sello interpretativo" (p. 108). En esto concuerdan los intérpretes profesionales entrevistados por la investigadora Lorenzo de Reizábal (2022). En su trabajo, todos los participantes afirman que la personalidad y la creatividad del intérprete resultan indispensables para poder concretar una presentación cautivadora y trascendental para la audiencia, donde su trabajo supera la simple subordinación ante el compositor, "la figura del intérprete adquiere preeminencia" (p. 4) y se equipara en importancia la figura del intérprete con la del compositor. En palabras de la violista Isabel Villanueva "es verdad que sin la obra no hay intérprete, pero sin intérprete no hay obra tampoco" (Lorenzo de Reizábal, 2022, p. 4). La

personalidad antes mencionada, según los resultados de Lorenzo de Reizábal, se construye a partir de la técnica y la expresividad, siendo la segunda, lo que sus entrevistados más destacan, afirmando que “la técnica es la herramienta, mientras que la expresividad es el fin deseado […] [la primera] permite al intérprete el control de todos los detalles de la interpretación, pero no proporciona per se ningún contenido narrativo” (2022, p. 7).

Ahora, una última realidad que involucra al intérprete como creador es la que Christopher Small llama “el musicar” (1999). Este verbo planteado por el investigador hace referencia a la esencia de la música misma, en la que establece que la música, como suceso y actividad cultural, tiene que ver menos con la composición de obras musicales, y más con la actuación en sí. La música solo existe cuando alguien la hace real, sin importar si está escrita o simplemente es creada durante la actuación; sin importar si el público se reduce únicamente a la persona que la ejecuta o esta lo hace frente a miles de personas, la música existe si sale del papel. Lo interesante en lo que plantea Small es que él amplía el hecho de hacer música, pues según él, el musicar no se limita a tocar y a escuchar música, sino a hacer parte de ella como suceso colectivo, del que hacen parte los músicos y la audiencia, pero también todas las personas que hacen dicho suceso posible, como el compositor, las personas que adecuan el espacio donde dicho suceso va a ocurrir y este genere la sensaciones que allí se logran, como los encargados del sonido, los acomodadores, las personas de la boletería y demás. Small lo resume de la siguiente manera:

> El acto de musicar crea entre los asistentes un conjunto de relaciones, y es en estas relaciones donde se encuentra el significado del acto de musicar. Se encuentra no sólo en las relaciones entre los sonidos organizados que generalmente creemos ser lo esencial de la música, sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación. (1999, pp. 6-7)

Para finalizar este apartado, hay que destacar dos responsabilidades de los intérpretes, mencionadas por algunos músicos profesionales. La primera tiene que ver con el repertorio. En el apartado sobre el canon, se mencionó una serie de actores que legitiman ciertas obras y compositores para ubicarlas dentro de este, entre ellos se mencionó a los intérpretes, que mediante la práctica presentaban distintas obras al púbico, y, a través de la interacción de distintas fuerzas, algunas de estas se popularizaban y su presentación o grabación se volvía común. Bueno, intérpretes como la pianista rusa Elena Bashkirova la violista Isabel Villanueva y el violonchelista español Asier Polo, coinciden en que hay una responsabilidad del intérprete frente al repertorio que ejecutan, particularmente en cuanto a la difusión de obras no tan conocidas. Los tres afirman que debe ser una ejecución tan buena y detallista como lo sería de música consagrada entre el público. La pianista dice, acerca de la interpretación de música contemporánea, que esta resulta extraña para el público en general, no solo por el lenguaje propiamente dicho, sino porque tampoco se toca mucho, así que, al tocarlas, su ejecución debe ser lo suficientemente buena para “que el público se sienta interesado por piezas que pueden resultar exigentes en una primera audición. Deben ser tocadas una y otra vez hasta que el público se acostumbre a ese sonido y no le resulte extraño” (Lanacionar, 2010). Por su parte, Polo anima al estudio profundo de esta música para así transmitir al púbico el entusiasmo con el que el intérprete se acercó a ella; en sus palabras “has de pensar que es la mejor obra […], si no te lo crees tú, no serás capaz de transmitir ese convencimiento a la gente que está escuchando” (Lorenzo de Reizábal, 2022, p. 10). Isabel Villanueva asegura que, a la hora de escoger un repertorio para determinada ocasión, los músicos deben optar por obras que muestren sus fortalezas, que le demuestren al público de lo que se es capaz, pero también música nueva que “te permita ampliar horizontes y explorar lenguajes de comunicación’’ (Lorenzo de Reizábal, 2022, p. 9). Bashkirova concluye que para superar la extrañeza del público hacia los repertorios desconocidos “La única receta es tocar, tocar y tocar” (Lanacionar, 2010).

La segunda responsabilidad es una un poco más sencilla en términos retóricos, pero una que nunca hay que olvidar en el quehacer artístico en general. En este caso Asier Polo lo explica en palabras claras:

> Mi finalidad es dar un poquito de belleza a este mundo. Sobre todo. Como intérprete, tienes una responsabilidad, porque estás siempre con material muy sensible. Son obras de arte que pertenecen a la historia del ser humano y de la cultura Occidental. Por tanto, hay una parte muy consciente, histórica, que es importante transmitir y trasladar, esta sería la parte que es meramente cultural, que es saber de dónde venimos y a dónde queremos ir. Y luego hay otra parte que es mucho más emocional y que es la belleza de las obras de arte. Son obras de arte que tienen que perdurar, así que, de alguna manera, damos vida a esa obra de arte que está encerrada en un cajón o en un libro. (Lorenzo de Reizábal, 2022, p. 12)

Metodología

En el presente proyecto se desea construir la interpretación de tres obras que no hacen parte de canon musical de occidente, las cuales son:

- *D'un Jardin Clair* de Lili Boulanger.
- "Andante" de la sonata para piano en Mi menor de Florence Beatrice Price.
- "Sentimentale" de la obra *Alboradas* de Víctor Carbajo.

Teniendo lo anterior en cuenta, el presente apartado será usado para explicar al lector los parámetros utilizados para la realización de la mencionada interpretación, recalcando cómo estas obras se insertan perfectamente dentro del zeitgeist estético de su momento de composición, pero también dentro del existente en el momento presente; de ese modo evidenciando que su no inclusión dentro del canon trasciende los asuntos puramente estéticos.

Estrategia Metodológica

Los pasos que se describen a continuación se redactarán de manera independiente para cada obra, para que sea claro cómo se trabajó con cada una.

Selección de los Compositores

En esta parte del proceso se tuvo en cuenta los compositores cuyas obras no eran particularmente populares para el oyente promedio de música clásica, en particular compositores que, yo como pianista, no había oído mencionar, a menos que los conociera por la búsqueda intencionada de música que me resultara desconocida. Luego se tomó en cuenta los sesgos formadores del canon que se mencionaron en su apartado correspondiente, para así poder realizar una serie de argumentos en torno a estos.

Por último, hay que aclarar que, a la hora de escoger los compositores en cuestión, se optó por escoger aquellos cuyas obras no se salieran de manera evidente del marco

sonoro hegemónico, por lo que nunca se tuvo en cuenta compositores que se destacaran en estilos atonales o “contemporáneos”, esto, con la intención de evidenciar los sesgos, y no dar espacio al argumento de que dicha música resulta “extraña” estéticamente para el oyente promedio. En otras palabras, se busca hacer uso de “la caja de herramientas básicas de la musicología” que describe Don Randel. Conforme a lo anteriormente expuesto, aquí también se incluirá una biografía del compositor, junto a las razones por las que se puede explicar su exclusión del canon estándar[22]. Obviamente, todo lo anterior siempre tuvo como guía que compusieran para piano, ya que es el instrumento que ejecuto.

Entrevista a Víctor Carbajo

En el caso particular del compositor Víctor Carbajo, se tuvo la oportunidad de enviarle un cuestionario con una serie de preguntas, cuyas respuestas resultaron de gran utilidad a la hora de realizar el desarrollo creativo del presente trabajo. Esto por una razón auto evidente, de los tres compositores seleccionados, es el único vivo, y que, afortunadamente, se encontraba a la disposición de ser contactado por aquellos que lo deseáramos.

De ese modo, se optó por realizar un cuestionario con preguntas abiertas (Sampieri et al., 2014), que al final fueron respondidas por escrito. Las preguntas realizadas fueron las siguientes:

[22] Hay que aclarar que por muy metódico que se sea en los análisis de estos apartados, aquí se entra mucho en el terreno de la suposición, debido a que se habla desde lo que no fue, es decir, una realidad distinta a la nuestra, donde median una infinita cantidad factores, de los cuales solo se nombraran los sesgos que se han mencionado hasta el momento.

1. ¿Cómo describiría su estilo compositivo? ¿Cuáles son las músicas con mayor influencia sobre la suya? Pueden ser géneros, estilos o compositores y músicos en particular.
2. ¿Qué lo inspiró a escribir Alboradas? ¿Hay una historia detrás de la obra? ¿Algo que hubiera deseado plasmar con ella?
3. ¿Cuál su opinión con respecto a los intérpretes? ¿Ejercen algún rol creativo al tocar alguna obra o simplemente debe limitarse a ejecutar lo que está escrito en la partitura?
4. Teniendo en cuenta que usted tiene grabaciones de sus propias composiciones, ¿Qué tan amplio es el margen de libertades creativas que se pueden tomar aquellos que desean interpretar su música? A la hora de llevar a la notación sus ideas ¿Usted tiene en cuenta dichas posibilidades?
5. ¿Considera que en la música clásica del siglo XXI hay una idea estética general para los movimientos musicales originados en este período o en cambio, son distintas corrientes, cada una con objetivos distintos? ¿Cree que hay alguna corriente estética de la música clásica del siglo XXI en la que su estilo pueda clasificarse?
6. ¿Resulta muy difícil para un compositor del siglo XXI que su música sea interpretada en conciertos? ¿Qué tan cómodo se siente usted en cuanto al número de conciertos en los que su música es interpretada?
7. ¿Cuál es la razón por la que usted da acceso gratuito a sus partituras? ¿Cree que al hacerlo promueve que sus obras sean interpretadas por más personas, en comparación a compositores que no lo hacen?

Selección de las Obras

En este sentido se tuvieron en cuenta dos factores, primero, que me gustaran y me resultaran destacables dentro del trabajo del compositor en cuestión, y que, en

consecuencia, pudieran ser una buena “carta de presentación” para aquellos cuya música resulte desconocida e invite al escucha a indagar en su obra. Y segundo, que no resultaran en un desafío técnico demasiado grande para mi destreza instrumental, eso sin querer decir que sean obras particularmente “fáciles”, para que esto también impacte de manera positiva en el oyente, y de este modo poder mostrar mi personalidad el público y demostrar de que soy capaz. Junto a lo anterior, se expondrá la obra en cuestión, según el contexto de su composición.

Análisis Estético Comparativo

Es este punto del trabajo se procederá a exponer el zeitgeist estético del momento de composición de cada obra, lo cual será seguido de un análisis comparativo entre las características principales del zeitgeist con las de la obra, dando cuenta de las similitudes y diferencias, buscando si hay relación entre lo anterior y su ausencia del canon.

Desarrollo de la Interpretación

En esta sección se describirá el proceso mediante el cual doy como resultado una interpretación de la obra. Se mostrará cómo el análisis formal resulta de ayuda a la hora de dar vida a la partitura y los distintos problemas de ambigüedad o falta de claridad propios de una partitura, así como de las decisiones que se tomaron para solucionar dichos inconvenientes, pero también para darle un sentido individual a la música que busco interpretar y obtener de ella la mayor gratificación posible en términos estéticos. En definitiva, se evidenciará la labor del intérprete como creador.

Desarrollo de Producto Creativo

D'un Jardin Clair

Selección de la Compositora: Lili Boulanger

Marie-Juliette Olga (Lili) Boulanger nació en París, el 21 de agosto de 1893. Hacía parte de una familia de músicos de importante trayectoria en la nación, siendo su padre uno muy apreciado como pedagogo a finales del siglo XIX. Yendo más allá, el apellido Boulanger no resulta del todo desconocido para varios estudiosos de la música, ya que la hermana mayor de Lili, Nadia Boulanger, es reconocida como una de las pedagogas más importantes del siglo XX, no solo para la música clásica, sino que también para distintos géneros, ya que por su aula pasaron estudiantes de distintas latitudes y que en el futuro destacarían como grandes compositores; algunos de sus estudiantes fueron Aaron Copland, Quincy Jones, Astor Piazzolla, Philip Glass, y Elliott Carter (Burton-Hill, 2022).

Lili destacó dentro de la familia por el talento que demostró desde muy temprana edad, logrando dominar en meses conceptos que a su hermana le tomaron años (Rosenstiel en Smith-Gonzalez, 2001, p, 14). Debido a esta facilidad, a los cinco años empezó a asistir como oyente a las clases de su hermana en el Conservatorio de París. Sin embargo, sus avances a menudo eran truncados por una serie de enfermedades con las que tuvo que lidiar durante toda su vida, que incluso, en varias ocasiones la dejaron cerca de la muerte.

A pesar de su frágil estado de salud, Boulanger continúo trabajando en su educación musical, aproximando a distintos instrumentos, como el piano, el violín, el violonchelo, el arpa y el canto (Rosenstiel en Smith-Gonzalez, 2001, p, 17). Con el tiempo empezó a componer sus propias obras a medida que su salud se lo permitía. Las hermanas Boulanger eran muy cercanas y con el paso del tiempo Nadia reconoció el talento en Lili, lo que la llevó a declinar de sus intenciones como compositora, ya que veía en su hermana a la

“compositora de la familia” (Rosenstiel en Smith-Gonzalez, 2001, p, 20). Fue gracias a este apoyo, a reconocer en sí misma una persona talentosa y a la búsqueda de superarse, que 1909, a los 16 años, pese a los constantes problemas de salud, decidió participar en el *Prix de Rome*[23].

Para conseguir esto intensificó sus estudios en armonía y contrapunto bajo las lecciones de Georges Caussade y Paul Vidal, dos de los mejores maestros de composición de París. Su primer intento fue en 1912, pero tuvo que retirarse por problemas de salud. A pesar de esto, no desistió, y el año siguiente logró conseguir el premio que décadas atrás había conseguido su padre y que su hermana casi alcanza años atrás; de este modo Lili Boulanger se convertía en la primera mujer en ganar el prestigioso certamen. Luego de esto, su música fue presentada en varias ocasiones en París, brindándole un mayor reconocimiento, obteniendo incluso la admiración de compositores como Debussy, además de contratos para publicar su música.

El ganar el Prix de Rome le daba una estancia en Villa Medici (Roma) durante dos años, totalmente pagada por el Estado. Sin embargo, en 1914 tuvo fuertes recaídas en su salud, por lo que no pudo asistir las primeras semanas; y al llegar, volvió a tener quebrantos. A las pocas semanas de recuperarse, Francia le declaró la guerra a Alemania, por lo que tuvo que volver a su hogar. Tuvo periodos de intensa actividad compositiva, intercaladas con recaídas cada vez más fuertes, hasta que murió el 15 de marzo de 1918

[23]Es un premio anual que se entrega en Francia por la Académie des Beaux-Arts desde 1803, en distintas artes, incluida la música. Consta de dos fases, en donde al final los participantes deben presentar como resultado una cantata compuesta en un tiempo de dos semanas. Durante finales del siglo XIX y principios del XX, ganar este premio generaba mucho prestigio. Compositores como Berlioz, Bizet y Debussy llegaron a ganarlo, mientras que Saint-Saëns, Ravel y Messiaen nunca lo consiguieron; sin embargo, tuvieron una exitosa carrera a pesar de esto. (Nichols, 2009).

(Smith-Gonzalez, 2001). Luego del temprano fallecimiento de Lili, Nadia siguió ganando reconocimiento en el mundo de la música, y mientras esto ocurría se encargó a sí misma la labor de mantener vigente la obra de su hermana menor (Burton-Hill, 2022).

El amplio desconocimiento de su vida y obra puede serle atribuido a distintos factores, primero, como se expuso en el apartado de los sesgos formadores de canon, a las mujeres se les ha hecho muy difícil destacar en la música, no por falta de talento, sino por un sistema que de manera histórica no las ha favorecido (Citron, 1993). Sin embargo, creo que, en caso de Lili, este sesgo no fue el que mayor peso tuvo en cuanto a su desconocimiento, ya que su trabajo dio importantes frutos durante su vida y si bien la barrera del género estuvo presente, su talento pudo imponerse ante esto, muestra de ello fue el conseguir el Prix de Rome, además del éxito conseguido por su hermana. Aunque tampoco sobra poner en duda si dichos resultados hubieran sido posibles sin la estima que se le tenía a su padre dentro del círculo musical parisino de la época, claro, sin desconocer el trabajo de ambas mujeres.

Por otro lado, creo que el factor que la alejó de un reconocimiento amplio fue su frágil estado de salud, que no solo acabó con su vida a los 24 años, sino que restringió de gran manera el desarrollo de una vida social activa, además de truncar en varios momentos sus procesos artísticos. Lo primero es importante, ya que otros compositores que demostraban gran talento desde temprana edad solían mostrarse en sociedad de manera recurrente, con lo que se formaban de a poco un lugar dentro de la escena artística de su entorno, lo que progresivamente les deba distintas oportunidades de crecimiento profesional; en el caso de Lili esto no pudo ocurrir, ya que la fragilidad en su salud la obligaba a salir muy poco de su hogar, además de aislarla de otras personas. En cuanto a lo segundo, la obra de Lili no fue particularmente prolífica porque sus problemas evitaron, en muchos momentos, que compusiera la cantidad de música que hubiera deseado, a lo

que se le suma la imposibilidad de dedicarse a la ejecución de un instrumento en particular, ya que un esfuerzo prolongado se volvía imposible (Rosenstiel en Smith-Gonzalez, 2001, p, 17). Esta realidad contrasta, por ejemplo, con la de Chopin, quien durante toda su vida tuvo problemas de salud, y que parte de su figura histórica está construida bajo la idea de que era una persona bastante débil (Young et al., 2014). Sin embargo, se diferencia con Lili en el sentido de los dos puntos anteriormente expuestos: su vida social no fue ni de lejos tan limitada, ya que no solo destacó como compositor, sino también como virtuoso del piano, ofreciendo distintos recitales privados; por otro lado, si bien murió joven, a la edad de 39 años, sus quebrantos de salud no le impedían del todo tener una vida activa en sociedad. Para concluir esta parte, se podría decir que Lili Boulanger no gozó de fortuna en este sentido, sin embargo, por su trayectoria, construida en base de esfuerzos inmensos, tampoco hay que subestimar los pensamientos que existen alrededor de la mujer como compositora, por lo que se puede decir que su salud y el ser mujer jugaron en contra de lo que pudo haber sido un referente de la música francesa del siglo XX.

Selección de la Obra: D'un Jardin Clair

La mayoría de la música compuesta por Lili Boulanger está escrita para voces, ya sea para voz solista con acompañamiento o en coro. Sin embargo, sobreviven algunas cuantas obras para formato instrumental entre las que se encuentran el conjunto nombrado *Trois Morceaux Pour Piano*, que traduce literalmente como "Tres Piezas para Piano". Son un conjunto de obras que Boulanger compuso durante su estancia en Villa Medici en 1914 (Smith-Gonzalez, 2001, pp. 132-134). Todas son piezas breves, ninguna superando los tres minutos de duración. En ellas se evidencian un estilo hermoso y delicado, además de

influencias del impresionismo, junto a otras corrientes modernas, características en la música de Lili Boulanger[24].

Conocí la obra cuando estaba buscando música impresionista para leer en una clase de la universidad, la cual estaba cursando en segundo semestre del 2021. Dentro de una lista en Spotify encontré una obra de la compositora, la cual me gustó, lo que ocasionó que indagara más sobre Boulanger, ya que hasta ese momento ella me resultaba desconocida. Luego llegué a sus obras para piano, fue ahí que encontré las *Trois Morceaux Pour Piano*, y de ellas, D'un Jardin Clair, se me hizo particularmente bella. Con el tiempo, cuando consolidé mi idea para este trabajo, sabía que debía tocar esta obra.

Análisis Estético Comparativo

El estilo de Lili Boulanger, como se afirmó anteriormente, evidencia las distintas corrientes artísticas de su tiempo, que van desde el romanticismo tardío, hasta el impresionismo, y otras músicas que hacen uso de manera amplia de armonía modal y acordes con notas añadidas. Esto es cuando los cromatismos y las tensiones existentes en un acorde no buscan ser resultas, sino que más bien son parte natural del acorde, lo cual, en muchas ocasiones hace que se pierda la idea de función tonal, ya que en muchos casos se "sabe" que hay una tónica, pero no hay tonos guías, ni una dominante que establezca de manera contundente dicha relación (Taruskin, 2009b, p. 59-130).

Precisamente D'un Jardin Clair, que traduce "Un Jardín Brillante", hace parte del impresionismo, movimiento insignia del París de inicios del siglo XX, en el que se puede clasificar a compositores como Erik Satie, Claude Debussy y Maurice Ravel (Taruskin, 2009b, p. 59-130). En el impresionismo se busca plasmar la impresión que generan ciertos

[24] Lili Boulanger – Bristol Ensemble, s. f.

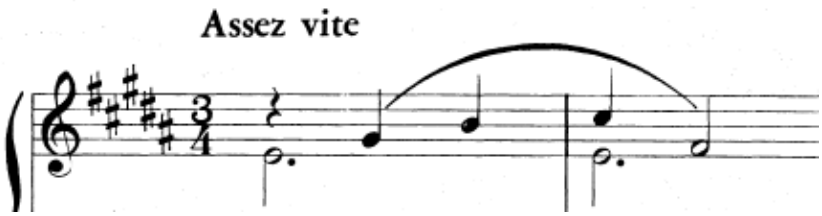
fenómenos de la naturaleza, esto, por medio de armonías difusas en las cuales los acordes brindan gran variedad de colores para poder recrear un paisaje sonoro que estimula al oyente, tomando las disonancias, no resolverlas, y, por medio de la repetición, hacer que se vuelvan consonancias, logrando así crear la estética de la obra.

Un perfecto ejemplo de este movimiento son los dos libros de preludios, compuestos y publicados por Debussy entre 1909 a 1913. En ellos se ve como el compositor emplea un amplio abanico de posibilidades armónicas y rítmicas para lograr los paisajes sonoros anteriormente escritos, no solo haciendo uso de la modalidad y de acordes de disonancias convertidas en consonancias, sino que también haciendo uso de sonoridades “exóticas”, por medio de escalas pentatónicas y de tonos enteros (Taruskin, 2009b, p. 59-130). En concordancia con lo anterior se hará uso de fragmentos de algunos de dichos preludios, parte innegable dentro del canon pianístico, para evidenciar similitudes y diferencias en cuanto a los recursos usados por Boulanger y Debussy en sus respectivas obras, y así ver qué tanto se aleja la compositora a unos de los estilos importantes de la época.

La obra está compuesta en la tonalidad de Si mayor y su primera indicación de tempo es *Assez vite*, que al español traduce como “lo suficientemente rápido”. La obra se construye en base a un motivo de cuatro notas, sol#, si, do# y fa#, el cual la compositora varía a través de toda la composición (Figura 1). En este caso la forma no está tan clara, ya que la manera en que se desarrolla el motivo no plantea una típica forma A-B-A, sino que más bien una suerte de A-B-A’-C-Coda. El problema a la hora de simplificar la estructura de la obra de ese modo es que la duración de las secciones es tan disímil, que el pensar en ellas como equivalentes resulta cuestionable, sin embargo, la que se plantea, es la estructura más coherente.

Figura 1

Tema



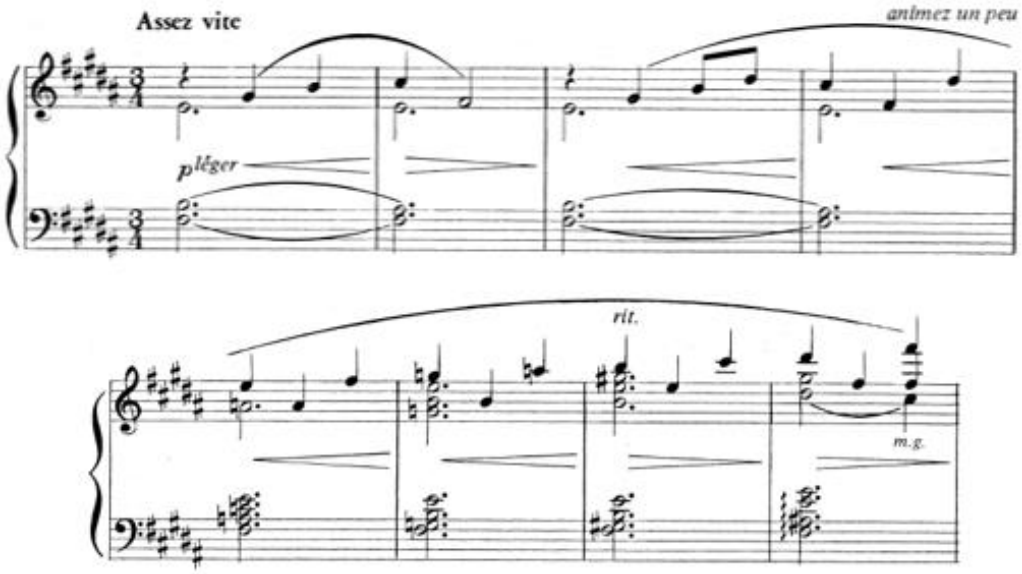
Nota. Se aprecian los dos primeros compases, en donde se presenta el motivo que aparecerá a través de toda la pieza. Adaptado de D'un Jardin Clair, por L. Boulanger, 1914, en *Trois Morceaux Pour Piano* (pp. 4-7), 1918, G. Schirmer. Obra de Dominio Público.

La parte A empieza con la exposición del motivo principal en los primeros dos compases, seguido por un desarrollo de este, en los compases 3-8. En esta sección, a pesar de que la tonalidad de la obra es Si Mayor, se mantiene, desde el inicio, un pedal en la nota fa#, que funcionaría como dominante, que luego se resolvería, de manera indirecta al llegar a la parte B. Sin embargo, hay que destacar la ambigüedad que se evidencia en este inicio, ya que a pesar de que hay una "tensión" que es "resuelta", esto ocurre 8 compases después, o sea, como dicha tensión es presentada desde el inicio y dura tanto, cuando la resolución llega, esta no resulta tan relevante, más bien se siente que la siguiente sección es otro paisaje diferente, no una consecuencia de la anterior. A lo que se le suma la armonía cuartal que se produce en el primer tiempo del primer compás, entre las notas fa#, si y mi (intervalo de cuarta entre fa# - si, y si - mi), que en el siguiente compás "resuelve" el si a un la# (como si la nota si fuera una suspensión que debía ser resuelta a una nota del acorde, en este caso, la#, que haría parte de un Fa# mayor), pero dicha resolución solo genera más tensión, ya que produce un tritono entre la# - mi (Figura 2). Sin embargo, como se dijo antes, la tensión dura tanto que no se percibe como una tensión que deba ser resuelta, sino como una "color" particular. Este mismo recurso es empleado por Debussy en *Voiles*, el segundo preludio del libro I. La obra, escrita en la escala de tonos enteros y una

escala pentatónica, hace uso de un pedal en la nota de si*b* desde el quinto compás, en donde aparece por primera vez, hasta prácticamente el final (Figura 3).

Figura 2

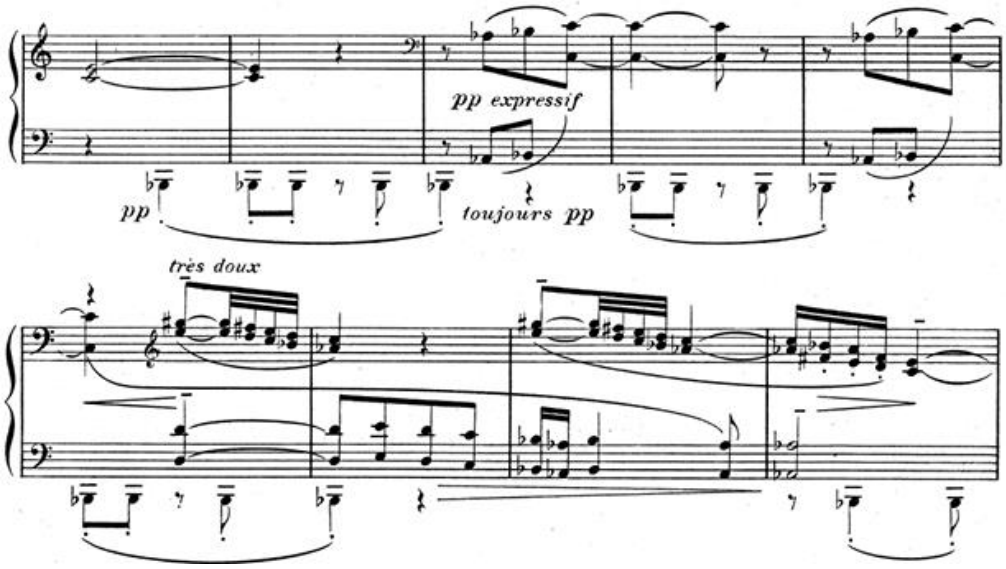
Parte A



Nota. Se aprecia como la nota fa# aparece durante los primeros 8 compases de la obra a modo de pedal en el bajo, tocado por la mano izquierda; además, se puede ver como el motivo principal se usa durante toda esta sección. Adaptado de D'un Jardin Clair, por L. Boulanger, 1914, en *Trois Morceaux Pour Piano* (pp. 4-7), 1918, G. Schirmer. Obra de Dominio Público.

Figura 3

Voiles

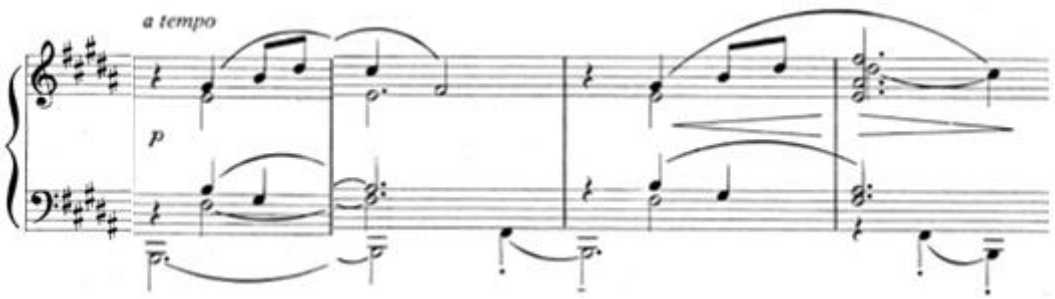


Nota. Compases 5-13 en los que se ve el pedal en la nota sib, que aparece de forma similar durante toda la obra. Adaptado de Voiles, por C. Debussy, 1910, en *Préludes, Livre 1* (pp. 3-6), Durand et Cie. Obra de Dominio Público.

A esto le sigue la parte B, que comienza con una variación del motivo principal durante los compases 9-12 (Figura 4), seguida por una serie de ideas que van hasta el compás 31, entre las cuales se incluyen algunas variaciones del tema, acordes sin intervalos de tercera y movimientos paralelos que generan tensiones que no resuelven (Figura 5). Es en esta sección en la que mayor sensación de movimiento se genera, ya que, a diferencia de las secciones anterior y posteriores, en la parte B no hay notas pedales.

Figura 4

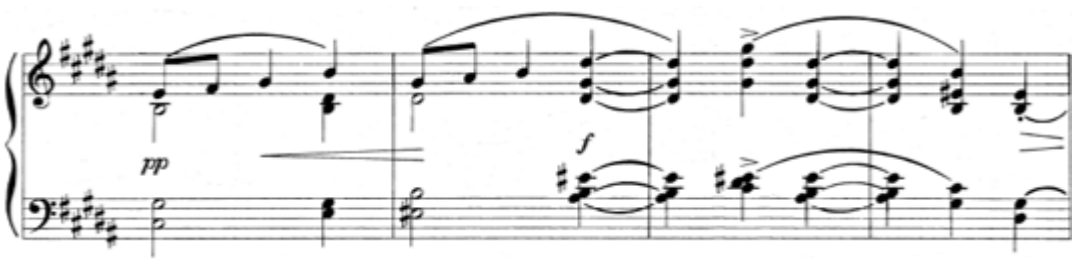
Inicio de la parte B



Nota. Adaptado de D'un Jardin Clair, por L. Boulanger, 1914, en *Trois Morceaux Pour Piano* (pp. 4-7), 1918, G. Schirmer. Obra de Dominio Público.

Figura 5

Sección con movimientos paralelos

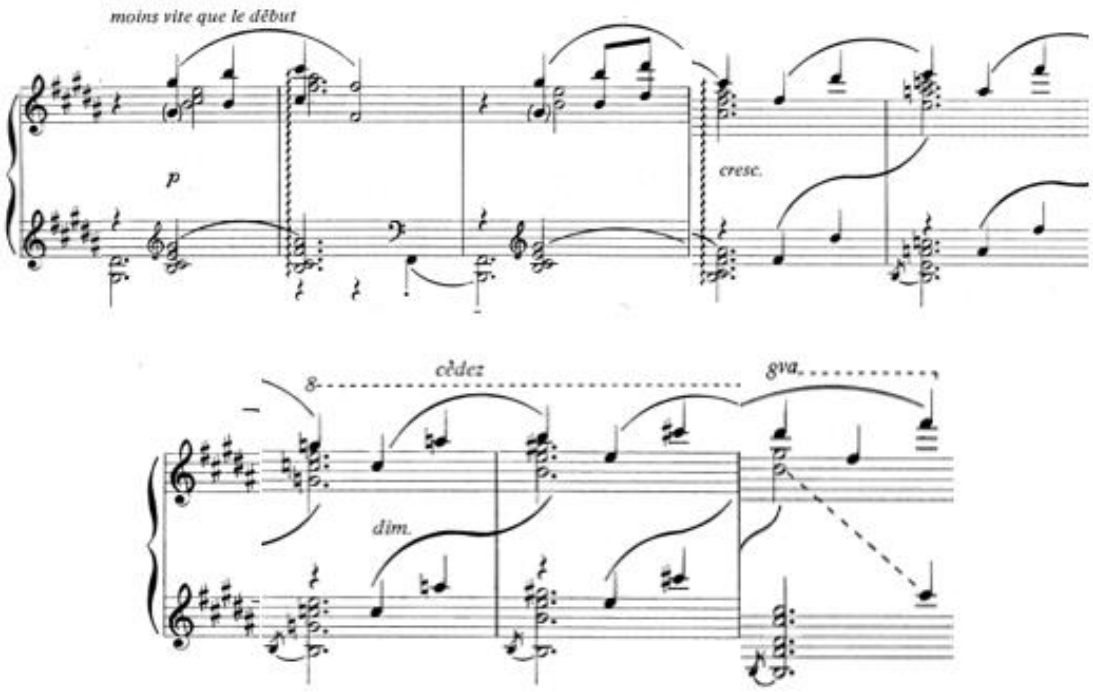


Nota. Compases 23-26 donde se aprecian movimientos paralelos en la armonía. Adaptado de D'un Jardin Clair, por L. Boulanger, 1914, en *Trois Morceaux Pour Piano* (pp. 4-7), 1918, G. Schirmer. Obra de Dominio Público.

La parte A' consiste en una reexposición de la primera parte, en donde la melodía es presentada en octavas, a lo que se le suma el cambio de la nota pedal, la cual pasa de fa# a si; pedal que se mantendrá hasta el final de obra. A esto se le suma la indicación *moins vite que le debut*, que significa que esta parte debe ser tocada más despacio que la primera parte (Figura 6).

Figura 6

Parte A'



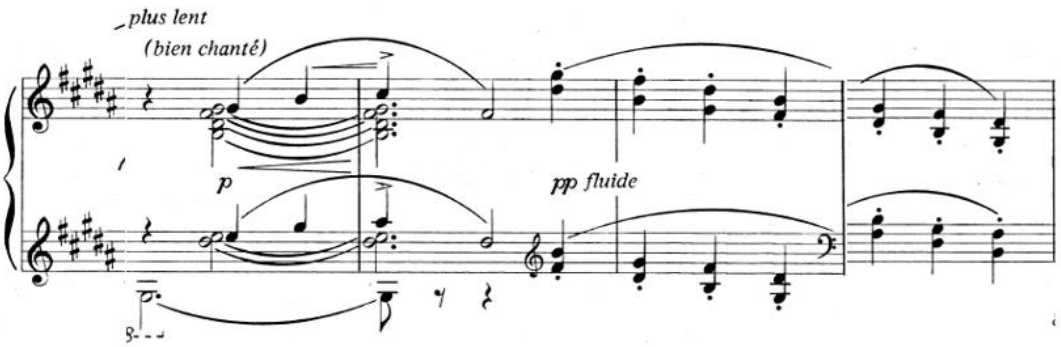
Nota. Adaptado de D'un Jardin Clair, por L. Boulanger, 1914, en *Trois Morceaux Pour Piano* (pp. 4-7), 1918, G. Schirmer. Obra de Dominio Público.

La parte C consiste en una frase de cuatro compases, repetida cuatro veces, escrita sobre cuatro acordes diferentes. Los acordes que aparecen en la secuencia son Si, Do, Sol y Mi, todos mayores y con sexta. La frase está construida por dos partes, la primera, que consta de dos compases, donde se presenta el tema principal y los siguientes dos, que consta de un movimiento descendente del acorde de la frase, dividido entre ambas manos, formando unos paralelismos de cuartas y quintas que producen un paisaje muy colorido, sumado a la gran textura que se crea debido al bajo en el *si* más grave del piano (Figura 7). Esta sección adquiere un carácter más etéreo y "difuminado" (que trae a la mente las pinturas impresionistas), brinda una sensación de lejanía en cuanto a lo que se está observando; hecho que, además, es reforzado por la indicación *plus lente*, que significa "más lento", esto teniendo en cuenta la reducción del tempo que se hizo en la sección

anterior. Este efecto de lejanía y de imagen difuminada es similar al que usa Debussy en *La cathédrale engloutie*, décimo preludio del libro I (Figura 8).

Figura 7

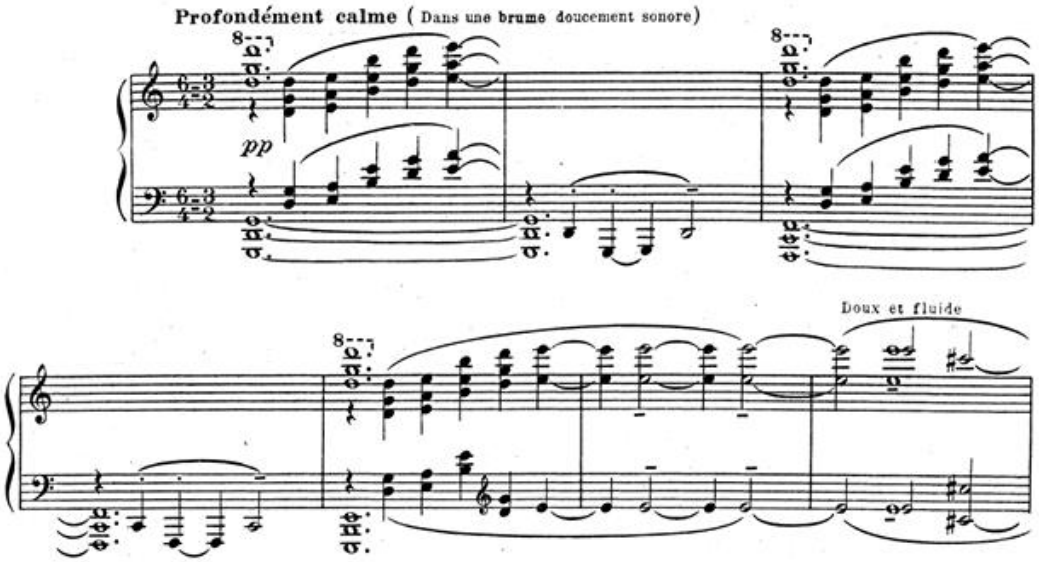
Parte C



Nota. Adaptado de D'un Jardin Clair, por L. Boulanger, 1914, en *Trois Morceaux Pour Piano* (pp. 4-7), 1918, G. Schirmer. Obra de Dominio Público.

Figura 8

La cathédrale engloutie



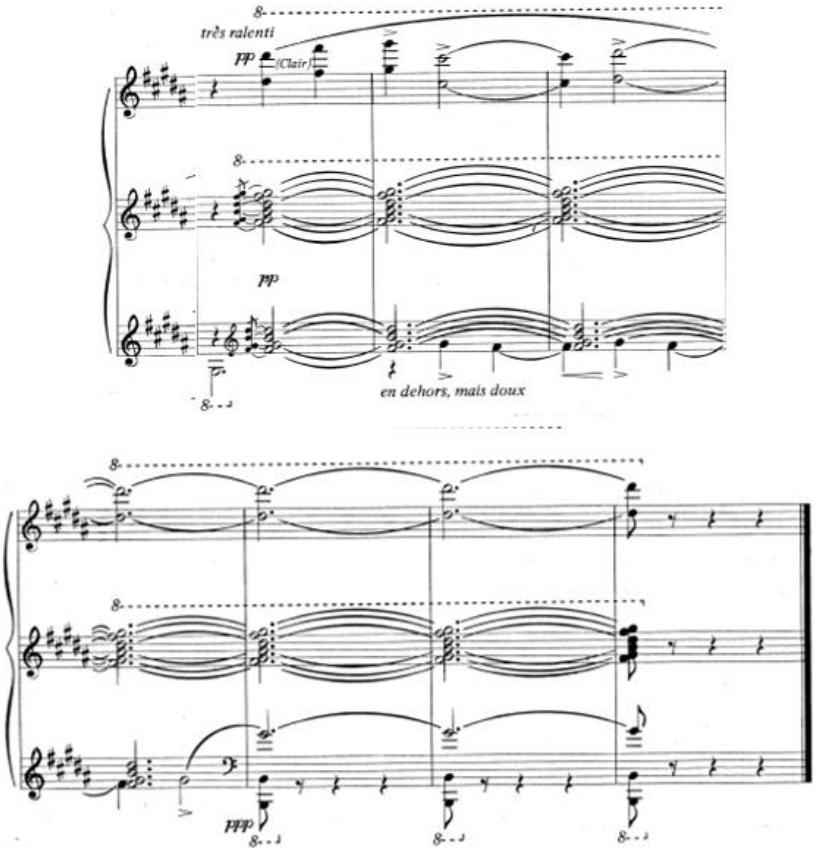
Nota. Los compases iniciales del décimo preludio de Debussy, en el que se aprecia la gran textura lograda por los acordes ejecutados en el registro bajo del piano. Adaptado de La cathédrale

engloutie, por C. Debussy, 1910, en *Préludes, Livre 1* (pp. 38-42), Durand et Cie. Obra de Dominio Público.

La coda consta de 7 compases, en los que se presenta por última vez el tema, esta vez sobre un gran acorde de Si mayor con sexta que se sostiene hasta el final, logrando una gran textura (Figura 9). Mismo que hace Debussy en *Feuilles mortes*, segundo preludio del libro II (Figura 10). Este recurso en particular, el de crear una gran textura en base a varias capas ubicadas en distintos registros del piano, todo sonando al mismo tiempo, gracias al pedal de resonancia, es un recurso muy propio del impresionismo.

Figura 9

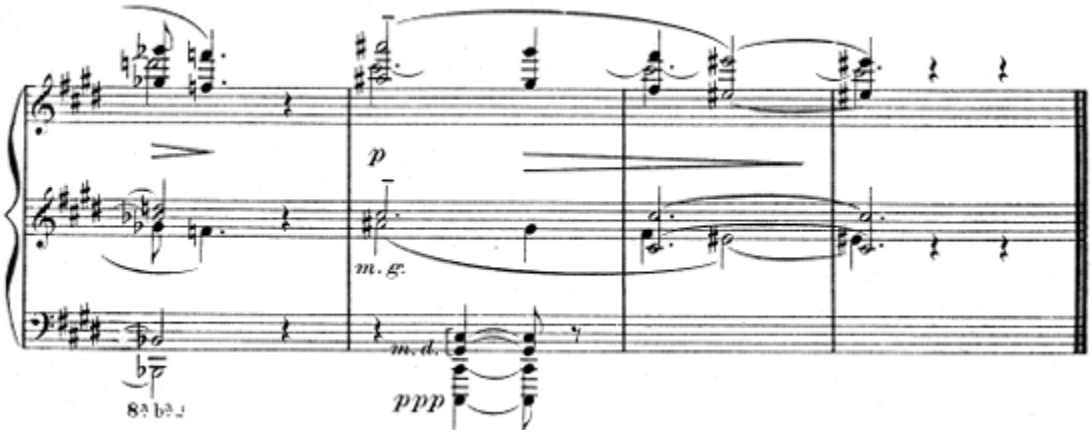
Coda



Nota. Adaptado de D'un Jardin Clair, por L. Boulanger, 1914, en *Trois Morceaux Pour Piano* (pp. 4-7), 1918, G. Schirmer. Obra de Dominio Público.

Figura 10

Feuilles mortes



Nota. Compases finales de Feuilles mortes. Adaptado de Feuilles mortes, por C. Debussy, 1910, en *Préludes, Livre 2* (pp. 7-10), Durand et Cie. Obra de Dominio Público.

Al ver los recursos utilizados por Boulanger resulta evidente cuan al tanto estaba la compositora de la estética del estilo que abordó en la obra y que en ningún caso se limitó a imitar a otros compositores, sino que hizo suyos estos recursos, de manera sencilla, pero siempre inteligentemente.

Desarrollo de la Interpretación

El primer asunto que era importante definir era la velocidad a la que iba a tocar la pieza, ya que como se dijo al principio del análisis del apartado anterior, la primera indicación de tempo que aparece en la partitura es *Assez vite*, que, como también se dijo, al español traduce “lo suficientemente rápido”. Pero en ese momento me pregunté “¿Qué tan “rápido” es “suficiente”?”. O sea, es un asunto de significado, ya que la palabra “suficiente” significa “bastante para lo que se necesita” (Real Academia Española, s. f.), así pues, se debe tener un marco de referencia para poder aplicar la palabra “suficiente”. Y debido a que varias fuentes brindan respuestas ambiguas (Kraemer, 2020), decidí tomar en cuenta la forma y revisar las otras indicaciones de tempo, con lo que me di cuenta de que debía

escoger un tempo por encima de 120 BPM, para así tener un margen de “espacio” para poder reducir de manera clara la velocidad. Ya que como se vio en el análisis más adelante, con el pasar de las secciones la velocidad debe reducirse. Con estas ideas en mente, la velocidad que planteo de manera general para las partes A y B es de 135 BPM, para así darle un carácter juguetón y “brillante” que vaya en concordancia con el título de la obra.

En cuanto al sentido de las frases, de manera general realizaré pequeñas respiraciones, en su mayoría, para acentuar los cambios en la armonía y presentar los nuevos colores que propone la compositora.

Para la parte A’ aprovecharé el cambio de la velocidad para darle un carácter distinto al tema, apoyándome en que debo hacer un poco más pesado el pulso debido a los acordes que debo arpegiar, sumado al *crescendo* que está indicado. Por otro lado, buscaré darle dirección al pedal en la nota Si, acompañando el incremento en la dinámica de esa sección.

En la parte C buscaré diferenciar muy bien el carácter del tema y el de los acordes descendentes, tocando la primera de manera clara, bien cantada; y la segunda como una imagen difuminada, nada muy definido. Hay que decir que en la partitura hay un incremento en la dinámica en cada presentación del tema, sin embargo, la primera presentación la voy a tocar más fuerte que el resto y de ahí bajaré en intensidad.

Por último, en la Coda tocaré el Si del bajo con contundencia, pero no fuerte, más bien con un buen apoyo, para que así se prolongue con un buen sonido lo que más se pueda. Luego, el acorde de Si será arpegiado de manera que cada una de las notas se escuche claramente y se pueda disfrutar del sonido del acorde. Daré un poco de tiempo para lo anterior, luego tocaré las octavas de la mano derecha muy suavemente, pero sin que pierda claridad, sin embargo, la melodía de la mano izquierda la tocaré de manera lejana y aún más suave cada vez que se repite.

Al leer este apartado saltará a la vista cuan recurrentemente se hace alusión a la distancia que se tiene con respecto al sonido. Esto tiene que ver con la imagen mental que quiero representar en mi interpretación, buscándole un sentido al título de “Un Jardín Brillante”. Para mí el inicio hace referencia a un hermoso jardín lleno de luz, donde pequeños animales realizan movimientos sutiles pero llenos de vida; más exactamente, imagino mariposas que vuelan por todo el jardín. O sea, es una imagen, por decirlo de algún modo, casi idílica de un jardín. Dicha imagen se construye gracias a la tonalidad mayor en que está escrita la obra, la velocidad que se sugiere al inicio y el sencillo motivo que se presenta desde el principio, sumado a cómo se desarrolla el tema durante la primera parte de la obra, con un carácter, a mi modo de verlo, juguetón.

Sin embargo, desde A’ la imagen se hace más lejana, el movimiento no es tan fluido como antes y con el pasar de las secciones, esa pérdida de movimiento se acentúa, con lo que el tema se va perdiendo a la distancia. Con estas últimas ideas mi intención es generar la sensación de que ese jardín idílico era solo un sueño, y con el pasar del tiempo, aquel que lo estaba viendo se está despertando, por eso la imagen se vuelve borrosa con el progreso de la obra.

“Andante” de la Sonata Para Piano en Mi Menor

Selección de la Compositora: Florence Beatrice Price

Florence Beatrice Price nació el 9 de abril de 1887, en la ciudad de Little Rock, Arkansas (Brown, 2020, p. 36). Florence tuvo la fortuna de nacer en una familia afroamericana bien posicionada dentro de su comunidad, siendo su madre, Florence Irene Gulliver Smith, profesora (la única de color dentro del sistema educativo de la ciudad) y su padre, el Dr. James H. Smith, un dentista y activista (Brown, 2020). Desde muy pequeña pudo recibir muy buena educación, además de demostrar enorme talento en la música muy rapidamente, dando su primer recital al piano a la edad de cuatro años (Brown, 2020, p. 51).

Entre 1903-1906 Florence realiza sus estudios en el Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra, en Boston. Allí se inscribió para obtener dos títulos, el de organista solista y el de maestra de piano, destacando ampliamente como organista. En ese tiempo fue que se interesó de manera seria por la composición. Durante sus años en Boston tomó clases en esta materia con el director del conservatorio George Whitefield Chadwick, quien durante su tiempo en el cargo se preocupó por impulsar la idea de una música “americana”, que se alejara del estilo alemán, tan hegemónico en ese momento, instando a sus estudiantes a desarrollar un estilo propio, que a su vez se apropiara de temas de raíz estadounidense, haciendo uso de melodías de origen afroamericano y folclórico nativo americano (Brown, 2020, pp. 67-68). El pensamiento de Chadwick fue un importante estímulo para la consolidación del estilo compositivo de Price, en donde es evidente la influencia de la música negra, desde sus temas melódicos, referencias directas de los espirituales negros; hasta el uso de ritmos propios de tradición africana (Chun, 2021, pp. 15-25).

Luego de graduarse, en 1906 regresó a Little Rock para impartir clases, ya que una carrera como maestra o concertista resultaba prácticamente impensable para una mujer negra en ese entonces. Pero luego, en 1910, decidió aceptar un puesto como directora del Departamento de Música en la Universidad Clark de Atlanta. Dos años más tarde se casaría con Thomas Price, un joven y exitoso abogado que conoció en Little Rock. Después de tener hijos con él decide renunciar a su trabajo en Atlanta y quedarse en casa para dedicarse a la educación de éstos. Por otro lado, abre un estudio para dar clases de piano, donde se apoyaba de composiciones pedagógicas creadas por ella misma (Brown, 2020). Con estas obras Florence empezó a componer de manera regular, llegando incluso a firmar contratos con editoriales para publicarlas, y así, de a poco, haciéndose una vida de la composición.

En 1927 la familia Price se trasladó a Chicago debido al alto nivel en la tensión racial existente en Little Rock, y en general en el sur estadounidense. En la ciudad encontraron un territorio vibrante, lleno de cultura y con una población negra de clase media bien establecida, siendo allí donde tuvo su periodo más productivo (Brown, 2020, pp. 96-112). Luego de separarse de su esposo debido a constantes abusos, se entregó a la composición, con lo que empezó a ganar lo suficiente para mantener a su familia, llegando su momento más importante cuando en 1932 gana el primer y segundo lugar en el concurso Rodman Wanamaker Musical Composition Contest, por dos de sus composiciones, la sinfonía en Mi menor y la sonata para piano en la misma tonalidad, consolidando su nombre como una de las compositoras más reputadas de la ciudad en ese momento (Brown, 2020, p. 118). Al año siguiente, esa sinfonía sería tocada por la Orquesta Sinfónica de Chicago, convirtiéndose así, en la primera compositora negra en tener una obra interpretada por una orquesta importante en el país (Brown, 2020, p. 128). Hecho destacado no solamente por su importancia histórica, sino por la buena acogida por parte de la crítica del momento, no solo de sus pares raciales, sino de la prensa blanca, llegando incluso a afirmaciones, como la del crítico del Chicago Daily News, Eugene Stinson, que decía que “la sinfonía de la Señora Price es merecedora de un lugar en el repertorio” (Stinson en Brown, 2020, p. 132).

Luego de esta presentación Price continúo componiendo en diferentes estilos y formatos, como música de cámara, canciones, arreglos de espirituales negros y música sinfónica. Su figura como compositora seguía ganando notoriedad, llegando incluso a interpretarse sus obras en Canadá, Londres y París. Sin embargo, a pesar de su éxito dentro de un círculo de amantes de la música, a Florence Beatrice le costaba dar a conocer su música a nivel nacional, porque, aunque era bien posicionada por críticos de Chicago, ciudad importante a nivel cultural, para ambas costas del país, la ciudad no resultaba tan importante de manera amplia. Es por esto por lo que hubo varios intentos de Florence por hacer que Serge Koussevitzky, director de la Sinfónica de Boston, revisara sus obras, para

así hacer que dicha orquesta las tocara, y de este modo lograr un espacio a nivel nacional, pero no fue posible (Brown, 2020, pp. 206-209). El 3 de junio de 1953, Florence Beatrice Price fallece debido a una hemorragia cerebral causada por problemas en el corazón.

La carrera de Price es impresionante, teniendo en cuenta las barreras que se le imponían por ser mujer y una persona de color en un país con un tan evidente racismo institucionalizado como lo era el Estados Unidos de inicios del siglo XX; famoso en este tema por las llamadas leyes Jim Crow, que desde 1876 hasta 1965 promovían la segregación racial, haciendo que por ley, las personas de no piel blanca tuvieran un sinfín de desventajas en los distintos estamentos de la sociedad (De La Calle, 2018). Las luchas de la compositora, por hacerse un espacio dentro del canon fueron atravesadas por los distintos estereotipos que le achacaban por ser mujer, los cuales desafiaba, siempre buscando que su música fuera apreciada por sí misma.

En su caso, no se puede usar el razonamiento de que su estilo no se amolda a las exigencias del estilo clásico, ya que en sus obras se asimila de manera perfecta sus formas (Chun, 2021, pp. 15-25); tampoco se puede aludir a una extrañeza de parte del púbico general por lo elementos negros dentro de su música, ya que estos son muy valorados y ampliamente destacados dentro de la obra de otros compositores como George Gershwin (Piñeiro Blanca, 2004, pp. 160-161). Sin embargo, vale la pena mencionar algunas teorías respecto al contexto histórico en el que se desarrolló la obra de Price, en cuanto al lugar que ocupaba la música clásica tonal en occidente, tanto para los críticos como para las grandes audiencias: luego de la Segunda Guerra Mundial, el público tomó un giro conservador, buscando una estabilidad perdida durante los años de conflicto, lo cual aplicaba a distintos ámbitos de la sociedad, desde la política hasta la cultura, la música incluida, por lo que al asistir a conciertos se prefería música conocida, no solo en cuanto al estilo, sino a obras y compositores particulares, por lo que muchos músicos de renombre,

en pocos años, cayeron en la oscuridad, sin importar que su estética no desafiara de manera agresiva los canones estéticos. Por otro lado, la crítica abandonó en gran medida a los compositores de música tonal, que, para ellos, no tenía nada interesante para ofrecer, en contraposición a aquellos que hacían música más vanguardista, dejando de lado la tonalidad y explorando aspectos del sonido antes ignorados que, además, no se interesaban en seducir audiencias distintas a las académicas (Starr, 1998).

A lo anterior hay que sumarle los retos que presentaban el ser mujer y en consecuencia las actitudes que ella debía asumir, acordes al rol femenino de ese momento. Dichas actitudes llegaron a afectarla a la hora de dar a conocer su música, como la no posibilidad de asumir una actitud más confrontativa a la hora de buscar espacios para interpretar su música o la timidez que esto le causaba (Brown, 2020).

Selección de la Obra: Andante

La sonata para piano en Mi menor fue compuesta en el mismo período que su sinfonía en Mi menor, a principios de los ’30, y, junto a esta última, la ayudó a consolidarse como una compositora importante de Chicago al ganar el Rodman Wanamaker Musical Composition Contest en 1932. La sonata obtuvo el segundo lugar, mientras la sinfonía el primero (Brown, 2020, p. 118). La sonata sigue el modelo clásico de tres movimientos, Allegro, Andante y Scherzo-Rondo, cada uno desarrollado de modo tradicional, siendo el primero trabajado con la forma sonata, el segundo como rondó A-A’-B-A-C-A-Coda y el tercero utiliza en su primera parte una forma de scherzo A-B-A, luego encadenándola a una segunda parte en un rondó A-B-A-C-A-B'-A. Durante toda la obra el estilo característico de Price es evidente, haciendo uso amplio de las formas europeas, además de temas melódicos y ritmos característicos de la cultura afroamericana (Chun, 2021, pp. 26-42).

Yo conocí la obra de Florence Beatrice Price hace un par de años, tal vez en el año 2020 o 2021, cuando empecé a interesarme por compositoras de la llamada música clásica.

En cierto momento llegué a Price, lo primero que escuché de ella fue su sinfonía No. 1 en Mi menor, la cual, luego de escucharla de manera profunda, me gustó demasiado, principalmente por el lirismo en ella y las formas creativas en que hacía uso de un sonido "negro". Con el tiempo empecé a profundizar en su obra y me di cuenta de su importancia dentro de la historia de la música clásica estadounidense. Entonces, cuando llego el momento de empezar a trabajar en mi proyecto de grado, supe que debía tocar alguna obra de ella. El problema era, que si bien me gustaba mucho su sinfonía y un quinteto para piano y cuarteto de cuerdas que escuché luego, su música para piano nunca me llegó a gustar de manera particular; he de decir que con el tiempo me di cuenta de que esto no era por la música per se, sino que, por un lado, buscaba obras cuya partitura pudiera conseguir en IMSLP[25], pero como Price falleció en 1953, su música sigue bajo protección de derechos de autor, lo que genera que sus obras no se puedan obtener por este medio, y las pocas que están, no me gustan. Por otro lado, la música que podía resultarme llamativa no era tocada de una forma interesante, lo que me llevó a pensar que Florence hacía buena música para ensambles grandes, pero no para piano solo.

Esto cambió cuando un día escuché el Andante de la sonata para piano en Mi menor, tocado en vivo por la pianista afro estadounidense Michelle Cann (From the Top, 2019), y desde la primera escucha, me pareció que el movimiento gozaba de gran belleza, sumado a que poseía todo aquello que tanto me gustó de sinfonía. En definitiva, una obra

[25] IMSLP significa International Music Score Library Project (Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales en español) es una biblioteca virtual de partituras, donde su contenido se encuentra en dominio público, por lo cual, son miles de obras de compositores del pasado, pero también se encuentra la música de compositores contemporáneos que deseen compartirla bajo una licencia de Creative Commons (*International Music Score Library Project*, 2024). Al momento de hacer el presente apartado cuenta con 746.473 parturas de 228.963 obras de 27.661 compositores, siendo así una de las bibliotecas de música de acceso gratuito más grandes del mundo (*IMSLP: Free sheet Music PDF download*, s. f.). Como estudiante de piano clásico es una de mis principales herramientas de trabajo, ya que de ahí he obtenido las partituras de prácticamente toda la música que he tocado durante mi carrera.

que, en mi opinión, los que disfrutan de la música clásica deberían conocer y, con motivo de mi proyecto de grado, podría ayudar a que fuera de ese modo. Como dije antes, su música no se encuentra en dominio público, por lo que tuve que comprar la partitura (era la primera vez que lo hacía), pero la verdad, valía la pena.

Análisis Estético Comparativo

El estilo de Florence Beatrice Price, como se mencionó anteriormente, bebe de las dos tradiciones que la atravesaron durante toda su vida, dando como resultado la inserción de melodías y ritmos de la música afroamericana en las formas de las de la música clásica europea. Esta estética hace parte de una de las formas de acercarse a la tradición europea desde los Estados Unidos, en un período en el que la nación buscaba consolidar una identidad propia dentro de la música, haciendo uso de distintos referentes; desde la música folclórica de los pueblos originarios del territorio estadounidense, la música popular que se creaba en las ciudades, la música de raíces africanas traída por los esclavos negros, hasta la música litúrgica y vernácula de tradición europea (Brooks, 1998); o sea, los músicos del momento querían definir qué era aquello que hacía que la música creada en el territorio de los Estados Unidos fuera realmente “estadounidense”.

En cuanto a la música de tradición europea, en la obra de Price se identifica claramente las características de un estilo posromántico, influenciado por la tradición austro-germana del siglo XIX en cuanto a la manera de manejar las formas, además de armonía cromática, acordes con inversiones poco usuales y notas añadidas a las triadas para generar nuevos colores y disonancias (Burkholder et al., 2014); muy cercano a referentes estadounidenses anteriores a ella como Amy Beach, Edward MacDowell, George Chadwick y Horatio Parker (Brooks, 1998). Siendo Beach y Chadwick particularmente destacables, ya que ellos hacían parte del grupo de compositores que se inclinaban por dotar de identidad “estadounidense” a su música; aspecto que resulta evidente en sus sinfonías, donde

incluían temas de la cultura afroamericana (en el caso de Chadwick) y gaélica (en el caso de Beach), siendo esta última, generadora de una idea muy interesante, ya que caracteriza a Estados Unidos como un país que se define por las identidades de otros pueblos, debido a su gran cantidad de población de origen migrante (Brooks, 1998).

Por otro lado, al igual que otros compositores de las primeras décadas del siglo XX, que continuaban cargando con la tradición romántica, como Rachmaninoff, Florence hacía de la melodía uno de los aspectos más importantes de sus obras, llamando la atención del público por medio de este apartado, uno muy fácil de asimilar para ellos, debido a que resulta familiar (Burkholder et al., 2014). Pero donde el compositor ruso hace uso de elementos de la tradición ortodoxa rusa, la estadounidense lo hace de elementos de la tradición afro estadounidense, y en particular (para lo que nos interesa en el presente apartado), de los spirituals; los cuales son melodías que fueron evolucionando de la combinación de música y texto propios de la tradición protestante europea, con elementos melódicos y rítmicos que traían las personas esclavizadas provenientes del continente africano (DjeDje, 1998). Los elementos negros que se destacan dentro de los spirituals son la utilización melodías cortas que se repiten varias veces, a modo de pregunta y respuesta, ritmo sincopado y que dichas melodías son elaboradas a partir de escalas pentatónicas (Burkholder et al., 2014).

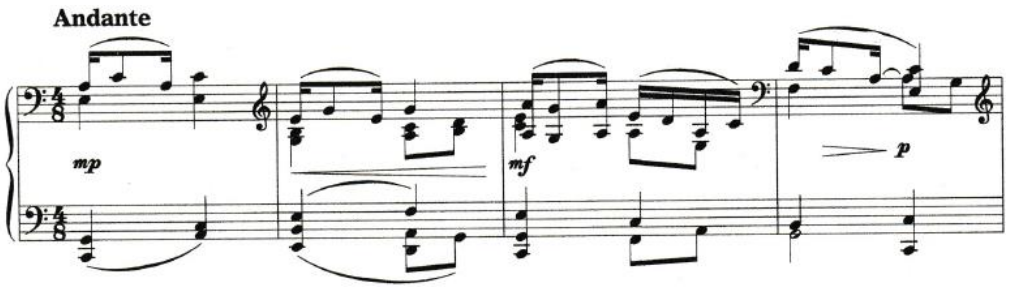
La obra está escrita en forma rondó, usando una estructura A-A’-B-A-C-A-Coda, con una indicación de Andante al inicio y en tonalidad de Do mayor. El tema tiene una duración de cuatro compases y consiste en un motivo de un compás formado por un ritmo de semicorchea-corchea-semicorchea-negra que se repite cuatro veces, construido sobre la escala pentatónica, que realiza un movimiento ascendente por terceras hasta el clímax en el tercer compás, para luego descender nuevamente al final de la frase, esto último, por medio de una variación del motivo en el segundo tiempo del tercer compás, que cambia la negra

por un grupo de cuatro semicorcheas (Figura 11). Estos cuatro compases son repetidos, con una variación en el acompañamiento de la mano izquierda, para luego concluir con dos compases que complementan la idea.

Los elementos anteriormente mencionados concuerdan con aquellos característicos de los spirituals, como se puede ver en los temas de los spirituals *Steal Away* (Figura 12) y *I Got a Robe* (Figura 13); en ambos se evidencian los motivos que se repiten, el uso de la escala pentatónica, los ritmos sincopados y, en el primero, el movimiento ascendente por terceras, y en el segundo, prácticamente el mismo ritmo que utiliza Price en el Andante.

Figura 11

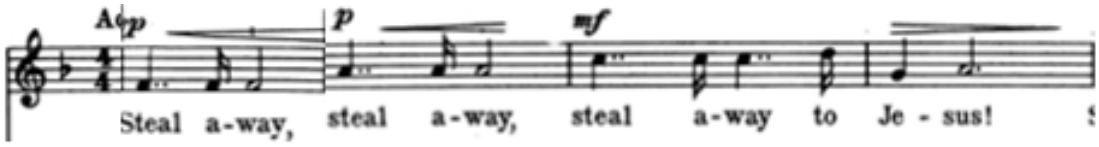
Tema



Nota. Compases 1-4 en los que se aprecian el motivo principal (primer compás) y cómo en base a este se construye la idea principal que será el tema del rondó. Adaptado de Andante, por F. B. Price, en R. L. Brown (Ed.), *Sonata in E Minor for Piano* (pp. 14-19), 1997, G. Schirmer, Inc. Todos los derechos reservados [1997] G. Schirmer, Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

Figura 12

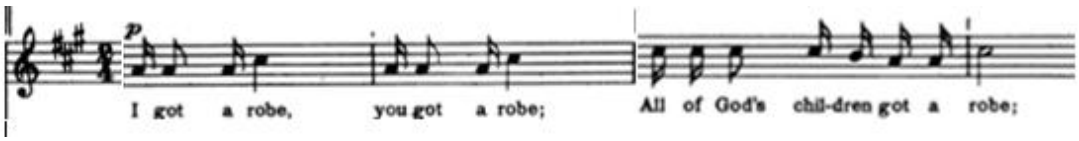
Steal Away



Nota. El tema de Steal Away hace uso del mismo movimiento de terceras ascendentes que en el Andante de la sonata de Price. Adaptado de Steal Away, por H. T. Burleigh, 1918, en *Negro Spirituals* (pp. 24-27), Ricordi. Obra de Dominio Público.

Figura 13

I Got a Robe



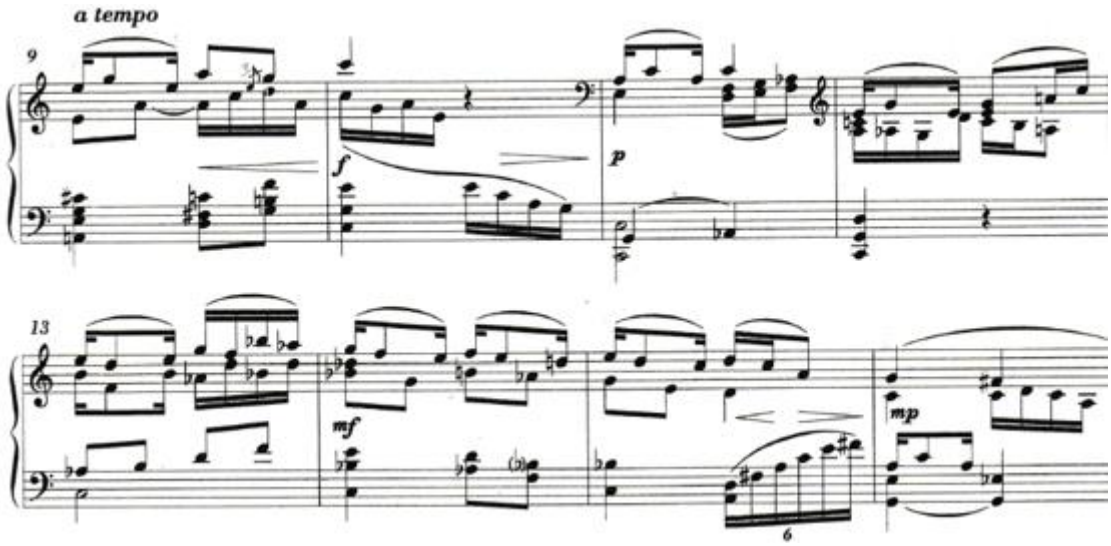
Nota. En el tema de I Got a Robe aparece exactamente el mismo ritmo que usa Price en el Andante de su sonata. Adaptado de I Got a Robe, por H. T. Burleigh, 1918, en *Negro Spirituals* (pp. 10-13), Ricordi. Obra de Dominio Público.

La parte A’ consiste en un desarrollo de A, haciendo uso de la figura del primer tiempo sobre distintos acordes (Figura 14); este proceso es ampliamente utilizado en la tradición occidental, como se puede ver en la Figura 15 y

Figura **16**, que muestran una forma en la que Brahms desarrolla el tema en su *Intermezzo Op. 118, No. 2*.

Figura 14

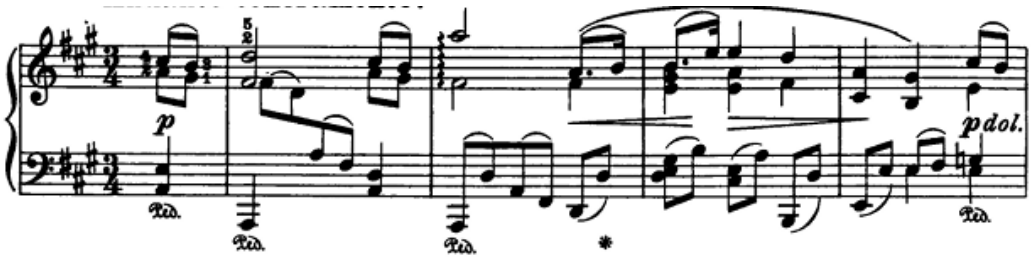
Parte A'



Nota. La parte A' inicia en el compás 11. En la imagen se ve el desarrollo que se le da al tema, en particular la forma en que la compositora emplea los acordes de séptima de dominante. Adaptado de Andante, por F. B. Price, en R. L. Brown (Ed.), *Sonata in E Minor for Piano* (pp. 14-19), 1997, G. Schirmer, Inc. Todos los derechos reservados [1997] G. Schirmer, Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

Figura 15

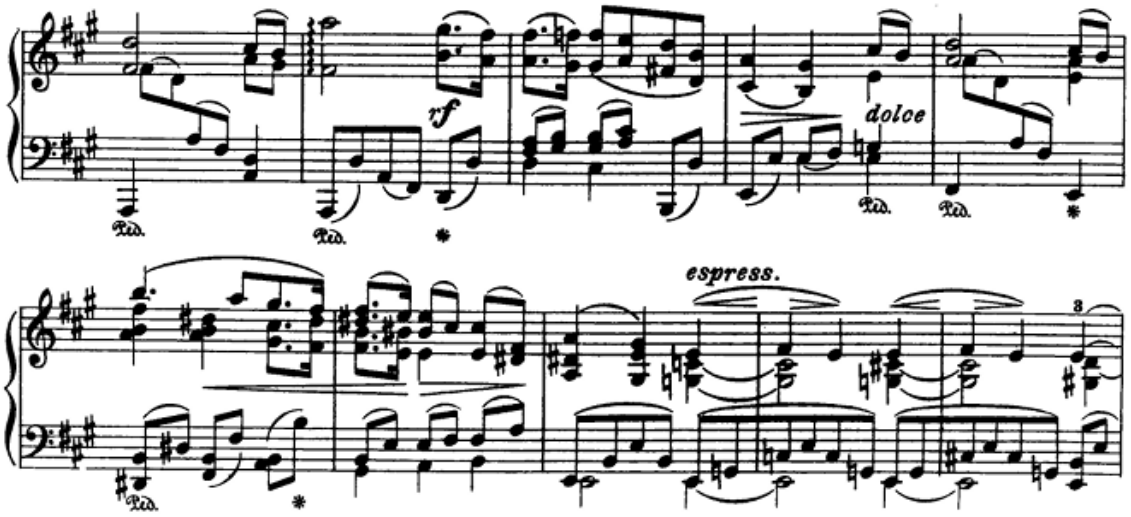
Tema del Intermezzo Op. 118, No. 2



Nota. Primeros compases del intermezzo, donde se presenta el tema. Adaptado de Intermezzo Op. 118, No. 2, por J. Brahms, 1893, en E. von Sauer (Ed.), *Klavierwerke, Band II* (pp. 86-89), 1910, C.F. Peters. Obra de Dominio Público.

Figura 16

Desarrollo del Intermezzo Op. 118, No. 2

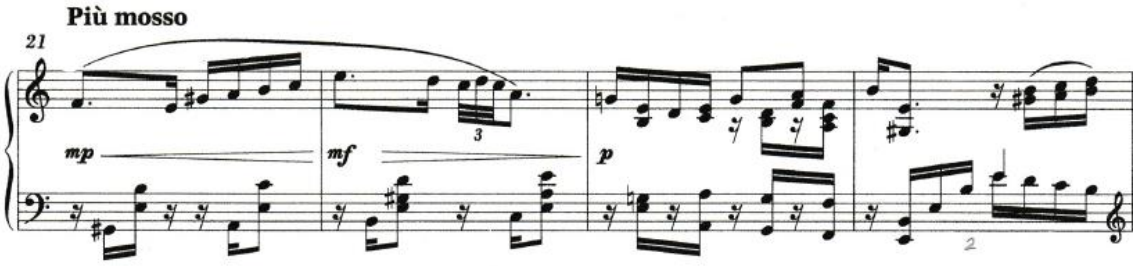


Nota. En la figura se presenta un fragmento del intermezzo que inicia en el compás 78, donde se aprecia cómo Brahms desarrolla la melodía. Adaptado de Intermezzo Op. 118, No. 2, por J. Brahms, 1893, en E. von Sauer (Ed.), *Klavierwerke, Band II* (pp. 86-89), 1910, C.F. Peters. Obra de Dominio Público.

La parte B consta de 14 compases y consiste en un episodio en La menor (Figura 17), que tiene mayor influencia en la tradición europea y en carácter recuerda a obras de Robert Schumann; por ejemplo, el *Fürchtenmachen*, que hace parte de su obra *Kinderszenen, Op. 15* (Figura 18). En la figura se aprecian sus primeros compases, con la melodía en un registro medio, que luego será repetida tres veces, cada una cambiando de registro.

Figura 17

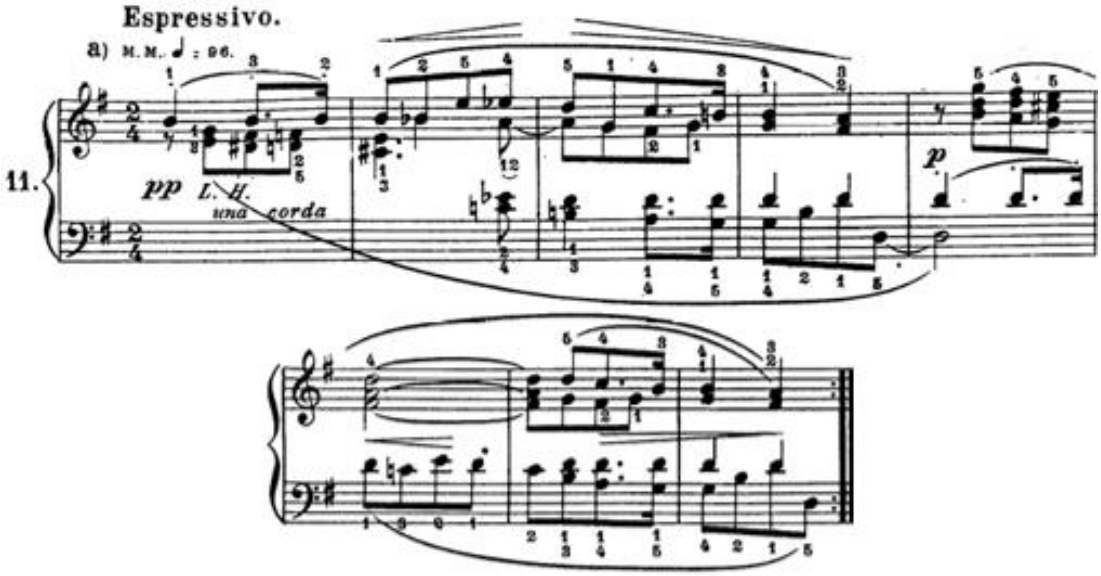
Parte B



Nota. Primeros compases de la parte B. Adaptado de Andante, por F. B. Price, en R. L. Brown (Ed.), *Sonata in E Minor for Piano* (pp. 14-19), 1997, G. Schirmer, Inc. Todos los derechos reservados [1997] G. Schirmer, Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

Figura 18

Kinderszenen, Op. 15

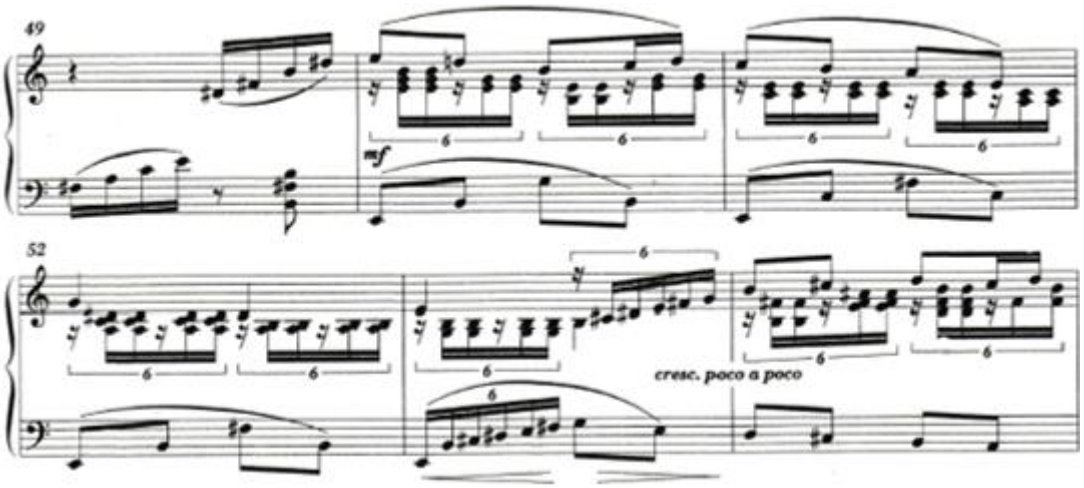


Nota. Inicio de Fürchtenmachen, obra que muestra un bajo y una melodía con un carácter similar al primer episodio del Andante. Adaptado de Fürchtenmachen, por R. Schumann, 1838, en L. Godowsky et al (Ed.), *Kinderszenen, Op.15* (pp. 24-25), 1915, St. Louis: Art Publication Society. Obra de Dominio Público.

Luego, en concordancia a la forma rondó, se repite la primera parte con algunas modificaciones menores. A lo que le sigue el siguiente episodio, la parte C, que está divida en tres secciones. La primera sección presenta una nueva melodía, la cual tiene un acompañamiento armónico de acordes en bloque con un ritmo de tresillos de semicorchea, en la voz de la mitad, acompañado de un bajo con ritmo de corcheas (Figura 19). La segunda sección es una variación de la anterior, con la melodía presentada en octavas y un bajo más denso, a veces en octavas o acordes (Figura 20). A eso le sigue una última sección que hace uso de arpegios, de los acordes Do# disminuido, Fa# mayor y Sol mayor, que funciona como transición que culmina en la última aparición del tema principal (Figura 21).

Figura 19

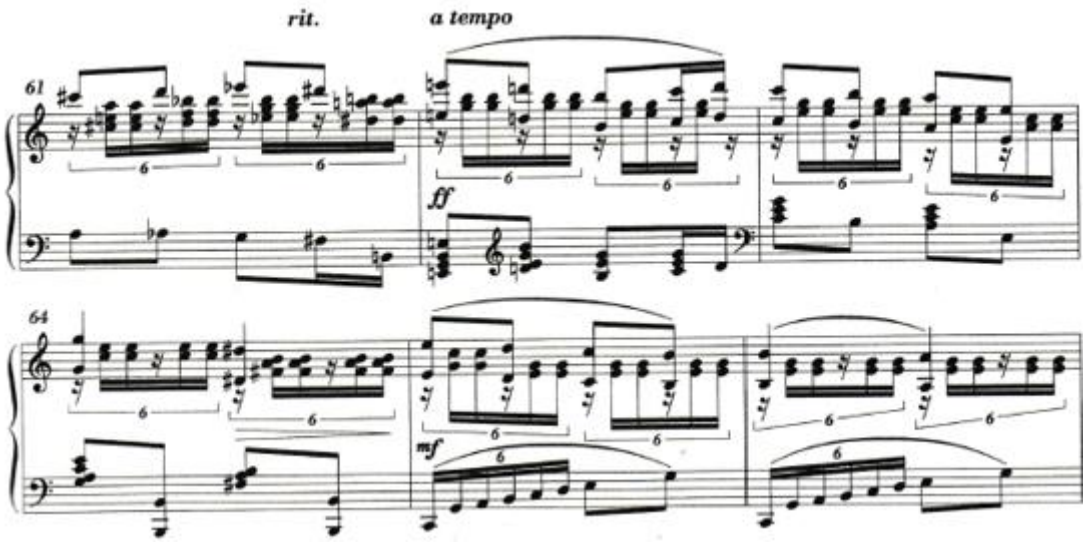
Parte B 1



Nota. El segundo episodio del rondó inicia en el compás 50 presentando una textura a tres voces, donde la mano derecha toca la melodía y un acompañamiento armónico con ritmo de tresillos de semicorchea. Adaptado de Andante, por F. B. Price, en R. L. Brown (Ed.), *Sonata in E Minor for Piano* (pp. 14-19), 1997, G. Schirmer, Inc. Todos los derechos reservados [1997] G. Schirmer, Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

Figura 20

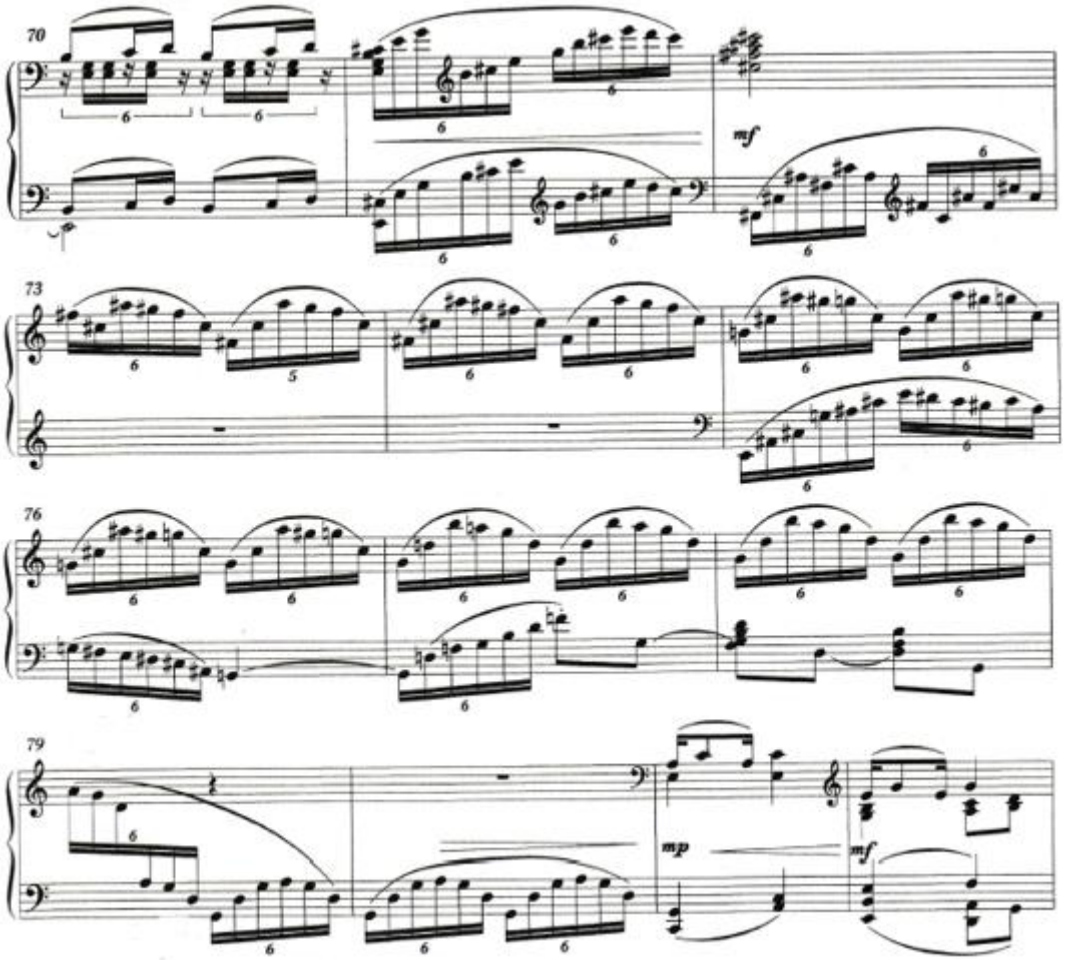
Parte B 2



Nota. En el compás 62 inicia la segunda parte de B, en donde se intensifica lo mostrado en la primera parte, presentando la melodía duplicada en octavas y una mano izquierda más densa. Adaptado de Andante, por F. B. Price, en R. L. Brown (Ed.), *Sonata in E Minor for Piano* (pp. 14-19), 1997, G. Schirmer, Inc. Todos los derechos reservados [1997] G. Schirmer, Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

Figura 21

Parte C 3



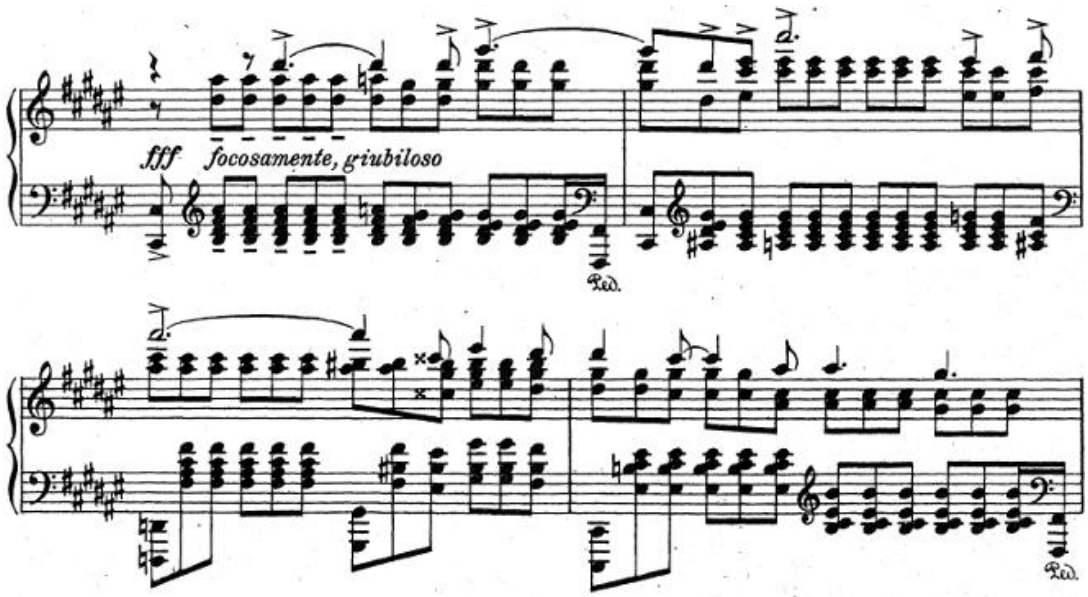
Nota. La tercera parte de B inicia en el compás 71 y termina en el compás 81. Funciona como una transición para volver al tema del rondó, esto, por medio de arpegios. Adaptado de Andante, por F. B. Price, en R. L. Brown (Ed.), *Sonata in E Minor for Piano* (pp. 14-19), 1997, G. Schirmer, Inc. Todos los derechos reservados [1997] G. Schirmer, Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

El acompañamiento de tresillos de las primeras secciones es un recurso ampliamente usado por varios compositores en sus obras para piano, ya que logra una gran textura, generando en el oyente reminiscencias a lo orquestal; por otro lado, debido a que el acompañamiento es rítmicamente más denso que la melodía, hace que la sección en la que se presenta se sienta más intensa emocionalmente y con mayor movimiento que secciones

anteriores. Un ejemplo muy famoso se puede ver en la Figura 22, que muestra una parte de la sección final de la *Sonata No. 4 en Fa# mayor, Op. 30* de Alexander Scriabin.

Figura 22

Sonata No. 4 en Fa# mayor, Op. 30



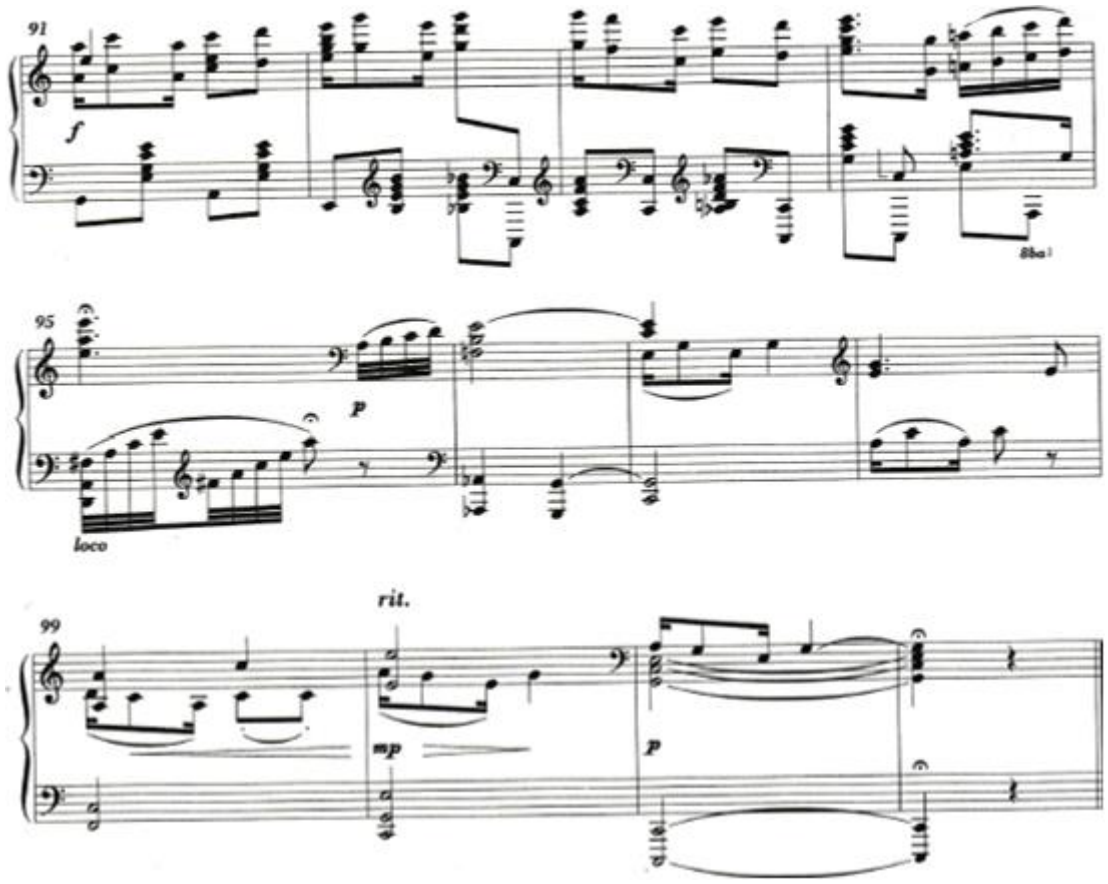
Nota. Clímax del segundo movimiento de la sonata No. 4 de Scriabin, en donde la melodía tiene un denso acompañamiento armónico de acordes tocados en bloque. Adaptado de la Sonata No. 4 en Fa# mayor, Op. 30, por A. Scriabin, 1904, en K. Sorokin (Ed.), *Dix Sonates Pour Piano* (pp. 70-85), 1947, Muzgiz. Obra de Dominio Público.

Al final del Andante se presenta por última vez la parte A, que termina conduciendo a una Coda en la que se reitera el motivo del tema principal, pero esta vez con una gran textura que se vale de casi todo el registro del piano y del pedal de resonancia, para así crear un gran sonido (Figura 23). Es importante destacar cómo Price finaliza la obra con una cadencia plagal, o sea, un movimiento de IV-I, y no una cadencia perfecta, que sería una progresión V-I, que es más contundente para un final, y, sobre todo, más común en la música tonal compuesta desde el clasicismo. Dicha decisión puede ser justificada por la propia naturaleza del tema principal del rondó: está fuertemente basado en los spirituals, y estos vienen de una tradición religiosa, por otro lado, este tipo de candencia también es

conocida como cadencia “amen” (Terry, 2016); por lo tanto, esta es una referencia a esta tradición litúrgica.

Figura 23

Coda



Nota. La Coda inicia en el compás 91 y se extiende hasta el final de la obra. En la figura se puede apreciar cómo se emplea un gran registro del instrumento, además del acorde de Fa mayor (IV grado), en el compás 99, que resuelve a la tónica, produciendo una cadencia plagal (IV-I). Adaptado de Andante, por F. B. Price, en R. L. Brown (Ed.), *Sonata in E Minor for Piano* (pp. 14-19), 1997, G. Schirmer, Inc. Todos los derechos reservados [1997] G. Schirmer, Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

El segundo movimiento de la sonata en Mi menor muestra de manera clara cómo Price referencia aquella música con la que creció y que luego estudió, pero no solo se

queda en una simple demostración del dominio de las formas y los estilos, sino de la perfecta apropiación e integración de estos, que da como resultado una estética propia, que con el desarrollo de la obra deja al oyente a la expectativa con respecto a lo que va a escuchar después, siempre con disposición de ser sorprendido porque segundos antes fue lo que ocurrió.

Desarrollo de la Interpretación

Lo que más me llamó la atención la primera vez que escuché este movimiento fue la melodía, ya que es muy sencilla, pero igualmente expresiva. Siendo así, lo primero en lo que tuve que pensar fue en cuál era la velocidad que le sería adecuada, ya que, si bien era expresiva, no era una melodía larga y cantábile, como sí lo son, por ejemplo, las melodías de Chopin; en su lugar es una melodía relativamente corta y con bastante movimiento inducido por la sincopa del motivo principal, por lo que no podía ser un tempo muy lento. A la vez, es una melodía basada en spirituals, y ese sentido religioso me empujaba a no escoger un tiempo tan vivo, porque luego terminaría sonando más parecido a un ragtime o algún otro estilo musical nacido de raíces africanas. Con todo lo anterior en cuenta decidí establecer un tempo en el que la corchea tenga un valor de 80 BPM.

Con esto claro, decidí que la melodía fuera percibida como si fuera cantada, en donde cada compás traiga a la memoria el fraseo típico de los cantantes de estos géneros; en donde, además, la repetición del motivo principal se sintiera como la respuesta de otro contante, y que, en compases como el tercero, donde se duplica la melodía, se sintiera como un coro. Por otro lado, cuanto más se repitiera el tema, se busca hacer más presente las contramelodías, para darle mayor variedad a las diferentes secciones.

En cuanto a la armonía, cada vez que se presenten acordes con séptima menor, y sobre todo aquellos que no resuelvan directamente a la tónica, como lo que pasa en los compases 8 y 9, que aparece una secuencia con estos acordes, deseo resaltarlos, ya que

es una sonoridad muy representativa de la música afroamericana y no quiero que pase por alto; además de que resulta llamativo para el público usual de las salas de conciertos de música clásica.

En cuanto a la parte B, voy a seguir la indicación *Più mosso*, que significa que debe acelerarse el tempo. Aquí deseo ser flexible con el pulso, pero resaltando aspectos como los contratiempos de la mano izquierda en los primeros compases de la sección. Siempre teniendo en cuenta en dónde se encuentra la melodía dentro de la textura polifónica.

Con respecto al segundo episodio, decidí aplicar un *Più mosso*, como el del primer episodio, ya que siento que la intensidad emocional de esta parte exige que el pulso vaya hacia adelante. Obviamente en esta sección hay que destacar la melodía que está en la soprano, sin embargo, también hay pasajes de tresillos de semicorcheas ejecutados por la mano izquierda que ayudan a construir una tensión muy interesante, además de generar contrapunto con la melodía principal; por lo que buscaré darle su lugar dentro de la textura.

Para terminar, en la Coda quiero transmitir un sonido triunfal, casi de esperanza, gracias a la gran textura lograda con el uso del pedal de resonancia, que, para mí, trae a la mente el gigantesco sonido de un órgano, influenciado, además, por la armonía, que es la que se usa en mucha música litúrgica, y la historia de este instrumento está entrelazada con la de la iglesia; a lo que se le suma el gran dominio del instrumento que tenía la compositora.

“Sentimentale” de la obra Alboradas

Selección del Compositor: Víctor Carbajo

Víctor Carbajo es un compositor y pianista nacido en Madrid, España en 1970. Estudio en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en donde se graduó como Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación en 1993 (Carbajo, s. f.).

En la actualidad se desempeña como pianista acompañante de cantantes españoles como Luis Santana, Montserrat Martí Caballé, Cecilia Lavilla Berganza, Simona Todaro Pavarotti o Ainhoa Arteta. A esto se le suma su actividad como profesor en la Escuela Superior de Música Katarina Gurska. El compositor comenta sobre sus distintas actividades en el mundo de la música y sobre cuán relevante resulta su labor como compositor a la hora de subsistir, además de que expresa sus ideas en cuanto a su posición en el repertorio de conciertos:

> Yo no me gano la vida como compositor. Es muy difícil vivir de la creación artística en nuestros días. A todos los compositores, vivos y muertos, nos gustaría que se interpretara más nuestra música. Yo me gano la vida como pianista de cantantes, profesor, y, en menor medida, como compositor. Tengo la suerte de que a los cantantes con los que trabajo les gustan algunas de mis canciones, así que mi música la interpreto mucho en mis conciertos. También me siento afortunado sabiendo que intérpretes de toda condición ofrecen mi música en sus recitales, o la graban en sus proyectos discográficos por todo el mundo.

El piano es un instrumento central en su obra; al revisar su página web, podemos notar en su catálogo la gran cantidad de obras en donde este instrumento es solista o acompañante. Al preguntarle por su estilo compositivo, Carbajo responde lo siguiente:

> Describiría mi estilo compositivo como neorromanticismo: música que surge de mi corazón sin más pretensión que emocionar al oyente. Hay demasiadas influencias sobre mi arte, pero la más poderosa soy yo mismo.

Víctor Carbajo compone en la actualidad; su canal de YouTube y su página web se actualizan constantemente con nuevas obras, que van desde música para piano hasta canciones. Al realizar una escucha de su catálogo resulta evidente que, en su gran mayoría, no desafía de manera excesiva al oyente, como sí lo han hecho muchas de las corrientes

más atrevidas del siglo XX, como los distintos atonalismos, la música electroacústica y demás corrientes Avant-Garde (Burkholder et al., 2014). Lo anterior no busca demeritar la música de Carbajo a nivel intelectual, ni nada por el estilo, sino más bien, ubicarla en un contexto en el que ciertos compositores que se inscriben dentro de la “música clásica”, buscan, por un lado, componer música que transmita sus emociones de una manera sencilla y directa, reflejando las influencias, tanto de la música con la que crecieron (en su mayoría, si no es que toda, tonal), como aquella presente en los contextos en los que llevan a cabo sus actividades creativas; y por otro lado, lograr llamar la atención de distintos públicos, no solo aquellos puramente académicos, sino de la audiencia en general, aquella que escucha música, de cualquier tipo, principalmente, no por su elaborada y compleja lógica interna, sino por la carga emocional y expresiva que esta posee (Burkholder et al., 2014) (Bernard, 1998).

Sin embargo, es necesario aclarar que si bien la música de Carbajo no resulta tan atrevida y distante como la de los movimientos Avant-Garde, tampoco recae en ser una burda copia reaccionaria que apela a la nostalgia por la música romántica de manera particular, y a la música tonal en general. En su lugar, Carbajo y sus contemporáneos se ubican en un contexto histórico en donde confluyen tanto los estilos del pasado de la música de tradición europea, aquellos que conforman el canon de la música clásica, como aquellos que formaron las vanguardias y la constante experimentación desde principios del siglo XX hasta nuestros días, pero también la explosión comercial de la música popular, además de la amplia investigación y popularización de la música folklórica. Lo anterior propicia un espacio en el que todas las formas de hacer música se influencian y se mezclan entre sí, ocasionando que las barreras entre estilos resulten difusas, así mismo, los compositores transitan de un género a otro sin mayor problema, es más, esto puede llegar a ser ampliamente valorado (Burkholder et al., 2014) (Perchard et al., 2022) (Bernard, 1998). Con

respecto a este punto, sobre una posible estética homogénea de la música clásica del siglo XXI, Víctor Carbajo comparte las ideas presentadas anteriormente, y afirma lo siguiente:

> Creo que estamos en la época más ecléctica de la historia de las artes. En ella conviven todos los estilos, estéticas, corrientes… que se han creado, y se combinan, se refunden, se reinventan; siempre ha sido así, y así seguirá siendo.

Siendo de este modo, no se pude afirmar que la música de Carbajo, como la de muchos compositores contemporáneos que comparten su estética (en el sentido más filosófico de la palabra), es excluida de las salas de conciertos o de los programas de los intérpretes por poseer un horizonte de interpretación demasiado distante a las sensibilidades existentes del público mayoritario, en su mayoría conservador, como ocurrió con las vanguardias desde principios del siglo XX (Kerman, 1994); la verdadera razón de dicha exclusión, incluso de aquellos creadores que no se alejan demasiado del canon como “patrón sonoro legitimado” (García & Samaja, 2019, p. 157), es el conservadurismo en la sala de conciertos en cuanto las obras y compositores en general, cerrándose a la posibilidad de explorar compositores nuevos, a pesar de que estos cumplan con ese “patrón sonoro” antes mencionado (Starr, 1998).

Por otro lado, tampoco se podría argumentar que su música es inaccesible, como la de muchos compositores, que no tienen grabaciones o algún otro medio por el cual la música llegue a aquellos interesados en conocer nuevos horizontes creativos, ya que, tanto en YouTube como en su página web, él sube grabaciones de su catálogo, además de dejar a disposición de aquellos interesados por interpretar su música, las partituras de sus obras

con licencia de creative commons[26], que, como afirma el abogado Lawrence Lessing, creador del Creative Commons, resulta ser una buena alternativa para facilitar la difusión de creadores (particularmente aquellos emergentes y que no poseen un gran capital detrás de ellos) y de su obra, ya que este se libra de posibles obstáculos entre su obra y su público potencial, como podría ser la dificultad de pagar por su música, o los posibles problemas legales que traería el interpretarla o hacer uso de ella en ciertos contextos (2004). Este fue un punto que llamó de manera particular mi atención, por lo que le pregunté a Carbajo sobre esto, y su respuesta fue la siguiente:

> Intento que se difunda mi arte, aunque para eso tengo que asumir y desempeñar todos los papeles de la producción musical: componer la música, editar escrupulosamente la partitura, publicar la partitura en las redes, grabar la obra, masterizar y postproducir la grabación, publicar la grabación en las redes, diseñar el arte de las portadas de las partituras y las grabaciones, y difundir el producto completo. Ojalá, con el tiempo, quizás tras mi muerte, mi música se escuche e interprete un poco más que ahora.

En conclusión, la música de Víctor Carbajo no es “victima” de los sesgos formadores del canon descritos con anterioridad, sino más bien, de la idea del canon en sí misma, de su concepción como museo de obras musicales. El solo hecho de ser un músico contemporáneo, o sea, que aún vive y compone música en la actualidad, sin importar su estilo compositivo y sus esfuerzos por hacer que su música llegue al público, lo deja por

[26] Las licencias Creative Commons ofrecen a todos, desde los creadores individuales hasta las grandes instituciones, una forma estandarizada de conceder al público permiso para utilizar su trabajo creativo bajo la ley de derechos de autor (About CC Licenses - Creative Commons, 2023).

fuera de la mayoría de las salas de conciertos, es decir, el no deseo de cambio, por el solo hecho de no cambiar.

Selección de la Obra: Sentimentale

Sentimentale es la tercera pieza en un conjunto de tres obras llamado *Alboradas*. Al preguntarle a Carbajo sobre el contexto de su composición él explica:

> Como tantas obras que he escrito sin un encargo concreto, surgió de varios impulsos expresivos en el verano de 2018. En la primera de las piezas hay una melodía limpia en la mano derecha que se prolonga hasta el compás 56 (la mitad de la pieza). A partir del compás 57 y hasta el final, se repite exactamente la misma melodía, pero acompañada en todo momento por otra que es homófona rítmicamente con la primera, y con un diseño de acompañamiento en la mano izquierda un poco diferente al de la parte anterior. La melodía es mi mujer, Ascensión: la primera parte, antes de conocerme, sola, y la segunda parte acompañada por la otra melodía que soy yo, y así, juntos, hasta el final de la pieza (y, espero, de nuestras vidas). Las otras dos piezas que conforman la obra son algunas de las tristezas y alegrías que nos han acompañado desde que nos conocimos.

En cuanto a la forma de las tres piezas de Alboradas, las primeras dos están compuestas en una forma A-B-A-Coda, mientras que la tercera puede ser entendida como una especie de A-B-A’-C-B’-C’-A-Coda. Todas las piezas hacen uso de elementos románticos y de una armonía tonal, pero con muchos giros que desorientan al oyente, propios de la armonía que va más allá de la triada clásica, muy propia de la música posterior al siglo XX.

Conocí a Víctor Carbajo en 2021, gracias a Paul Barton, un pianista que sube videos a YouTube. Yo estoy suscrito a su canal y una mañana vi que había subido un video con

una obra de un compositor que no conocía. Paul Barton es un músico cuyo canal de YouTube puede resultar muy interesante, ya que, si bien toca mucho repertorio canónico, como obras de Chopin, Beethoven y Liszt, no es particularmente extraño que suba videos con música no tan conocida, tanto de compositores del pasado, como actuales.

El video se llamaba *"12 Lullabies For Victoria - No.1" by Victor Carbajo + FREE sheet music* (2021). Era la primera de un grupo de obras cortas y sencillas, pero muy cautivadoras. Luego de escuchar las otras piezas de Carbajo que Barton iba subiendo en el transcurrir de esos días, decidí indagar más sobre el compositor y me parecieron interesantes, primero su estilo compositivo, fácil de asimilar, pero a la vez fascinante; y, por otro lado, cómo él daba acceso gratuito a toda su obra, algo que nunca vi de otros compositores de este siglo.

Siendo completamente honesto, fueron este compositor y la forma en la que Barton daba a conocer compositores y obras diferentes, los orígenes del presente documento; ellos me inspiraron a reflexionar sobre la música que el público amplio no conoce y cómo el intérprete puede hacer que eso cambie.

Análisis Estético Comparativo

El propio Carbajo se define a sí mismo como un “neorromántico”. En diferentes fuentes se define dicha corriente como una vuelta a la estética romántica del siglo XIX, pero atravesada por las distintas corrientes del siglo XX, variando de compositor a compositor, tanto el estilo con el que se combine la estética romántica, como el grado de inspiración; logrando así que describir las características específicas de esta corriente sea muy complicado (Burkholder et al., 2014) (Perchard et al., 2022) (Bernard, 1998).

En el caso particular del Sentimentale, del romanticismo destaca el uso de una melodía cantábile y expresiva bien diferenciada de su acompañamiento de acordes. Por otro lado, el desarrollo de la melodía por medio de pequeños cambios, como armonizarla

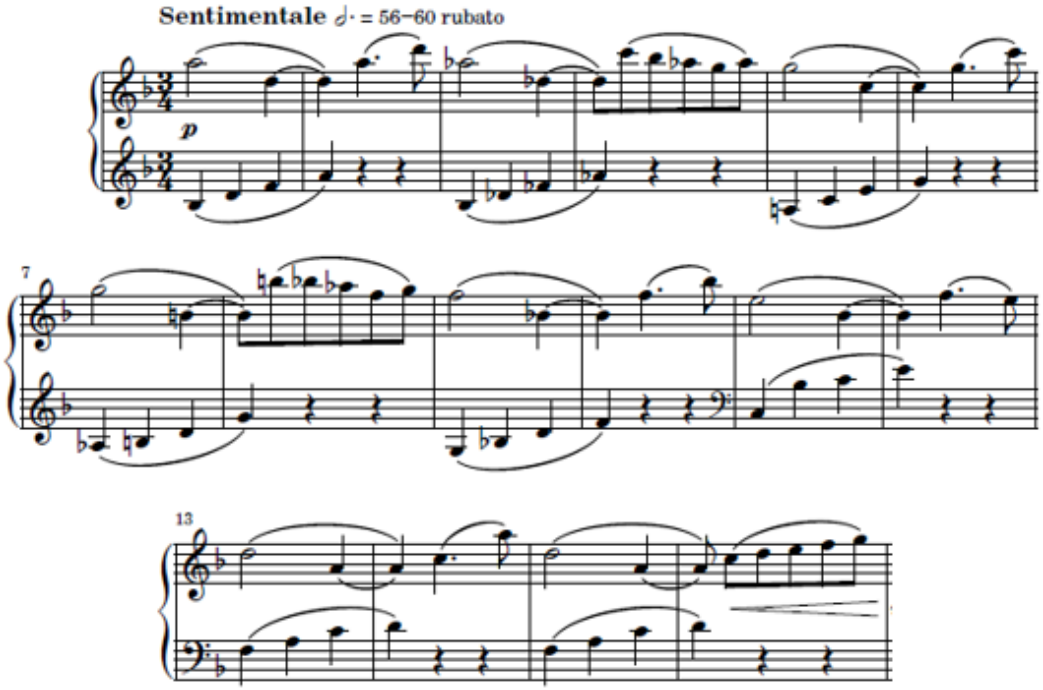
con unas notas por debajo y añadir pequeños adornos para enriquecerla, sin transformarla al punto de hacerla irreconocible a primera vista (Burkholder et al., 2014). De la música moderna, hace uso magistral de su armonía, ya que en la obra se presentan triadas con notas añadidas, como sextas, séptimas y novenas, que no resuelven según la manera tradicional, sumado a las ambigüedades y movimientos armónicos inesperados, que en momentos recuerdan a la música impresionista y en otros a la música popular; por sus reminiscencias a la música tonal, sin llegar a serlo completamente, debido a que no conserva del todo sus relaciones entre acordes, en momentos limitándose generar consonancias (Perchard et al., 2022).

La forma que adopta la obra es también interesante, ya que hace uso de una especie de A-B-A (característica de las miniaturas del romanticismo) que expande a una forma A-B-A'-C-B'-C'-A-Coda, por la forma en que usa el material melódico. En cuanto a la tonalidad, el Sentimentale está escrita en Fa mayor, sin embargo, empieza en el IV, o sea, Sib.

La parte A empieza mostrando la textura homofónica de la pieza, con una melodía que será el tema principal y un acompañamiento armónico, primero en arpegios, que será variado con el tiempo. El tema, que dura 16 compases, se basa en un motivo de dos compases que luego es respondido por otro casi idéntico en el que se varía el ritmo del segundo compás, añadiéndole un grupo de seis corcheas. Luego se repiten esos cuatro compases sobre unos acordes diferentes, para luego repetir durante seis compases el motivo de los primeros dos, a modo de desarrollo y finalmente cerrar con dos compases parecidos a los compases 3 y 4. Armónicamente, el tema es lo más tonal de la obra, ya que, aunque su ciclo armónico inicia en IV y no en la tónica, al final de este sí se encuentra una cadencia perfecta, que hace que se establezca de manera clara la tonalidad (Figura 24).

Figura 24

Tema



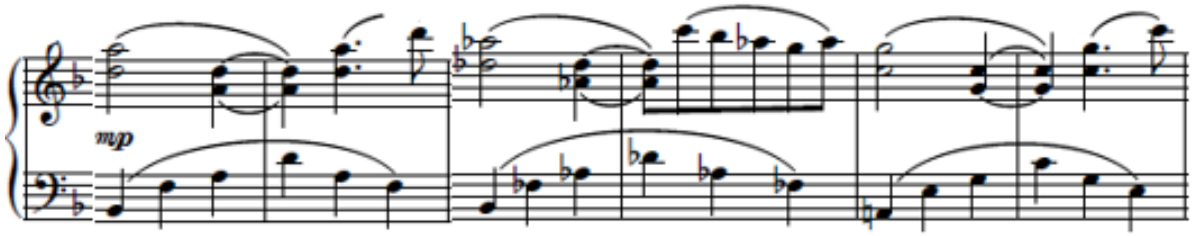
Nota. Los primeros 14 compases de la obra, en los que se presentan el tema principal y los motivos que se usarán en la construcción de toda la pieza. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

Después se repite exactamente la misma melodía del tema, pero con una cuarta o quinta por debajo de las notas largas, además de que el arpegio de la mano izquierda se hace más amplio (Figura 25). Por último, se presenta una variación del tema, donde, entre el segundo y tercer tiempo del primer compás del motivo, se añaden dos semicorcheas, casi a modo de adorno; y los primeros dos grupos de corcheas son armonizadas una tercera por debajo. A esto se le suma que el acompañamiento armónico deja de ser arpegiado y se transforma en un bajo seguido por un acorde en bloque, a modo de vals (Figura 26). Ese modo de presentar el tema, en cuanto a la textura y el desarrollo de la melodía recuerda a los nocturnos románticos, como, por ejemplo, el Nocturno No. 7 en Do# menor, Op. 27 No. 1 del compositor polaco Frédéric Chopin, quién en la mayoría de sus obras presenta

secciones en donde una melodía sencilla aparece claramente junto a un acompañamiento armónico (Figura 27), muchas veces a modo de arpegio, que con el tiempo será desarrollada de maneras complejas (Figura 28).

Figura 25

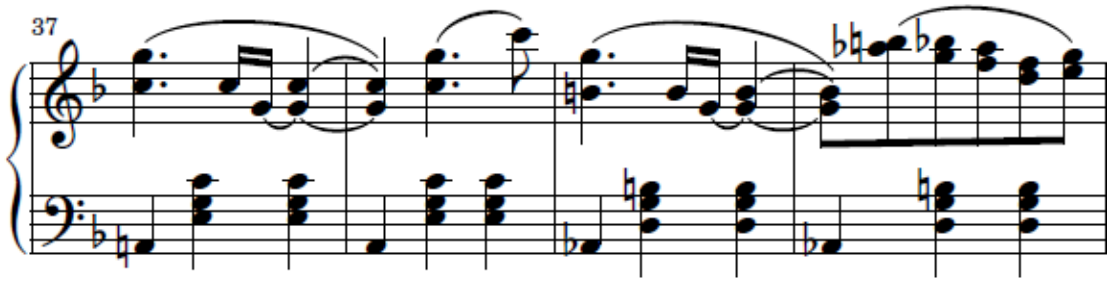
Parte A 2



Nota. Desde el compás 15 se presenta el desarrollo visto en la figura. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

Figura 26

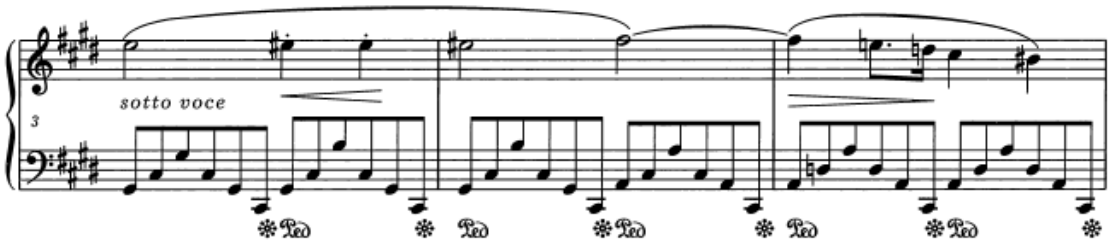
Parte A 3



Nota. Desde el compás 32 se presenta una variación del tema, en la figura ejemplificado con un fragmento desde el compás 37. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

Figura 27

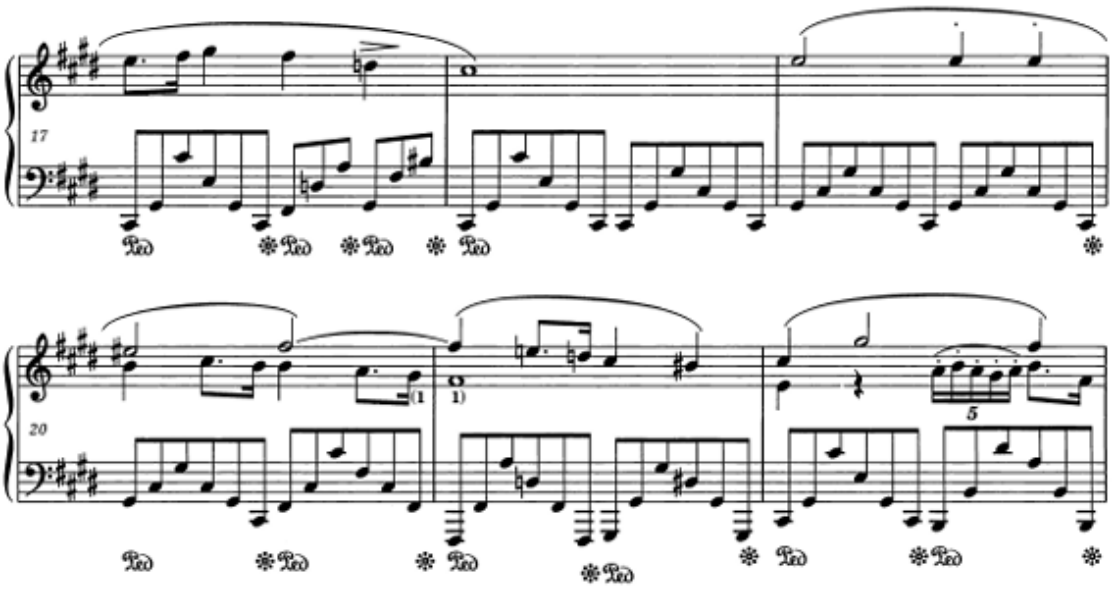
Tema Nocturno No. 7 en Do# menor, Op. 27 No. 1



Nota. Se evidencia la melodía sencilla de carácter cantábile con acompañamiento armónico a modo de arpegios. Adaptado de Nocturno No. 7 en Do# menor, Op. 27 No. 1, por F. Chopin, 1837, en J. Ekier y P. Kamiński (Ed.), *National Edition of the Works of Fryderyk Chopin, Series A, Vol.5* (pp. 48-53), 1995, PWM. Obra de Dominio Público.

Figura 28

Desarrollo del tema del nocturno

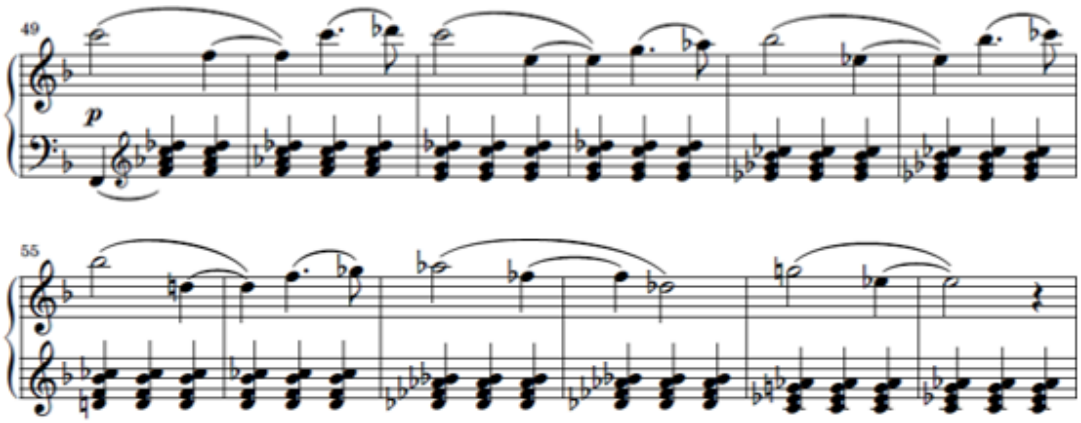


Nota. Se muestra la evolución del tema, esta vez acompañado con una contramelodía. Adaptado de Nocturno No. 7 en Do# menor, Op. 27 No. 1, por F. Chopin, 1837, en J. Ekier y P. Kamiński (Ed.), *National Edition of the Works of Fryderyk Chopin, Series A, Vol.5* (pp. 48-53), 1995, PWM. Obra de Dominio Público.

La parte B se prolonga desde el compás 49 hasta 76 y funciona como una transición. En esta parte se continúa con una textura homofónica, en la que la mano izquierda ejecuta acordes en bloque y la derecha realiza un desarrollo del motivo de los primeros compases del tema (Figura 29). Resulta interesante analizar los acordes usados en la mano izquierda, ya que, si bien hacen uso de consonancias, estos no tienen una relación tonal entre sí. Además, si a estos acordes no tonales se le suma la relativa falta de movimiento armónico, ya que estos duran dos compases cada uno, fácilmente llega a la mente el minimalismo de compositores como Phillip Glass. En su música para piano este tipo de acordes y texturas son frecuentes, como se puede ver, por ejemplo, en la sección No. 22 de su *Estudio No. 17* (Figura 30).

Figura 29

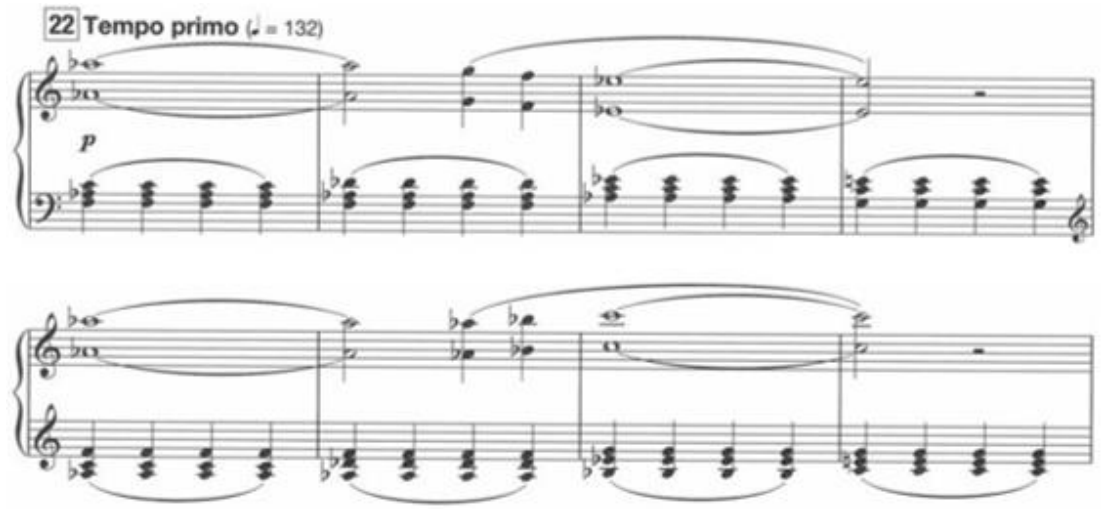
Parte B



Nota. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

Figura 30

Estudio No. 17

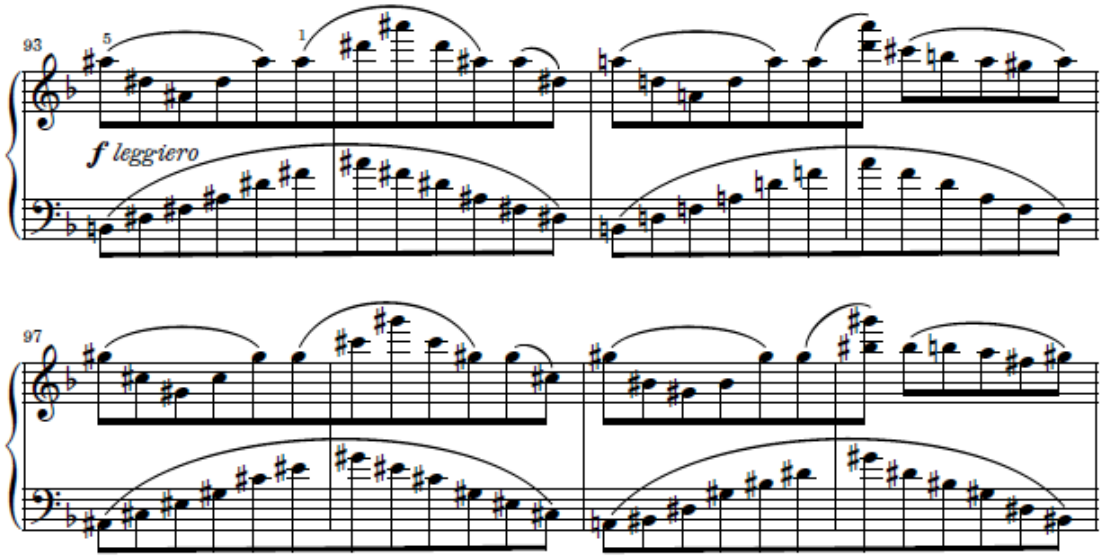


Nota. Adaptado del Estudio No. 71, por P. Glass, en M. Goldray et al (Ed.), *Philip Glass: The Complete Piano Etudes* (pp. 84-91), 2014, Chester Music Limited. Todos los derechos reservados [2014] Dunavagen Music Publishers Inc. Adaptado de acuerdo con el uso justo.

La siguiente sección es la reexposición de la tercera parte de A, pero medio tono arriba. Luego de esto, se presenta la parte C, que es una especie de desarrollo complejo de lo que se presenta en la tercera parte de A, ya que ambas manos realizan amplios arpegios en los que aparecen las notas de la sección anterior, con algunas notas sugiriendo la melodía, pero solo presentándola de manera literal en un par de compases (Figura 31). Este tipo de procesos con arpegios son usuales por lo menos desde el romanticismo. Un ejemplo de lo anterior puede verse en la figura que presenta un fragmento del primer movimiento de la *Fantasía en Do mayor, Op. 15* (Figura 32).

Figura 31

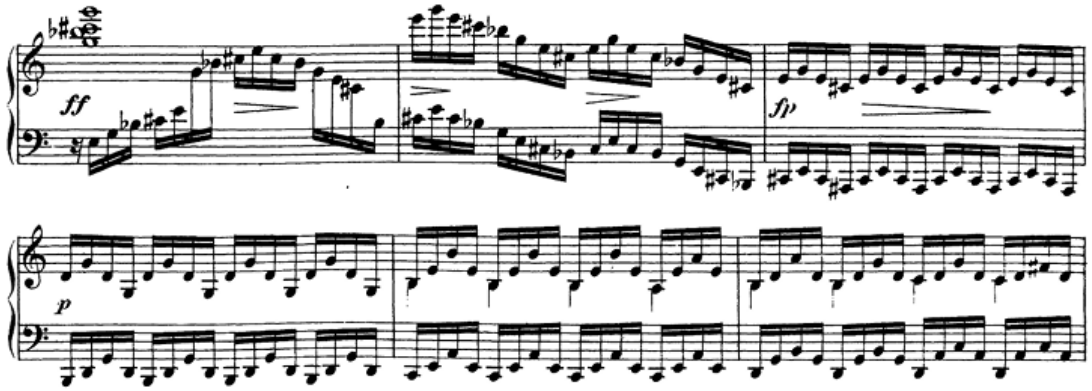
Parte C



Nota. Fragmento en el que se evidencian los arpegios de la parte C. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

Figura 32

Fantasía en Do mayor, Op. 15

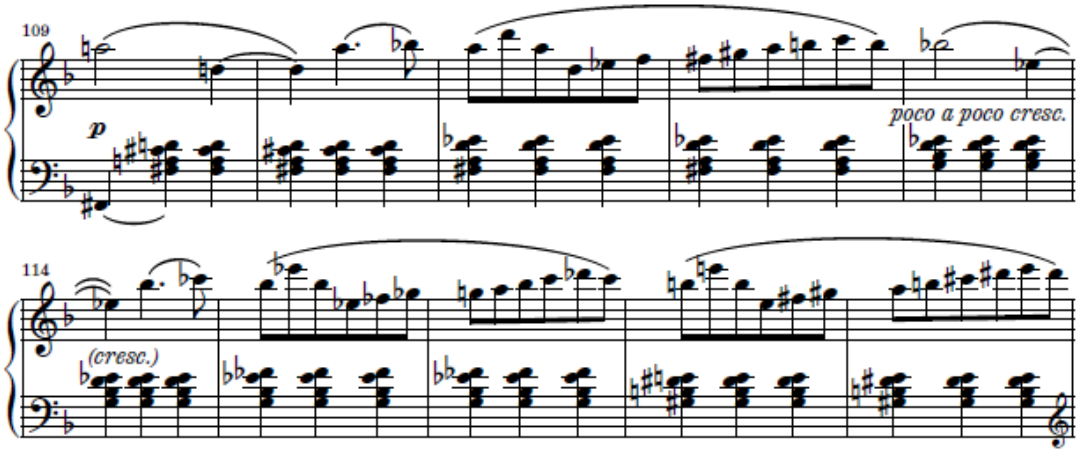


Nota. Fragmento del primer movimiento de la Fantasía Op. 15. En la figura se ven un grupo de semicorcheas en los compases 34-37, que en la primera nota de cada grupo de cuatro aparece una melodía. Adaptado de Fantasía en Do mayor, Op. 15, por F. Schubert, 1823, en W. Niemann (Ed.), *Fantasie "Wanderer-Fantasie" C Dur Opus 15*, 1920, C.F. Peters. Obra de Dominio Público.

Luego, B’ es un desarrollo de la idea presentada en la primera aparición de B, mostrando mayor movimiento en la melodía de la mano derecha, agregando pasajes de corcheas (Figura 33).

Figura 33

Parte B'

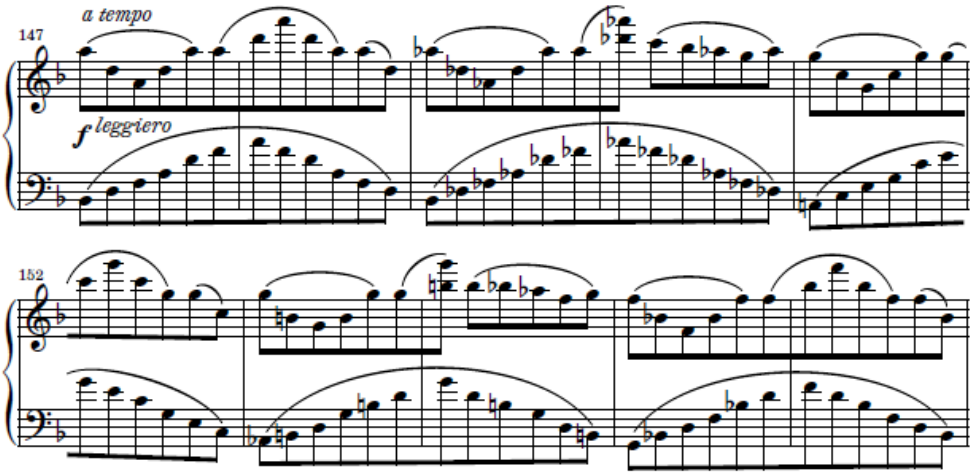


Nota. Primeros compases de la parte B’. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

La parte C’ consiste en una reexposición de la parte C, pero esta vez en F (Figura 34), o sea, la tonalidad original, que a su final desemboca en la reexposición del tema A, pero que esta vez se desarrolla en “reversa”, presentando primero lo que era la segunda parte de A y luego la primera, seguido por una pequeña Coda en la que se repite la tónica durante los últimos siete compases (Figura 35).

Figura 34

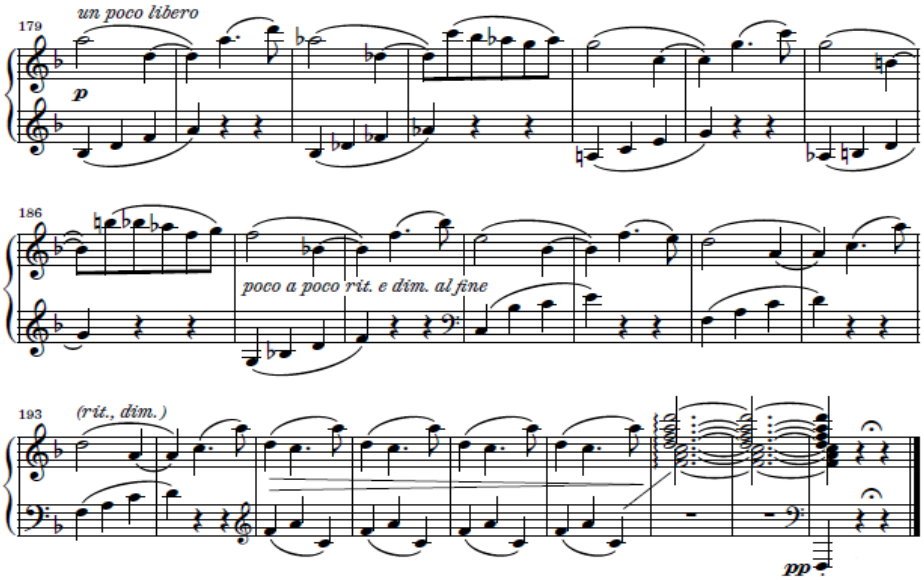
Parte C'



Nota. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

Figura 35

Coda



Nota. Adaptado del Sentimentale, por V. Carbajo, 2018, en *Alboradas* (pp. 10-15). CC BY-NC-ND 4.0.

Al finalizar la obra el oyente ha transitado por distintos estados de ánimo por medio de los varios paisajes sonoros presentados por el compositor, que, como se vio durante el análisis de la obra, está claramente influenciado por la música del pasado, esto último, sin quedarse en la referencia o la nostalgia por este, sino haciendo uso de sus recursos como herramientas expresivas para comunicar su visión propia de las sensibilidades del presente y, en especial, su visión personal del mundo.

Desarrollo de la Interpretación

Al tener la oportunidad de poder comunicarme con el compositor de una obra que estaba estudiando, aproveché para preguntar dos asuntos que resultan relevantes para este apartado particular. La primera pregunta fue con respecto a su opinión frente a los intérpretes, sobre si ejercen un rol creativo a la hora de tocar la música de alguien más. A lo que respondió lo siguiente:

> Los intérpretes son tan necesarios como los compositores, ya que dan vida a las obras musicales y muestran sus idiosincrasias individuales como creaciones nuevas y estimulantes en cada interpretación. La partitura es la música en un nivel de abstracción cristalizado y puro, y el intérprete recrea con su visión esa abstracción haciéndose formar parte de la misma obra al interpretarla.

Al leer la respuesta de Carbajo se pueden afirmar, principalmente, dos cosas: la primera, el compositor concuerda con referentes como Christopher Small (1999), Charles Rosen (2002) o John Rink (2006) en cuanto a la visión de que el intérprete no se limita a reproducir lo que está escrito en la partitura, sino que además realiza un proceso creador; por otro lado, como intérprete me da la confianza para expresar mis ideas con libertad, ya que el propio compositor expresa que ese es el modo correcto de actuar frente la música en general, y a su música en particular.

La segunda pregunta tenía que ver con cómo un intérprete debe asumir el tener una referencia sonora tan precisa, como es la grabación de la obra tocada por el propio compositor. La razón de este cuestionamiento viene de que los pianistas de música clásica solemos tocar música de compositores de los que no se tiene alguna referencia auditiva directa, por ende, se tiene la libertad de llenar ese vacío según convenciones de la tradición y el gusto personal. O sea, nadie puede afirmar de manera categórica sobre cuál es la forma 100% correcta de interpretar, por ejemplo, una sonata para piano de Schubert, ya que nadie puede mostrar cómo éste lo hacía. A lo que Carbajo respondió:

> Los músicos que deseen interpretar mi obra tienen toda la libertad expresiva que deseen, dentro de los parámetros fijados en la partitura, y espero que no busquen lo que la música que escribo representa para mí, sino lo que representa para ellos. Mi música, para mí, son sentimientos encapsulados en objetos sonoros expresivos. Algunas de mis composiciones no las puedo escuchar y mucho menos interpretar, ya que me empapan del sentimiento que contienen y, a veces, esos sentimientos son muy dolorosos. Estas “fotografías sentimentales” son diferentes para cada persona, así cada intérprete tiene que buscar (o sólo sentir) su propia visión en las obras que ofrece al público.

En esta respuesta, Carbajo comparte ideas con Nikolaus Harnoncourt (2006) Artemisa Reyes (2016) y Haize González (2018), acerca de lo que realmente significa una partitura y cómo el intérprete le da un significado individual y único a la música allí contenida.

Sobre las decisiones interpretativas en el Sentimentale, voy a tomar en cuenta la velocidad que aparece al principio de la partitura. Luego, voy a tomar en cuenta los incrementos en la dinámica que aparecen cada vez que inicia el tema, buscando destacar sobre todo los bajos, para así brindar una dirección más clara. Además de lo anterior, voy a

destacar la secuencia descendente que se presenta en los compases 5,7,9 y 11, o sea, hay una melodía diatónica con las notas sol, fa, mi y re, en la que me gustaría hacer énfasis.

Al llegar a la parte B, voy a tocarla muy suavemente, haciendo que los acordes sean audibles, pero sin que se escuche mucho el ataque de estos, para así crear una sensación de un sonido que se prolonga de manera sostenida con una bella melodía encima. En cuanto a la transición que se presenta en los compases 67-76 voy a realizar un regulador que crezca para luego decrecer, y así dar variedad a esa sección.

En A' voy a implementar las mismas ideas que al inicio de la obra, mientras que en C los bajos van a estar acentuados y en la mano derecha se cantarán las notas agudas que hagan parte de la melodía del tema, para así lograr un sonido más polifónico.

Para B' implementaré las mismas ideas para la mano izquierda que en B, pero en la mano derecha haré pequeños crescendos en los pasajes de corcheas que van apareciendo, para concluir en un *forte* que en la partitura aparece en el compás 127, pero que yo haré un compás antes, debido a que realizaré un *piano súbito* en ese compás 127, para hacer los mismos reguladores de la transición al final de B.

En las siguientes secciones se emplearán las mismas ideas de sus homólogos anteriores. El atractivo de la interpretación se logrará a través del contraste entre las secciones tonales y aquellas que son más "modales", además de un uso muy cuidadoso del rubato. Lo anterior, con el objetivo de plasmar los sentimientos duales inherentes a una relación amorosa; esas "tristezas y alegrías" que menciona Carbajo al hablar sobre el origen de la obra.

Conclusiones

Como se ha podido dar cuenta a lo largo del presente documento el canon es un constructo complejo en el que no solo se tiene en cuenta las cuestiones estéticas, sino que también, como en todo, el Zeitgeist de esa sociedad, y en consecuencia, los sesgos que posee esta no le son ajenos al canon, lo que hace que personas que no encajen en la norma en cuanto a género, raza, nación o clase social, han sido históricamente excluidos, sin importar su gran talento y de incluso llegar a destacar en vida, luego de inmensos esfuerzos, que como se detalló, fue el caso de Price y de Boulanger.

Sin embargo, estos sesgos no son los únicos aspectos que median respecto a la exclusión de ciertos personajes del relato canónico, como se pudo ver con el caso de Lili Boulanger, que, junto a los desafíos que debió superar por el solo hecho de ser mujer, también tuvo que lidiar con múltiples problemas de salud con los que cargo toda su vida y que la llevaron a una temprana muerte, justo cuando empezaba a posicionarse como una promesa de la escena musical parisina de inicios del siglo XX. Por consiguiente, también hay que resaltar cómo la idea de canon va de la mano de un razonamiento meritocrático, e al igual que este, falla a la hora de tomar en cuenta la realidad de la vida, en la que por una serie de razones “caprichosas” de la existencia algunas personas fallan en cumplir sus objetivos, básicamente por “mala suerte”, como fue el caso de Lili.

Por otro lado, está el caso de los compositores contemporáneos, que sin importar la estética que adopten, su música es difícilmente interpretada, por personas que no sean ellos mismos, o en más de una ocasión, distinta a la de su estreno (Burkholder et al., 2014). Véase el caso de Víctor Carbajo, que suele optar por una estética atractiva para el público conservador (que es la mayoría), además de dejar sus partituras, de manera gratuita, a disposición de todos los interesados en interpretarlas; de este modo, eliminando prácticamente cualquier barrera que impida el acercamiento a su música. A pesar de dichos

esfuerzos, es un compositor poco conocido y raramente interpretado, esto como resultado de la propia naturaleza del canon, que busca mantener un status quo en las salas de concierto, consagradas casi que de manera exclusiva a las obras y compositores de siempre, a lo que se le suma que la escena de la música contemporánea es dominada por compositores de Reino Unido y Estados Unidos (Bachtrack, 2023).

Sin embargo, hay que aclarar que la palabra “casi” es importante en esta sección, ya que nuevas estadísticas han sido reveladas durante el tiempo en el que se ha desarrollado el presente trabajo. Bachtrack, una de las fuentes principales presentadas en la contextualización de este documento, publicó los datos del año 2022 y 2023, siendo el último informe el más revelador y en el que se discuten las ideas más interesantes. Esto último debido a que la plataforma empezó a publicar sus estadísticas desde el año 2013, por consiguiente, tiene en su haber una década de información con la cual dilucidar de forma amplia de qué manera se transforman los repertorios; pensando en cambios en un período de diez años y no solo de un año para otro.

De este modo se puede ver que lentamente, pero de forma constante, las grandes instituciones e intérpretes apuestan cada vez más por compositores contemporáneos y mujeres, además de incluir obras de compositores de poblaciones racializadas y provenientes de lugares distintos de los centros culturales tradicionales (Bachtrack, 2024); incluso en un momento posterior a las crisis resultantes de la pandemia declarada en 2020, momento en el que se pensaría que, a causa de los problemas financieros resultantes, se optaría por apostar de manera segura por las obras y compositores de siempre (Bachtrack, 2023). En la plataforma se refieren a la presión por parte de las audiencias como detonante de estos cambios, lo que hace pensar en que, a lo mejor el público no es tan conservador,

sino que lo son las instituciones[27], y son ellas, como sugiere Bachtrack, las que “se agarran a lo que ya conocen, en lugar de arriesgar” (2024).

Esta “exigencia” de parte de las audiencias se da a raíz de la conciencia de que la música, como las otras manifestaciones culturales, cumple un rol de representación de la sociedad en la que se habita, y de este modo, también uno de transformación de esta (McClary, 2002, p. 26). Al incluir un repertorio diverso, se muestra cuán diverso es el mundo en el que habitamos, pero también se visibiliza las dificultades que han sufrido amplios sectores de la sociedad, con miras de que esto también se transforme en el futuro. Porque hay que tomar el ejemplo de análisis de Bachtrack, y pensar en períodos más amplios de tiempo, menos inmediatos, y considerar que el canon cuestionado durante el presente proyecto se consolidó durante todo el siglo XIX y no ha sido sufrido grandes cambios, por lo menos, durante todo el siglo posterior, por lo que hay que entender que dicha transformación durará, como mínimo, décadas de un constante esfuerzo.

Esta transformación se lleva a cabo por medio de cambios colectivos logrados por decisiones individuales, en este caso, como intérpretes, buscando música que despierte el interés de nuestras propias sensibilidades, y, por medio de nuestra interpretación individual, lograr impactar en la audiencia, para que estas, por gusto propio, también se aventuren más allá de lo que conocen. A modo de sugerencia, la mejor manera para lograrlo es proporcionando espacios particulares en los que se visibilice este “nuevo” repertorio, como conciertos donde exclusivamente se intérprete música contemporánea o de compositoras, por ejemplo, y que en estos se debata de manera amplia los motivos por los que se ha

[27] Entendidas como orquestas, directores, intérpretes, centros educativos y demás actores encargados de representar la música frente a las audiencias.

ignorado de forma sistemática este repertorio; pero también, realizando conciertos en los que la música canónica comparta escenario con las propuestas que históricamente no han figurado, para así crear eventos dinámicos, en los cuales las audiencias asistan atraídas por las obras que ya conocen y disfrutan, pero a la vez descubran propuestas que, por su novedad, pueden llegar a disfrutar de igual o mayor manera que aquellas por las que fueron en primer lugar. Con esto se evita, por un lado, que se incluyan en el canon las obras ignoradas sin mayor reflexión y de este modo sean anexadas a los sistemas de poder existentes, simplemente perpetuando el estado actual de las cosas (Foucault en López-Peláez Casellas, 2013); pero, por otro lado, que se generen cámaras de eco para aquellos ya interesados en estas cuestiones, que a largo plazo, solo fortalece un nicho que no permite una entrada sencilla a aquellos que por distintas razones ignoran las ideas expuestas a lo largo de este trabajo.

La intención de este trabajo no es juzgar los gustos de las sociedades y mucho menos los de los individuos en estas, y tampoco que el lector se sienta en una categórica obligación de cambiar sus preferencias, al fin y al cabo, cada quién tiene la libertad de elegir escuchar lo que desee. El presente documento busca ofrecerle al lector la oportunidad de reflexionar con respecto a sus gustos y sus acciones frente a estos.

Para concluir, no se afirmará que toda la música no canónica merece algún tipo de reivindicación histórica, ni siquiera si la compositora o compositor en cuestión es ignorado por cuenta de los sesgos anteriormente descritos, en su lugar se sugiere escuchar la música con una mente abierta, ya que, como afirma Aristóteles frente al cambio, este es posible siempre que exista el potencial para ello y que dicho potencial se logre por medio del acto (Aristóteles en Vieira, 2023); en otras palabras, si hay algo que potencialmente pueda resonar con la sensibilidad de la audiencia vale la pena intentarlo, o sea, actuar para poder descubrirlo, darle al público y a uno mismo como intérprete, la oportunidad de poder

cambiar, como individuos y como sociedad. En definitiva, como afirma Asier Polo “dar un poquito de belleza a este mundo” (Lorenzo de Reizábal, 2022, p. 12).

Listado de Referencias

About CC Licenses - Creative Commons. (2023, 28 septiembre). Creative Commons. Recuperado 18 de febrero de 2024, de https://creativecommons.org/share-your-work/cclicenses/

Almansa Pérez, R. M. (2020). Mujeres y meritocracia. Raíces históricas de un paradigma y posibilidades actuales de transformación. *El Futuro del Pasado*, *11*, 593-635. https://doi.org/10.14516/fdp.2020.011.020

Bachtrack. (2016, 11 enero). *Beethoven destrona al mesías de Handel en las estadísticas de 2015*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2015

Bachtrack. (2017, 9 enero). *Whirlwind Maestro Gergiev tops Bachtrack's 2016 classical music statistics*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2016

Bachtrack. (2019, 7 enero). *Lenny Bernstein y mujeres compositoras: Las estadísticas de la música clásica de Bachtrack en 2018*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2018

Bachtrack. (2020, 7 enero). *El año de la heroica: Las estadísticas de la música clásica de Bachtrack en 2019*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2019

Bachtrack. (2022, 15 diciembre). *Acerca de nosotros*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/es_ES/about-us

Bachtrack. (2023, 5 enero). *En ascenso: Estadísticas de la música clásica de Bachtrack de 2022*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2022

Bachtrack. (2024, 9 enero). *Una trasformación gradual: Estadísticas de la música clásica de Bachtrack de 2023*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2023

Barenboim, D. (2016, 11 noviembre). *Pop Music & Hidden Talents - Daniel Barenboim | Replies To Comments No.2 [subtitulado]* [Vídeo]. YouTube. Recuperado 15 de septiembre de 2022, de https://www.youtube.com/watch?v=2gD2iM7M7T4&feature=youtu.be

Behrman, S. (2022). Economía política de la música clásica. *Jacobin Revista*. https://jacobinlat.com/2022/05/14/economia-politica-de-la-musica-clasica/

Bellingham, J. B. (2009). Música de arte. En A. Latham (Ed.), *Diccionario Enciclopédico de la Música* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica de México.

Beltramino, F. (2021). Canon y educación musical. *Revista del ISM*, *18*, 227-239. https://doi.org/10.14409/rism.v0i18.10599

Bergeron, K. (1996). Prologue: Disciplining Music. En K. Bergeron & P. V. Bohlman (Eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (1.ª ed., pp. 1-9). University of Chicago Press.

Berlin, E. A. (1994). *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era* (1.ª ed.). Oxford University Press.

Bernard, J. W. (1998). Tonal traditions in art music since 1960. En D. Nicholls (Ed.), *The Cambridge History of American Music* (pp. 535-566). Cambridge University Press.

Bloom, H. (2018). *El canon occidental* (Edición estándar). Anagrama.

Blumhofer, J. (2015, 29 septiembre). *Classical Commentary: “Rethinking the Repertoire” — An Introduction*. The Arts Fuse. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://artsfuse.org/134766/fuse-classical-commentary-rethinking-the-repertoire-an-introduction/

Bohlman, P. (2012). MUSIC AND CULTURE Historiographies of Disjuncture, Ethnographies of Displacement. En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (2.ª ed.). Routledge.

Bonilla Atrián, M. (2010). *El arte como actividad ociosa y el ocio como actividad artística* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Bourdieu, P. (2016). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (M. D. C. Ruiz de Elvira, Trad.; 3.ª ed.). TAURUS.

Brooks, W. (1998). Music in America: An Overview (Part 2). En D. Nicholls (Ed.), *The Cambridge History of American Music* (pp. 257-275). Cambridge University Press.

Brown, R. L. (2020). *The heart of a woman: The Life and Music of Florence B. Price*. University of Illinois Press.

Broyles, M. (1998). Art music from 1860 to 1920. En D. Nicholls (Ed.), *The Cambridge History of American Music* (pp. 214-254). Cambridge University Press.

Bull, A. (2019). *Class, Control, and Classical Music*. Oxford University Press.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music* (M. Payne, Ed.; 9.ª ed.). W. W. Norton & Company.

Burton-Hill, C. (2022, 24 febrero). The greatest music teacher who ever lived. *BBC Culture*. https://www.bbc.com/culture/article/20170308-the-greatest-music-teacher-who-ever-lived

Canon occidental. (s. f.). En *Wikipedia*. Recuperado 6 de noviembre de 2022, de https://es.wikipedia.org/wiki/Canon_occidental

Carbajo, V. (s. f.). *Biografía*. Víctor Carbajo, Compositor. Recuperado 2 de febrero de 2024, de https://www.carbajo.net/varios/curri.html

Carvalho, M. A. P. V. (2009). La partitura como «Espíritu sedimentado»: en torno a la teoría de la interpretación musical de adorno. *Azafea: Revista de Filosofía*, *11*(11), 143-161. https://doi.org/10.14201/8029

López-Peláez Casellas, M. P. (2013). Una breve aproximación al canon musical en educación desde una perspectiva de género. *Sophia*, *1*(9), 213-220. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5163664.pdf

Chartmetric. (s. f.-a). *Chartmetic | YouTube Playlists*. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://app.chartmetric.com/playlist-list/youtube

Chartmetric. (s. f.-b). *Chertmetric | Spotify Playlists*. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://app.chartmetric.com/playlist-list/spotify

Chun, Y. H. (2021). *Navigating Musical Tensions: African American Themes against Western Structure in Florence B. Price's (1887-1953) Piano Sonata in E minor* [Disertación de doctorado, University of North Texas]. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1873815/

Citron, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Amsterdam University Press.

Classical Essentials. (s. f.). Spotify. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWWEJlAGA9gs0

Cook, N. (1998). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial.

Corchado, N. C. (2019). La autenticidad en la música. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, *38*(1), 41-56. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6865379.pdf

Corrado, O. (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, *5–6*, 16-44. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/183

Crear. (2022). En *Oxford Languages And Google - Spanish | Oxford Languages*. Recuperado 18 de enero de 2023, de https://languages.oup.com/google-dictionary-es

De Grazia, S. (1962). *Of Time, Work, and Leisure*.

De la Calle, J. M. (2018, 26 enero). Jim Crow. *Asuntos:Legales*. Recuperado 24 de enero de 2024, de https://www.asuntoslegales.com.co/analisis/jose-miguel-de-la-calle-510741/jim-crow-2593381

Definition and etymology of classical. (s. f.). Etymonline. Recuperado 17 de octubre de 2022, de https://www.etymonline.com/word/classical

DjeDje, J. C. (1998). African American Music to 1900. En D. Nicholls (Ed.), *The Cambridge History of American Music* (pp. 103-134). Cambridge University Press.

Epic Classical. (s. f.). Spotify. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX9G9wwzwWL2k

Fernández, J. M. S. (2018). El intérprete y la fidelidad a la partitura: una perspectiva general aplicada a la percusión. *Cuadernos de Investigación Musical*, *4*, 80. https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i4.1817

Ferraris, M. (2000). *La hermenéutica* (J. L. Bernal, Trad.; 1.ª ed.). Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, SA de C.V.

Fisher, J. (2003). *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. Yale Univ Press.

Florían, V. (2019a). Clase. En *Diccionario de Filosofía* (N.º 1; 2.ª ed., p. 60). Panamericana Editorial Ltda.

Florían, V. (2019b). Hermenéutica. En *Diccionario de Filosofía* (1,2; 2.ª ed., p. 118). Panamericana Editorial Ltda.

From the Top. (2019, 10 mayo). *Pianist Michelle Cann performs Florence Price's Sonata in E Minor (2nd Movt)* | *From the Top* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZutG4sSYZIs

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (2.ª ed.). Alianza Música.

Fubini, E. (2008). *Estética de la música* (3.ª ed.). La Balsa de la Medusa.

Gadamer, H. (1998). *Verdad y Método II* (M. Alasagasti, Trad.). Ediciones Sígueme, S.A.

Gadamer, H. (1999). *Verdad y Método I* (A. Agud Aparicio & R. De Agapito, Trads.; 8.ª ed.). Ediciones Sígueme, S.A.

García, S., & Samaja, J. A. (2019). Canon musical y formación musical académica: El diseño curricular de las escuelas de música de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires [Digital]. En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»* (1.ª ed., pp. 149-158). Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Gerhard, A. (2015). La musicología germánica de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Entre filología y aislacionismo. En *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)* (1.ª ed., pp. 53-67). Universitat de València.

González, H. L. (2018). Extended Performer: Evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *14*(1), 115-127. https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.epey

González, P. A. (2013). Creatividad en la interpretación musical: Aspectos que facilitan e inhiben su desarrollo en la educación superior. *Journal For Educators, Teachers And Trainers*, *5*(1), 103-114. http://hdl.handle.net/10481/39398

Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro* (J. L. Milán, Trad.). Acantilado.

Heartz, D. (2001). Classical. En B. A. Brown (Ed.), *Grove Music Online*. Recuperado 17 de octubre de 2022, de https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005889

Henao Ruiz, Y. (2015). Nación, música e identidad en el siglo XIX neogranadino. *Quirón. Revista de Estudiantes de Historia*, *Vol. 2*(Num. 3).

IMSLP: Free sheet Music PDF download. (s. f.). Recuperado 27 de enero de 2024, de https://imslp.org/wiki/Main_Page

Innerarity, C. (1990). La comprensión aristotélica del trabajo. *Anuario Filosófico*, *23*(2), 69-108. https://doi.org/10.15581/009.23.29996

International Music Score Library Project. (2024). Recuperado 27 de enero de 2024, de https://en.wikipedia.org/wiki/International_Music_Score_Library_Project

Karlin, A. (2018, 9 enero). *Deja paso, Beethoven: Publicamos las estadísticas de la música clásica de Bachtrack*. Bachtrack. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2017

Kennedy, G. A. (2001). The Origin of the Concept of a Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics. En *Canon Vs. Culture* (1.ª ed., pp. 105-116). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203775011

Kerman, J. (1994). A Few Canonic Variations. En *Write All These Down: Essays On Music* (pp. 33-50). University of California Press.

Kindall-Smith, M., McKoy, C. L., & Mills, S. W. (2011). Challenging exclusionary paradigms in the traditional musical canon: Implications for music education practice. *International Journal Of Music Education*, *29*(4), 374-386. https://doi.org/10.1177/0255761411421075

Kraemer, B. (2020, 2 marzo). *Multilingual Tempo Commands & BPM*. LiveAbout. Recuperado 20 de febrero de 2024, de https://www.liveabout.com/multilingual-tempo-commands-and-bpm-2701376

Lanacionar. (2010, 14 agosto). «Siento la responsabilidad de tocar obras contemporáneas». *LA NACION*. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://www.lanacion.com.ar/cultura/siento-la-responsabilidad-de-tocar-obras-contemporaneas-nid1293086/

Lawson, C. (2006). La interpretación a través de la historia. En J. Rink (Ed.), & B. Zitman (Trad.), *La interpretación musical* (pp. 19-34). Alianza Editorial.

Lawson, C., & Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. http://dx.doi.org/10.1017/cbo9780511481710

Lessing, L. (2004). *Cultura Libre: Cómo Los Grandes Medios Usan La Tecnología Y Las Leyes Para Encerrar La Cultura Y Controlar La Creatividad* (A. Córdoba, Trad.). http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2011/07/Cultura-Libre-Lawrence-Lessig.pdf

Lili Boulanger – Bristol Ensemble. (s. f.). Bristol Ensemble. Recuperado 15 de enero de 2024, de https://www.bristolensemble.com/notes-for-women/lili-boulanger/

Linne, C. V. (2022). *Systema Naturae Per Regna Naturae Regna Tria Naturae*. Legare Street Press. (Obra original publicada 1767)

Lorenzo de Reizábal, A. (2022). Interpretación musical: Aproximaciones desde la práctica experta. *Human Review*, *11*(Monográfico), 1-15. https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4345

Luis Ángel de Benito: «La vida musical enriquece la capacidad de una nación» (L. F. M. Fernández Mosquera). (2020, 1 julio). Filosofía&Co. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://www.filco.es/luis-angel-de-benito-musica-enriquece-capacidad-nacion/

Magee, G. (2010). *The Hegel Dictionary*. Continuum International Publishing Group.

Marín López, M. N. (2013). Tendencias y desafíos de la programación musical. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, *37*, 87-104. https://doi.org/10.18172/brocar.2539

Martínez, C. S. (2019, 20 febrero). *LA CREATIVIDAD DEL INTÉRPRETE: Ejecución, re-creación o libre creación. Reflexión acerca de la tendencia hacia la fidelidad a la*

partitura y la libertad creativa del intérprete. Revista Diapasón. Recuperado 8 de diciembre de 2023, de https://revistadiapason.com/la-creatividad-del-interprete/

Martínez, D. C. (2022, 17 enero). *Consumo de Música Vía Streaming en 2021*. The CIU. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://www.theciu.com/publicaciones-2/2022/1/17/consumo-de-msica-va-streaming-en-2021

Mc Phail Fanger, E. (2006). *Voy atropellando tiempos* (1.ª ed.). https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/3109

McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, Gender, and Sexuality* (2.ª ed.). University of Minnesota Press.

Nichols, R. (2009). Prix de Rome. En A. Latham (Ed.), *Diccionario Enciclopédico de la Música* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica de México.

Nietzsche, F. W. (1986). *Humano, demasiado humano* (J. Gonzales, Trad.; 5.ª ed.). Editores Mexicanos Unidos.

Ochoa, J. S. (2010). Los discursos de superioridad del jazz frente a otras músicas populares contemporáneas. *El Artista: Revista de Investigaciones En Música y Artes Plásticas*, *7*, e1794-8614. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3356151

Origin and meaning of canon. (s. f.). Etymonline. Recuperado 6 de noviembre de 2022, de https://www.etymonline.com/word/canon

Paul Barton. (2021, 17 julio). *«12 Lullabies For Victoria - No.1» by Victor Carbajo + FREE sheet music* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=u5xsh_XibDA

Pauly, R. G. (1965). *Music in the Classic Period (Prentice-Hall History of Music Series)* (1.ª ed.) [Digital]. Prentice Hall. https://archive.org/details/musicinclassicpe0000paul_u2j5/page/n5/mode/2up?view=theater

Perchard, T., Graham, S., Rutherford-Johnson, T., & Rogers, H. (2022). Harmony. En *Twentieth-Century Music in the West: An Introduction* (pp. 179-201). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108680899.008

Piñeiro Blanca, J. M. (2004). La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX. *Historia Actual Online*, *5*, 155-169. https://doaj.org/article/ccc091d9e2774b2cb6ad57d6c79e6a7e

Polo, M. (2008). *La Estética de la Música* (1.ª ed.). Editorial UOC.

PromocionMusical.es. (2019, 23 julio). *La Música Clásica en la Era del Streaming: Datos de Mercado 2018*. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://promocionmusical.es/musica-clasica-era-streaming-datos-mercado-2019

Proudhon, P. J. (2014). *¿Qué es la propiedad?* Mauricio Zapata. (Obra original publicada 1840)

Randel, D. M. (1996). The Canons in the Musicology Toolbox. En K. Bergeron & P. V. Bohlman (Eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (1.ª ed., pp. 10-22). University of Chicago Press.

Rattansi, A. (2020). *Racism: A Very Short Introduction* (2.ª ed.). Oxford University Press, USA.

Real Academia Española. (s. f.). Suficiente. En *«Diccionario de la Lengua Española» - Edición del Tricentenario*. Recuperado 20 de febrero de 2024, de https://dle.rae.es/suficiente

Rebato, E. (2013). *Sobre el uso del concepto de "raza" en la especie humana* [Artículo].

Reid, S. (2006). Preparándose para interpretar. En J. Rink (Ed.), & B. Zitman (Trad.), *La interpretación musical* (pp. 125-136). Alianza Editorial.

Research, E. (2019, 27 agosto). *https://www.edisonresearch.com/*. Edison Research. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://www.edisonresearch.com/how-americans-keep-up-to-date-with-new-music/

Resources. (2020, 1 septiembre). IFPI. Recuperado 14 de septiembre de 2022, de https://www.ifpi.org/resources/

Reyes, A. M. (2016). Variaciones sinfónicas: La interpretación musical desde las perspectivas de la batuta y del atril. En E. Casco Centeno (Ed.), *La interpretación musical: Perspectivas* (1.ª ed., pp. 11-21). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Rhalizani Palacios, J. (2020). La Música en el siglo XIX. *Historia Digital*, *20*(35).

Rink, J. (2006). Prefacio. En J. Rink (Ed.), & B. Zitman (Trad.), *La interpretación musical* (pp. 13-16). Alianza Editorial.

Robert, L. O. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, *66*(218), 77-81. https://doi.org/10.4067/s0716-27902012000200006

Romanticismo y Nacionalismo musical. (2017, 5 junio). HISTORIA DE LA MÚSICA. Recuperado 29 de enero de 2024, de https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xix/

Rosen, C. (2002). *Piano Notes: The Hidden World of the Pianist*. The Free Press.

Sampieri, R. H., Collado, C. F., & Lucio, P. B. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed., p. 613). McGraw-Hill.

Santos, T. D. (1967). El concepto de clases sociales. *Anales de la Universidad de Chile*. https://doi.org/10.5354/anuc.v0i141-144.22315

Shifres, F. (2001). El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. *Primera Reunión Anual de la Sociedad Argentina Para las Ciencias Cognitivas de la Música. Sociedad Argentina Para las Ciencias Cognitivas de la Música, Avellaneda*. http://www.aacademica.org/favio.shifres/36

Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, *4*, 1. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5970988

Smith-Gonzalez, A. R. (2001). *Lili Boulanger (1893 -1918): Her Life and Works* [Tesis de maestría, Florida Atlantic University]. https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A9635/datastream/OBJ/view/Lili_Boulanger__1893--1918___Her_life_and_works.pdf

Starr, L. (1998). Tonal traditions in art music from 1920 to 1960. En D. Nicholls (Ed.), *The Cambridge History of American Music* (pp. 471-495). Cambridge University Press.

Systema naturæ. (2021). Recuperado 4 de febrero de 2023, de https://es.wikipedia.org/wiki/Systema_natur%C3%A6

Taruskin, R. (2009a). *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries* (Vol. 2). Oxford University Press.

Taruskin, R. (2009b). *Music in the Early Twentieth Century* (Vol. 4). Oxford University Press.

Terry, J. (2016). *A History Of The Plagal-Amen Cadence* [Disertación de doctorado, Universidad de Carolina del Sur]. https://scholarcommons.sc.edu/etd/3428

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2024). Streaming. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado 24 de enero de 2024, de https://www.britannica.com/topic/streaming-data-transmission

Valencia, D. (2021). *Comentarios sobre la vida y obra de Johann Sebastian Bach* (2.ª ed.) [PDF].

Vieira, S. (2023, 12 octubre). *¿Qué es el movimiento según Aristóteles?* Filosofia Do Início. Recuperado 21 de febrero de 2024, de https://filosofiadoinicio.com/es/movimiento-segun-aristoteles/

Weber, W. (1999). The History of Musical Canon [PDF]. En N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (Revised ed., pp. 336-355). Oxford University Press, USA.

Weiss, P., & Taruskin, R. (2008). *Music in the Western World* (2.ª ed.). Thomson Schirmer.

Wieviorka, M. (2009). *El racismo: Una introducción* (1.ª ed.). GEDISA. (Obra original publicada 1998)

Wolff, J. (1987). The Ideology of Autonomous Art [Digital]. En R. Leppert & S. McClary (Eds.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (pp. 1-12). Cambridge University Press.

Young, P., Bernaciak, J. M., Bruetman, J. E., Finn, B. C., & Miranda, M. (2014). Federico Chopin (1810-1849) y su enfermedad. *Revista Medica de Chile*, *142*(4), 529-535. https://doi.org/10.4067/s0034-98872014000400018

Anexos

Video de las obras trabajadas:

https://youtu.be/58JGDNsaZtk

Partituras de las obras trabajadas:

https://drive.google.com/drive/folders/1XTCOTHUh9BtDUUzyfkhKdv6Ovo6XSccl?usp=sharing

Formato consentimiento informado:

https://drive.google.com/file/d/1TjqGqwjcs8IkDB5oCgEPN_W9807Wew7o/view?usp=sharing

Consentimiento informado firmado:

https://drive.google.com/file/d/10YVoNlSBwfftSEyYo-b3xZgBxCgTDi3Z/view?usp=sharing

Cuestionario respondido:

https://drive.google.com/file/d/1xYQUdt1YQWaETwls0PyItU11z08wg2hH/view?usp=sharing