

DESCRIPCIÓN DE LA SONATA “SOBRE TEMAS COLOMBIANOS” DEL
COMPOSITOR COLOMBIANO LUIS ANTONIO ESCOBAR

Luis Antonio Rojas Granada

Universidad EAFIT
Escuela de Ciencias y Humanidades
2012

DESCRIPCIÓN DE LA SONATA “SOBRE TEMAS COLOMBIANOS” DEL
COMPOSITOR COLOMBIANO LUIS ANTONIO ESCOBAR

Luis Antonio Rojas Granada

Universidad EAFIT
Escuela de Ciencias y Humanidades
2012

**DESCRIPCIÓN DE LA SONATA “SOBRE TEMAS COLOMBIANOS” DEL
COMPOSITOR COLOMBIANO LUIS ANTONIO ESCOBAR**

LUIS ANTONIO ROJAS GRANADA

Monografía de grado presentada como requisito parcial para obtener el título de
Magister en Música.

Asesor: MAESTRO GUSTAVO YEPES

MEDELLIN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
2012

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 9 de Octubre de 2012

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
1. BIOGRAFÍA	10
2. <i>CONCURSO MÚSICA DE COLOMBIA, PATROCINADO POR FABRICATO, 1948-1951</i>	14
3. CATÁLOGO DE OBRAS	16
4. ANÁLISIS.....	18
4.1 PRIMER MOVIMIENTO	19
4.2 SEGUNDO MOVIMIENTO.....	21
4.3 TERCER MOVIMIENTO	23
4.4 EJEMPLOS MUSICALES	25
4.4.1 Definición de la tonalidad	25
4.4.2 Sonoridad cuartal	26
4.4.3 Muestra de falsa relación.. ..	26
4.4.4 Notas falsas.	27
5. PROPUESTA INTERPRETATIVA	28
5.1 ELEMENTOS GENERADORES DE FORMA.....	29
5.1.1 Primer movimiento	29
5.1.2 Segundo movimiento.....	34
5.1.3 Tercer movimiento.....	40
6. CONCLUSIONES	48
BIBLIOGRAFÍA	50
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	52
ANEXOS	53

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1. Primera página de la partitura	53
Anexo 2. Grabación de la Sonata	54
Anexo 3. Edición de la partitura	55

LISTA DE GRÁFICAS

Gráfica 1. Dinámicas -Primer movimiento-	31
Gráfica 2. Tempo -Primer movimiento-	33
Gráfica 3. Melodía –Primer movimiento-	34
Gráfica 4. Dinámicas –Segundo movimiento-	37
Gráfica 5. Tempo –Segundo movimiento-	39
Gráfica 6. Reguladores –Segundo movimiento-	40
Gráfica 7. Dinámicas –Tercer movimiento-	43
Gráfica 8. Melodía –Tercer movimiento-	44
Gráfica 9. Tempo –Tercer movimiento-	45
Gráfica 10. Elementos generadores de forma –Primer movimiento-	46
Gráfica 11. Elementos generadores de forma –Segundo movimiento-	46
Gráfica 12. Elementos generadores de forma –Tercer movimiento-	47

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Primer movimiento –Compases diez al diecisiete-	25
Ilustración 2. Segundo movimiento –Compases cincuenta y ocho al cincuenta y nueve-	26
Ilustración 3. Segundo movimiento –Compás veinticinco-	27
Ilustración 4. Segundo movimiento –Compás veintitrés-	27

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Esquema formal primer movimiento	19
Tabla 2. Esquema formal segundo movimiento	22
Tabla 3. Esquema formal tercer movimiento	23

RESUMEN

El propósito de este trabajo es el rescate de la sonata “sobre temas colombianos” del compositor Luis Antonio Escobar. La partitura, compuesta en 1948 para ser presentada al concurso Música de Colombia Fabricato de ese año, reposa en la sala patrimonial del centro cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad Eafit en Medellín- Colombia.

El trabajo pretende determinar los elementos musicales de la obra y realzar su contenido artístico. A través de la descripción y del análisis de la partitura, cuya transcripción se toma aquí como fuente primaria, se identifican el lenguaje musical, las tendencias artísticas, estilísticas y su desarrollo creativo.

Encriptadas en sus notas, se encuentran tanto las primigenias influencias nacionales del compositor, como las nuevas, adquiridas en ese entonces por su recién iniciado estudio superior de música en Estados Unidos. La obra pone en relieve algunos elementos musicales inherentes al compositor.

Martha E. Rodríguez¹, en el análisis de la Sinfonía del *Terruño* de Uribe Holguín, da a entender que la partitura es una fuente primaria, a veces eclipsada (o complementada) por los textos escritos que los investigadores aportan para explicar cuestiones puramente musicales; se busca en esta descripción resaltar la importancia del texto musical.

¹ RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. Sinfonía del Terruño de Guillermo Uribe Holguín: La obra y sus Contextos. Bogotá: Uniandes, 2009.

La obra no se concibe aislada de su contexto, sino que, de acuerdo con Nikolaus Harnonkurt², la música, la manera de escribirla, la manera de interpretarla y hasta de escucharla pueden describir contextos históricos y sociales. Se resaltan también, en esta descripción, ciertos acontecimientos que se dieron paralelamente a la concepción de la pieza musical.

SONATA, VIOLÍN, PIANO, LUIS ANTONIO ESCOBAR, CONCURSO FABRICATO, ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN.

² HARNONCOURT, Nikolaus. La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música. Barcelona: Acantilado, 2006.

INTRODUCCIÓN

En el año de 1948, la empresa textil FABRICATO de Medellín decidió realizar un concurso de música colombiana como celebración de su aniversario. Este concurso, con fines filantrópicos y propagandísticos, convocó, como lo afirma Gil³, a gran cantidad de compositores que vieron en él una vitrina dónde mostrar su música. Uno de ellos fue Luis Antonio Escobar, quien envió la sonata con el seudónimo “ESSE”. Como queda registrado por Sierra⁴, fue merecedora de una mención de honor.

La excusa perfecta para hablar del compositor es su obra; por lo mismo, cuenta este escrito con una recopilación biográfica de Escobar, que agrupa variedad de títulos. Se presenta también un capítulo que habla del catálogo de sus obras. Tuvieron en cuenta textos extranjeros que, aunque de poca profundidad, dan muestra de los alcances internacionales del músico.

El capítulo concerniente al Concurso Música de Colombia Fabricato pretende ubicar al lector en el contexto musical de la época, de gran importancia para el desarrollo del nacionalismo musical en el país. Se consultaron los escritos de aquel tiempo y las nuevas investigaciones que de éste se han elaborado.

³ GIL ARAQUE, Fernando. Temas con Variaciones. Medellín a través de su música 1900-1960. Medellín: Universidad Eafit, 2006.

⁴ SIERRA, Aquileo. Acta Jurado Calificador. En: Revista Gloria. Medellín: Fabricato, 1948. p.26

El análisis de la Sonata de estudio está acompañado de una propuesta interpretativa desde el punto de vista violinístico. Se anexa la primera edición de la partitura que incluye algunas correcciones como se explica posteriormente; y se incluye un capítulo con una propuesta interpretativa, sustentada con una grabación, que pretende guiar al violinista intérprete dentro del concepto musical del autor.

1. BIOGRAFÍA

El compositor colombiano Luis Antonio Escobar nace en el año de 1925 en Villapinzón, Cundinamarca y muere en el año 1993 en Miami, Estados Unidos. Inicia sus estudios musicales de manera informal en su pueblo natal. Posteriormente, ingresa al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. No requiere de mucho tiempo en esta institución para sobresalir y hacerse acreedor a una beca que lo llevaría a Baltimore, Estados Unidos, a estudiar composición. Se traslada luego a Alemania para continuar sus estudios*.

Muy cercana al autor es la semblanza que hace su esposa Amparo Ángel, publicada en el libro *Ecos, Contextos y Desconciertos* del Doctor Fernando Gil, donde relata que:

Luis Antonio fue un enamorado de la música Colombiana. Desde su niñez tuvo toda la influencia del folclor de su pueblito que era Villapinzón...también los instrumentos musicales folclóricos como el requinto, la carraca, el tiple, la bandola, todos estos instrumentos y los aires colombianos influyeron muchísimo en su creación musical, que

* La reseña general sobre la vida y obra del maestro se encuentra en *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, 1980). También apareció un aparte en el *Diccionario de la Música Española y Latinoamericana* (López Calo, Casares Rodicio, & Fernandez de la Cuesta, 1999), que detalla algunos aspectos sobre su obra y en la página del Banco de la República (Atehortúa Almana, 1980). La biografía más completa es la realizada por Amparo Ángel, publicada también en la página del Banco de la República. (Angel, 2001)

tiene un toque muy acentuado de música nacionalista colombiana del altiplano cundiboyacense⁵.

Lo anteriormente descrito confirma la relación que existe entre el contexto sociohistórico y la música de Escobar.

Como se decía, Luis Antonio depuró su arte compositivo en Estados Unidos, con Nicolás Nabokov (1947) y, en Alemania, con Boris Blacher (1951-53)*. Sobre este último maestro, Amparo Ángel, en entrevista documentada en el texto de Gil, nos aclara las intenciones estilísticas de su música: “Este compositor [refiriéndose a Blacher] tiene una línea melódica y armónica muy moderna que influyó muchísimo en las primeras obras”⁶.

Ángel⁷ señala tres etapas en su vida profesional, posteriores a su estudio en el exterior. Estas etapas no se definen por su estilo compositivo, o por la evolución de su música, sino por su labor y producción musical.

Primera etapa profesional 1954-1957

Cuando regresa a Colombia, realiza varios conciertos con la orquesta Sinfónica, dando a conocer su trabajo, recibido por el público y por la crítica favorablemente.

⁵ GIL ARAQUE, Fernando. Ecos, Contextos y Des-conciertos. La composición y la práctica musical entorno al concurso Música de Colombia, patrocinado por Fabricato: 1948-1951. Alcances y Aportes. Medellín: Universidad Eafit, 2003. p. 212

* La información sobre ambos compositores se puede encontrar en SADIE, Stanley. The new grove dictionary of music and musicians. Londres: Macmillan. 1980, Vol. 2, p. 766, Vol. 13, p 10

⁶ GIL, Op. Cit, p. 212

⁷ ANGEL, Amparo. Luis Antonio Escobar. Compositor colombiano [En línea]. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la Republica, 2001. (citada: 22 julio de 2011) <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/escobar/indice.htm#1925-1993>

“Ya reconocido como compositor, las orquestas interpretaron permanentemente sus obras. Había logrado imprimir a su música un estilo nacionalista depurado, producto del recuerdo de las melodías y ritmos escuchados en su niñez y del cúmulo de conocimientos adquiridos durante sus estudios en Estados Unidos y Europa”.⁸

En este período, se dedica a la pedagogía y a la participación en programas musicales de radio y televisión.

Segunda etapa 1957-1975

Se le otorga la beca Guggenheim, lo que le da la oportunidad de viajar por segunda vez a los Estados Unidos. De regreso, se concentra en la composición de obras. De esta época, datan las *Cánticas Colombianas* para coro. Ocupó también, en diversas ocasiones, cargos administrativos y diplomáticos.

Tercera etapa 1976-1993

“Fue ésta una etapa creativa muy intensa”. Compone en gran cantidad. Viaja por varios países como conferencista invitado. Recibe condecoraciones del gobierno Nacional por su labor en torno a la música.

“Su obra, reconocida a nivel (sic) mundial, se interpreta en los países de América y Europa. Es una música que sintetiza el sentimiento de un pueblo latinoamericano, Colombia, y de manera exquisita da a conocer el sentir y el modo de ser de sus gentes.”⁹

⁸ IBID

⁹ IBID

Es importante recordar que este trabajo se concentra en la primera sonata de Escobar, del año 1948, marcada dentro de una tendencia nacionalista, en una dirección estética que inspira a los compositores de su tiempo*.

* Como lo deja claro el siguiente comentario extraído de Temas con Variaciones (GIL, Op. Cit.)
El nacionalismo musical es uno de los movimientos más importantes en América Latina durante la primera mitad del S XX. Heredero de los incipientes nacionalismos americanos del siglo XIX y en concordancia con los desarrollados en Europa, no fue un movimiento homogéneo. Quizás el propósito más importante de este movimiento fue reivindicar las músicas tradicionales como fuente para su reelaboración académica.

2. CONCURSO MÚSICA DE COLOMBIA, PATROCINADO POR FABRICATO, 1948-1951

El concurso fue el gran incentivo para la realización de la sonata que nos compete. Está claramente relacionado en una investigación de la Universidad EAFIT que, en dos publicaciones de Gil: *Temas con Variaciones* (Op. Cit.) y *Ecos, Contextos y Desconciertos* (Op. Cit.), describen su dinámica. El último título se refiere al proyecto de Investigación de la Universidad EAFIT – 2003, dirigido por el Dr. Fernando Gil Araque, donde se explica con detalle todo lo referente al concurso.

Del primer título, se pueden seleccionar algunos apartes que resaltan el aporte dado al desarrollo musical de la época:

Los concursos musicales han jugado un papel fundamental en el impulso de la composición musical colombiana, como promotores y validadores de nuevos formatos, estilos y estéticas musicales. Ellos han facilitado la renovación del repertorio musical, pero en algunos casos también se han aferrado a formatos tradicionales, en los que lo novedoso a veces se ve como una afrenta a la música.

Fueron vitales para la renovación de la música en Colombia en las décadas de los 30 y 40, los concursos Ezequiel Bernal en Bogotá y los concursos Indulana Rosellón (1941-1943) y Música de Colombia (1948 y 1951), patrocinado por Fabricato en Medellín¹⁰

¹⁰ GIL ARAQUE, Fernando. *Temas con Variaciones*. Op.Cit.

Décadas después del conflicto entre Uribe Holguín y Murillo, (véase BERMUDEZ¹¹) y cuando iba madurando un despertar de la conciencia musical nacional, el concurso, como lo reconoce Gil, da su máximo aporte al “promover la composición musical en el país, en el campo académico y tradicional” ¹².

El Concurso Música de Colombia 1948-1951 renovó la composición, al promover nuevos lenguajes en el campo sinfónico, la música de cámara y la música tradicional. Infortunadamente no se ha valorado la importancia y los méritos que tuvo este certamen en la transformación del ejercicio de la música del país.

Mostró la realidad y el estado de la composición de la música sinfónica, de cámara y tradicional; marcó los anhelos de renovación y modernización de la música andina colombiana, tanto para sus organizadores, como para un grupo importante de compositores y se constituyó como la última fase del proyecto romántico en la música a mediados del s XX. Igualmente, promovió la participación de nuevos compositores y proyectó sus obras en diferentes lenguajes.¹³

¹¹ BERMÚDEZ, Egberto. Un siglo de música en Colombia. ¿Entre Nacionalismo y Universalismo? En: Credencial Historia. Diciembre, 1999, Vol. 120.

¹² GIL. Ecos Contextos y Desconciertos. Op. Cit.

¹³ IBID.

3. CATÁLOGO DE OBRAS

Un punto para aclarar con respecto a la obra de Escobar es el catálogo. Existen divergencias en relación con la Sonata que se estudia en este trabajo: la Sonata Número 1 *Sobre Temas Colombianos* y la Sonata Número 3 que, por haber sido también destinada al concurso, presenta confusión en cuanto a sus respectivas identidades individuales. Como se verá a continuación, algunos catálogos las incluyen, otros no y, en algunos de ellos, los años no coinciden.

En el catálogo donado a la Universidad EAFIT por Juan Carlos Arango Montoya en 2006¹⁴, no figuran las composiciones enviadas al concurso que patrocinó FABRICATO. Es probable que esa omisión tenga su origen en el hecho de que las obras enviadas a dicho concurso debían marcarse con seudónimo y no con el nombre del compositor. Esto impedía identificar claramente al autor, como ocurrió repetidas veces con varias obras, según se explica en *Ecos, Con-textos y Des-conciertos*: a la hora de relacionar obra con autor no se correspondían¹⁵.

Se debe cotejar el anterior catálogo con el realizado por Barreiro¹⁶, donde sí se incluyen ambas sonatas pero con distintos nombres. La primera de ellas, bajo el título de Sonatina 1 (1947), de la que se dice que “ganó el segundo premio en el concurso Coltejer”¹⁷ y, la segunda, la Sonatina de 1948, para violín y piano.

¹⁴ ARANGO MONTOYA, Juan C. Escobar, Luis Antonio. Hoja de vida y catálogo de sus obras. Bogotá: Josmar Impresores, 1982.

¹⁵ GIL, Op. Cit.

¹⁶ BARREIRO, Carlos. Escobar, Luis Antonio [En línea]. Multimania. (Citada: 1 septiembre de 2011) <http://usuarios.multimania.es/mincho/biografias/Escoblui.htm>

¹⁷ IBID.

Aquí existe también una falsa correspondencia si se compara el anterior catálogo con el acta del concurso Fabricato, donde se registra en la edición de 1948 que: “La Sonata sobre temas Colombianos con seudónimo ESSE ganó mención de honor” y nunca “premio en Coltejer”¹⁸.

El concurso del año 1949 registra otra Sonata, ahora con seudónimo “Pandero”. Hacemos referencia aquí a la Sonata 3 o Sonatina de 1948. Obviamente los trabajos son los mismos pero el año no corresponde. Barreiro, seguramente, tuvo en cuenta el año de composición de las obras mientras que, por otro lado, el concurso consideró el año de la premiación del evento.

Gil¹⁹ señala que la sonata para piano con seudónimo “navegante” y la sonata con seudónimo “pandero” recibieron mención. En el catálogo de referencia de las obras participantes del concurso FABRICATO del año 1949, así como en el acta del jurado, no se anota dicha mención.

Como conclusión, hace falta un catálogo completo del autor donde no existan divergencias y que contenga las fechas de composición y de edición manuscrita de las obras así como sus características principales*.

Este esperado catálogo próximamente será terminado por Amparo Ángel aunque, según el mismo, la sonata aparecerá catalogada como sonatina, tal como la nombrara Barreiro.

¹⁸ SIERRA, Op. Cit.

¹⁹ GIL. Ecos Contextos y Desconciertos. Op. Cit. p.82

* Otro catálogo disponible en línea es el que aparece en la página del Banco de la República: BANCO DE LA REPUBLICA. Catálogo de obras. Obras para orquesta. [En Línea]. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. (Citada: 7 de septiembre de 2012) <http://www.banrepcultural.org/node/66131>

4. ANÁLISIS

Un punto de partida interesante para acometer el análisis de la sonata es el comentario incluido en el acta del jurado calificador del concurso, registrado en la Revista Gloria, que dice:

...fue presentada en 1948 bajo el seudónimo de ESSE esta composición (que) es una obra de estudiante, pero en ella muestra su lenguaje y los recursos armónicos y melódicos que va a utilizar en sus obras posteriores. La obra consta de tres movimientos: Alegre, Tema y Variaciones, Alegre, en este último movimiento utiliza el aire de torbellino. La obra fue dedicada al compositor cartagenero Juan de Sanctio, quien era compañero de estudio en Baltimore²⁰

También se dice que la pieza es una: “obra moderna con momentos de gran inspiración y de excelente construcción”²¹

Sobre la estética y el lenguaje, Duque aclara que: “Para Luis Antonio Escobar el neoclasicismo es una opción para continuar con la vertiente nacionalista, repitiendo algunas temáticas, pero superándolas con el uso de la polifonía”²²

²⁰ SIERRA, Op. Cit.

²¹ IBID.

²² DUQUE, Ellie Anne. La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX. En: Gran Enciclopedia de Colombia. Bogotá: Círculo de lectores, 1993, Vol. 6.

4.1 PRIMER MOVIMIENTO

La polimetría $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ es reflejada claramente en los primeros compases y se vuelve una constante, determinando un aire de bambuco.

La sección en La no se reconoce en modo menor hasta seis compases después, con la entrada del grado VI en el tempo lento; existe una expectativa tonal.

El movimiento presenta falsas relaciones, acordes incompletos, mixturas y sonoridades derivadas del Romanticismo tardío y de algunos nacionalismos interseculares, con acordes pluscuamtriádicos, novenas, sextas y undécimas comunes en ese lenguaje. Tiene forma bipartita con coda al final.

En el siguiente cuadro se exhibe la forma de este movimiento*

Tabla 1. Esquema formal primer movimiento

Tonalidad	Estructura	Tempos	Motivos/Temas	Compases
Mi bemol	S_1^2	Alegre	A	1-10
La menor	S_1^2	Alegre	B	11-17
La menor Mi bemol	S_1^2	Lento	B	18-22
Mi bemol	S_2^3	Alegre	Desarrollo	22-34
Sol menor	S_2^3	Alegre	Desarrollo	35-53
Fa	S_2^3	Alegre	B'	53-64
Mi bemol	coda	Calmado	Coda	65-74

* Se tomó como referencia el cuadro descriptivo que aparece en el análisis de la Sinfonía del Terruño, de la autora RODRIGUEZ MELO, Op. Cit.

Como se dijo anteriormente, el movimiento es una canción binaria de forma libre, con armonía no funcional.

La primera frase F_1 es binaria (F_1^2) llega hasta el compás quinto sobre el primer tiempo. La segunda frase F_2 es ternaria (F_2^3) y llega al calderón sobre el acorde alemán, que determina el primer periodo binario P_1^2 .

La tercera frase es ternaria F_3^3 , abarca los compases once al diecisiete. La cuarta frase está en tempo lento y es binaria F_4^2 . Ambas forman el segundo periodo binario P_2^2 . Aquí concluye la primera sección, en el compás veintidós con la barra de repetición, S_1^2 .

La segunda sección se presenta como un desarrollo, que usa, en muchas de sus frases, cabezas de motivos. Cuenta con tres períodos y llega hasta la barra de repetición. La quinta frase es binaria F_5^2 entre los compases veintidós y veintiséis. La frase siguiente y las subsiguientes son también binarias: F_6^2 , F_7^2 . La frase ocho F_8^3 es ternaria y, a pesar de ser corta, usa varias cabezas de motivo. Hasta aquí el tercer periodo de desarrollo P_3^2 .

La coda, de diez compases, recuerda el motivo de F_3 y está construida como imitación que va del violín al piano. Termina el movimiento con un calderón sobre quinto grado sin la tercera del acorde.

Este movimiento contiene un lenguaje tonal libre. Recuerda el *durchkomponiert*^{*}, que es precisamente fruto de la influencia de su maestro Nabokov. Es probable que el uso de esta técnica, que implica un constante flujo

* *Durchkomponiert* (alem.), término que se usa para una obra, especialmente una canción, compuesta en forma continua, que no se repite en las sucesivas estrofas, al contrario de ESTRÓFICA. (Término que también a veces se utiliza para significar “totalmente elaborado” “realmente compuesto”, etc., como diferente de lo que parece avanzar simplemente por fragmentos). JACOBS, Arthur. Diccionario de la Música. Buenos Aires: Editorial Losada, 1995

de ideas sin secciones ni identificaciones temáticas separables, fuese para Escobar lo manera más adecuada para plasmar el desorden de las romerías que tanto lo influenciaron. El contraste y cambio de carácter es lo más importante de este movimiento. Los motivos **a** y **b** siempre se encuentran en diálogo en el desarrollo, no necesariamente sobre la estructura de pregunta respuesta, pero sí manteniendo un diálogo intenso, a juzgar por el carácter del motivo **b**, salpicado de trinos, armónicos, *forte* en dinámica, apasionado en intención sonora. El *tempo* **Lento** parece bajar el tono a la confrontación, que no llega a conclusión satisfactoria en su final, si consideramos el último acorde: V grado incompleto, sin tercera.

4.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Aquí la composición presenta gran cantidad de acordes incompletos, donde falta por lo general la tercera. Esta ausencia de la nota que define el modo, favorece la percepción de acordes compuestos por cuartas, es decir acordes cuartales o pandiatonismo, aunque sólo en sitios determinados.

De nuevo, se encuentran falsas relaciones. Existen acordes que se complementan entre sí; al estar cada uno incompleto, la armonía se llena entre ambos por efecto de recordar una sonoridad anterior, es decir, que usan dos sonoridades.

El siguiente cuadro describe este movimiento:

Tabla 2. Esquema formal segundo movimiento

TONALIDAD	ESTRUCTURA variaciones	TEMPO	MOTIVOS/TEMAS	COMPÁS
Re bemol	Tema	Lento	A/B	1-15
Modulante	Variación I	Más Adagio	A/B	16-29
Re bemol	Variación II	Meditativo	C	30-35
Re bemol	Variación III	Meditativo/Lento	C	36-41
Re bemol	Variación IV	Lento	B	42-50
Do	Variación V	Lento/Coda		51-59

Este movimiento es un tema con Variaciones; el primer tema **a** es expuesto por el violín en la primera frase binaria F_1^2 en tonalidad de Re bemol. Para la segunda frase, el protagonista es el piano, que repite el tema. Una frase de cierre formada a partir del inciso **b**, concluye el periodo P_1^3 . Hasta aquí la exposición del tema. La primera variación es en su forma igual al tema, pero con algunas notas añadidas en el acompañamiento del piano. Esta primera variación es formada por las frases F_4^2 y F_5^2 y forman en conjunto el período P_2^2 . La segunda variación cambia de métrica, ahora cuatro cuartos. Contiene dos frases F_6^3 y F_7^2 y ambas forman el período P_3^2 . Siguen ahora dos variaciones en tempo lento; una, con gran subdivisión de seisillos y otra en $\frac{3}{4}$, que es la métrica inicial del movimiento; en este caso, ambas variaciones forman un período, por considerar que la segunda de ellas actúa como la frase de cierre de la exposición inicial del tema, al principio del movimiento.

Coda. Al final aparece un cuarto período P_4 , con un cambio de tono drástico que nos aleja del siempre escuchado Re bemol y nos brinda un Do mayor algo más cristalino y transparente por su acompañamiento sencillo de negras y corcheas. Temáticamente, la coda expone un nuevo material.

Es un movimiento reflexivo y muy íntimo. Una idea musical que cambia a lo largo de las variaciones pero que, en su esencia, sigue siendo la misma. Es una búsqueda interna a través del movimiento, que no halla respuesta en ningún momento. Sólo la quinta variación parece mostrar un nuevo aire, una ilusión. Pero esta búsqueda queda insatisfecha nuevamente hacia el final, por el acorde de segundo grado que no resuelve en fórmula cadencial.

4.3 TERCER MOVIMIENTO

En aire de torbellino, este movimiento usa, en algunas secciones, un *ostinato* armónico con leves variaciones hacia el final de la frase.

Éste es el cuadro para el movimiento:

Tabla 3. Esquema formal tercer movimiento

TONALIDAD	ESTRUCTURA	TEMPO	MOTIVOS/TEMAS	COMPÁS
Sol	S ₁ ³	Alegre	A/B	1-37
Si menor	S ₂ ²	Alegre	Desarrollo	38-61
Sol	Coda	Lento	A. Coda	62-67

La primera frase **F₁²** incluye el motivo clásico del torbellino, que estará presente a lo largo del movimiento como un *ostinato*. La sección **S₁** consta de tres Períodos: **P₁²** compases uno al doce, **P₂³** compases trece al veintiséis, y el **P₃³** compases veintisiete a treinta y siete. En esta sección prevalece el motivo del *ostinato* y el motivo de la frase segunda **F₂²**. La segunda sección **S₂** muestra un desarrollo de los primeros motivos y giros armónicos en tonalidades distintas. La coda, de seis compases y por tanto de extensión frase, está construida sobre el *ostinato* característico del torbellino.

El torbellino, típico de la región de Boyacá y Santander, tiende a ser de impresión improvisatoria y es una guabina instrumental. Otro aire folclórico presente en el movimiento es el bambuco, que está incluido en una de sus formas métricas, en este caso de $\frac{3}{4}$. No olvidar que, a veces, el bambuco se escribe también en $\frac{6}{8}$. Vale aquí aclarar que la métrica de $\frac{3}{4}$ es más propia de la guabina, y la de $\frac{6}{8}$ más predominante del bambuco.

De carácter alegre y jocoso, contrasta con el movimiento anterior por su tonalidad y dinamismo musical. Desde un principio, el autor nos ubica en un terreno musical conocido al usar un aire folclórico nacional popular como es la Guabina. De esta manera, parecen despejarse todas las dudas acumuladas a lo largo de la obra; dudas incubadas en el primer movimiento y desarrolladas en el segundo. Esto, a pesar de que un juego armónico entre re y sol enturbie un poco la claridad tonal (no la calidad compositiva) de la respuesta.

En la sección de desarrollo, nuevamente el uso del *durchkomponiert* está presente, emparentando este movimiento con el primero. Otro elemento que sirve para dar unidad a la obra es el *tempo* Lento antes de la coda final, que se asemeja a los *tempi* lentos del primer movimiento. La respuesta final tonalmente satisfactoria en forma de sol mayor, sólo la obtenemos después de muchas fluctuaciones, en el acorde final.

4.4 EJEMPLOS MUSICALES

4.4.1 Definición de la tonalidad. A continuación se muestra un aparte del primer movimiento, cuya tonalidad no se define sino hasta el final con la entrada del sexto grado.

Ilustración 1. Primer movimiento –Compases diez al diecisiete-

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 10 to 17. The Violin part (top staff) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The Piano part (bottom staff) starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The Piano part includes dynamic markings: *mf* at measure 10, *f* at measure 11, and *ff* at measure 17. A *con pedal* instruction is located below the Piano part at measure 17. Trills (*tr*) are marked above the Violin part at measures 11, 12, and 13.

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 15 to 17. The Violin part (top staff) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The Piano part (bottom staff) starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a series of eighth notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The Piano part includes dynamic markings: *marcato* at measure 15, *ff* at measure 16, and *pp* at measure 17. A *Lento* marking is placed above the Violin part at measure 17. Trills (*tr*) are marked above the Violin part at measures 15, 16, and 17.

4.4.2 **Sonoridad cuartal.** La ilustración 3 muestra acordes con sonoridad cuartal.

Ilustración 2. Segundo movimiento –Compases cincuenta y ocho al cincuenta y nueve-

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 55 to 59. The tempo is marked "Lento". The Violin part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final half note. The Piano part (bottom staff) consists of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *mf*, *f*, and *pp*. A dashed line labeled "Orga" indicates an organ registration change in the piano part.

4.4.3 **Muestra de falsa relación.** El mi bemol de la voz inferior del piano no corresponde con el mi natural del violín. Éste puede ser un error de escritura en el manuscrito de la partitura. Como este ejemplo, se encuentran varios en la sonata. Cabe aclarar que no existe el manuscrito original de la obra; la fuente usada para este trabajo es una copia manuscrita de autor desconocido; por lo cual, las falsas relaciones antes de ser atribuidas al compositor, podrían ser entendidas como errores de escritura.

Ilustración 3. Segundo movimiento –Compás veinticinco-

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) starting at measure 25. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Violin part features a melodic line with a trill-like figure in measure 26. The Piano part provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes in measure 26, marked with a piano (*p*) dynamic.

4.4.4 Notas falsas. La disonancia del compás veintitrés en la voz del violín no es consecuente con la idea musical de la pieza. Este punto se discutió especialmente con Amparo Ángel y se acordó omitir la disonancia. Como este ejemplo, hay varios dentro de la obra. (Compás 41 primer movimiento; compás 43 segundo movimiento; compás 56 y 57 tercer movimiento.)

Ilustración 4. Segundo movimiento –Compás veintitrés-

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) starting at measure 21. The key signature has three flats. The Violin part has a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 22. The Piano part features a complex accompaniment with chords and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in measure 22. The score includes a *se♭* marking in the bass clef of the piano part.

5. PROPUESTA INTERPRETATIVA

Este capítulo pretende dar al músico violinista una orientación respecto de los elementos musicales de la obra; elementos que, bien comprendidos, dirigen al intérprete hacia una correcta recreación de la partitura. La dinámica, el tempo, los matices, la melodía, la armonía y otros, son partes fundamentales del lenguaje de la música; a partir del cuidado de ellos se debe recrear la obra, para que refleje las sensaciones y conceptos que el compositor deseaba plasmar; los aportes propios del ejecutante surgen del estudio objetivo de estos elementos.

El análisis viene acompañado de una propuesta musical, en algunos casos netamente violinística y en otros, musical, que pretenden dar coherencia a la interpretación de la que se habla; esto, sobre la base de entender el funcionamiento de los elementos.

Desde el punto de vista técnico-violinístico, la obra no presenta dificultades insalvables. Salvo por un salto de octava a un do agudo en el primer movimiento y un pasaje de semicorcheas en cuarta posición en el segundo movimiento, la sonata no tiene que remitirnos a métodos muy sofisticados del violín para profundizar en la técnica. Por lo que, a este respecto, nos limitamos a sugerir digitaciones y arcadas que están contenidas en la edición que incluye este trabajo (anexo 3).

5.1 ELEMENTOS GENERADORES DE FORMA

5.1.1 Primer movimiento

- REPETICIÓN

Tiene dos grandes repeticiones. Cada una debe ser muy similar, puesto que los motivos y temas no son claramente definidos; por lo cual, debe ser de ayuda para el oyente recordar lo dicho por medio de la repetición. Además, el compositor aclara en la partitura los momentos de *rubato* y tempos dilatados, así que cualquier exageración de estos elementos oscurece el discurso musical.

Propuesta: se sugiere tocar las repeticiones idénticas, de manera similar en articulación y matiz. Por regla general de uso, la repetición debe tener alguna variación pero, en este caso, la repetición no es muy larga; por lo tanto, no llega a ser monótona la reiteración de su contenido.

- VARIACIÓN

Existen variaciones de los motivos **a** y **b**. En el desarrollo o segunda parte, se usan sólo las cabezas de tema o motivos. La *coda* presenta el motivo **b** más calmado.

Propuesta: cada variación de cada motivo debe recordar la presentación inicial de éste; así la obra toma unidad.

- DIVERSIDAD

El compositor escribe en la partitura diversos *tempi* como Alegre, Lento, Alargando, Calmado, cada uno de los cuales debe tener su propio carácter y ser nítidamente observados.

Propuesta: hacer un cambio de color en sentido sonoro o de matiz en sentido dinámico, que identifique cada tempo. Para lograr estos cambios se debe recurrir a la técnica del arco y del vibrato, así, el tempo Alegre tendrá un vibrato veloz y un contundente contacto del arco sobre la cuerda; el tempo Lento reduce la velocidad del vibrato y el contacto del arco sobre la cuerda. Las notas del tempo Calmado ya casi no tienen vibrato, y por último el Alargando: *crescendo* del vibrato según la dinámica y *sotto voce* los *piano*.

- CONTRASTE

Se presenta un claro contraste entre el compás diez (el del calderón) y la frase siguiente. La entrada al Lento del compás dieciocho también propone un gran contraste por su cambio de *tempo* y dinámica, de *fortissimo marcato* a *piano legato*. Pero el contraste más notorio, en cuanto a material y textura, se propone en el compás treinta, donde el piano introduce la séptima frase en desarrollo.

Propuesta: el compás treinta deja claro que se está entrando a una sección de desarrollo, donde el discurso es interrumpido constantemente por una lluvia de ideas propias del *durchkomponiert*. Por esta razón, se sugiere al pianista que toque deliberadamente más apasionado, como se indica en la parte.

- CARENCIA DE RELACIÓN

Como se dijo en el título anterior, el compás treinta, y además el cuarenta y uno, son contrastantes en cuanto a su material. No tienen relación con nada en el movimiento; son atemáticos.

Propuesta: tocar más lentos estos compases. La gran cantidad de notas y su carencia de relación se harán más notorias dedicándoles más tiempo. Esto, con el fin de resaltar su diferencia.

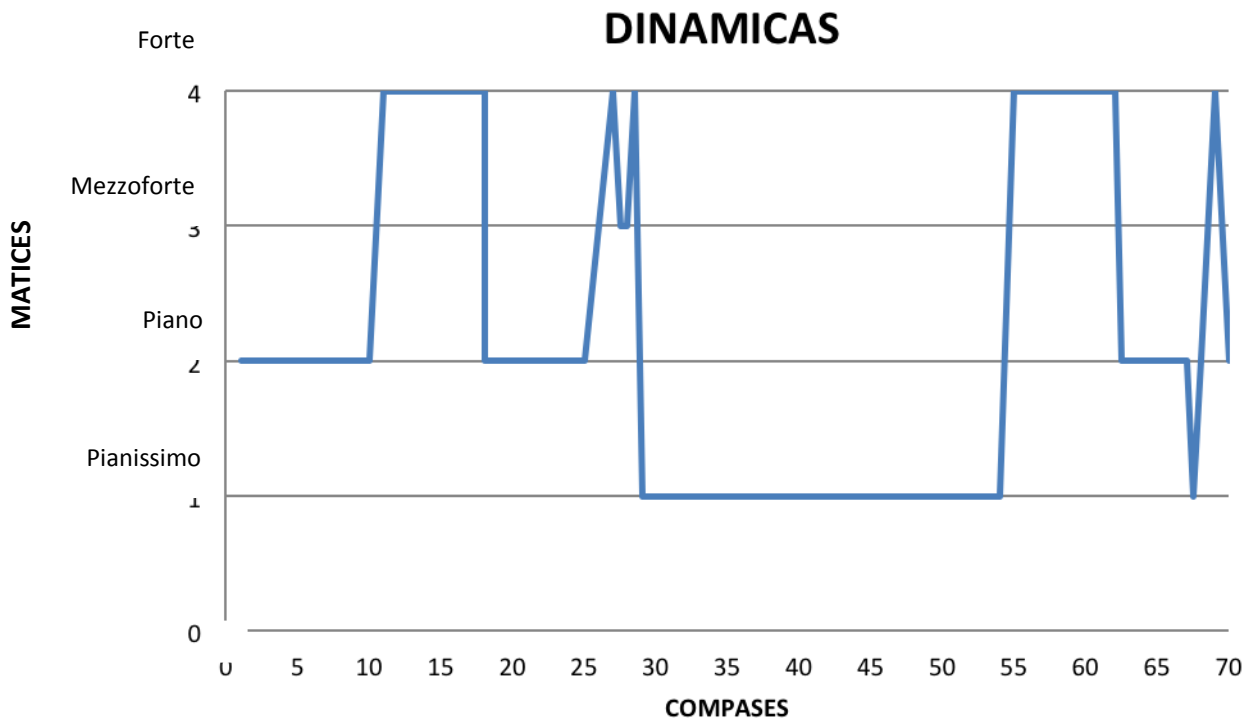
Otros elementos generadores de forma

- DINÁMICAS

Se observan en la gráfica cuatro dinámicas claras: *forte*, *mezzoforte*, *piano* y *pianissimo*. Hay una sección intermedia en *piano* enmarcada entre grandes contrastes dinámicos. El final muestra todas las dinámicas en pocos compases.

Propuesta: diferenciar, de forma clara, las dinámicas de los compases veintidós al veintinueve. Hacer un gran contraste sonoro hacia los compases finales. Al entrar y salir de la sección *pianissimo*, generar un descenso y ascenso dinámico.

Gráfica 1. Dinámicas -Primer movimiento-

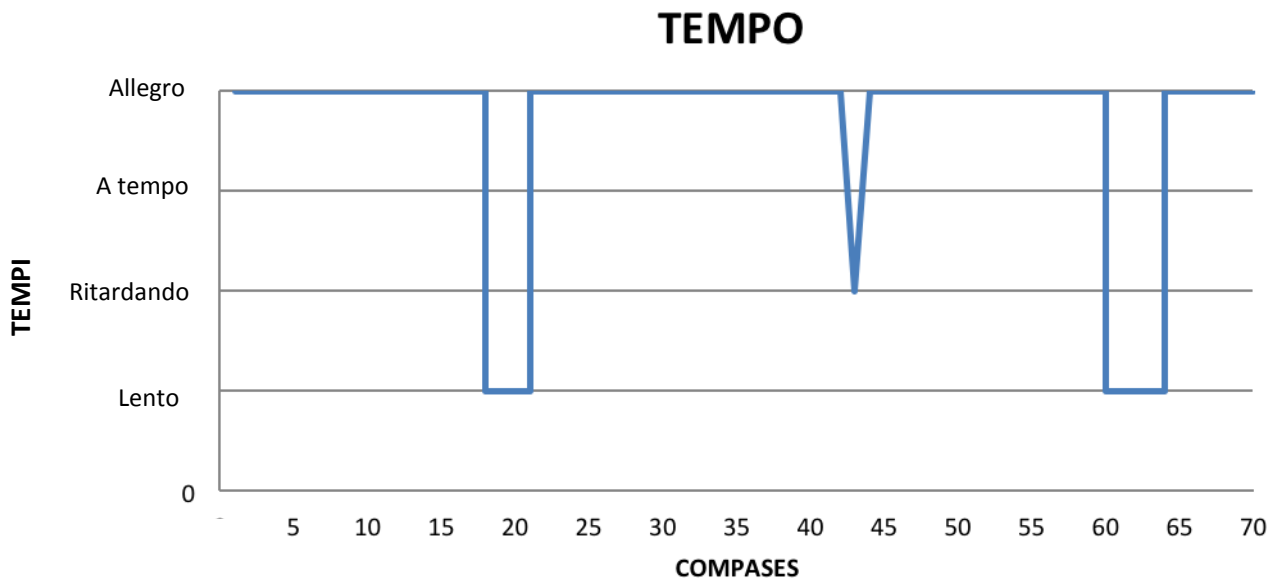


- TEMPO

La medida de *tempo* predominante es *Allegro*, pero se observan tres ondulaciones descendentes; dos conducen a *Lento* y una más lleva a *Ritardando*.

Propuesta: cambiar de tempo entre los *Allegro* y *Lento*. El *Ritardando* no debe llegar a ser tan despacio como el *Lento*.

Gráfica 2. Tempo -Primer movimiento-

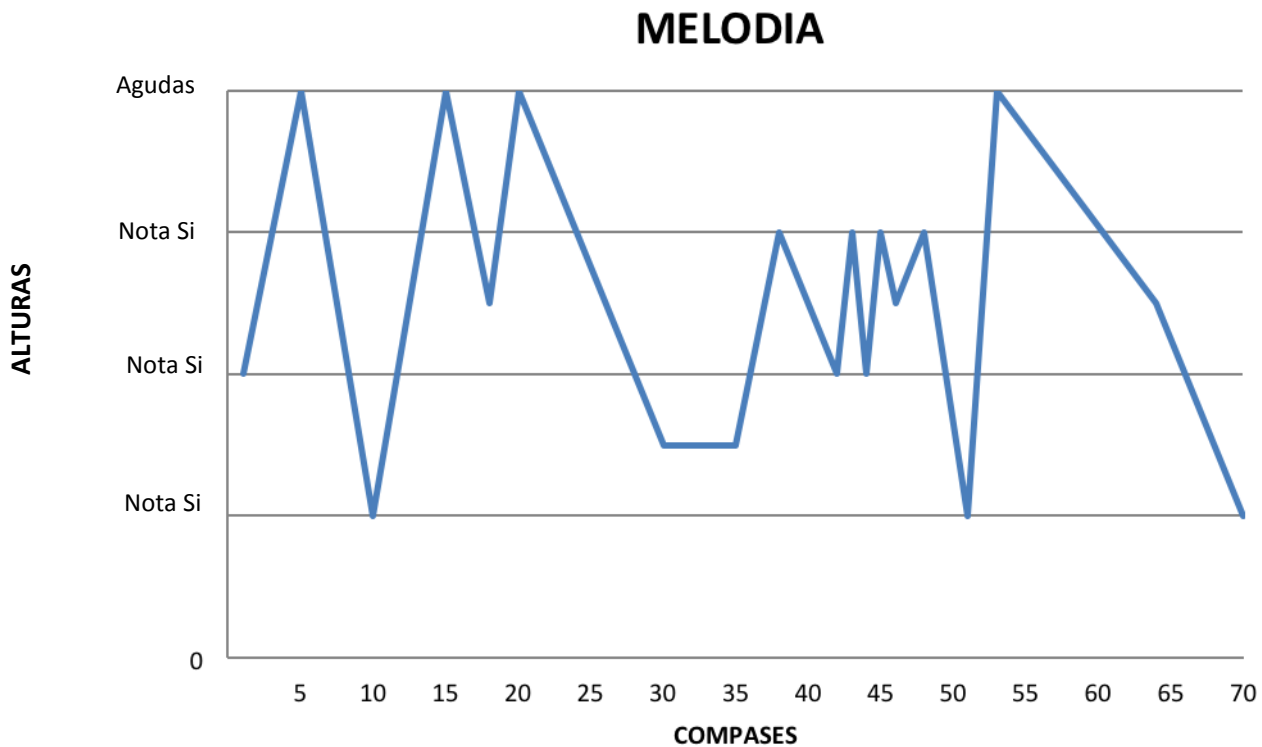


- TESSITURA

La gráfica enseña picos y abismos melódicos, con saltos y líneas largas descendentes y ascendentes.

Propuesta: melódicamente, se deben resaltar los cuatro picos principales, conduciendo estas líneas en crescendo. Sin embargo, a lo largo de la pieza debe mantenerse una misma sonoridad en agudos y graves para no cortar el discurso melódico que se desenvuelve entre esta variedad de tonos.

Gráfica 3. Melodía –Primer movimiento-



5.1.2 Segundo movimiento

- REPETICIÓN

La repetición del tema en la exposición, presentado primero por el violín y reiterado luego por el piano, y la repetición de las variaciones segunda y cuarta, hacen parte de la forma del movimiento, definiendo períodos.

Propuesta: al igual que en el primer movimiento, se sugiere tocar idénticas las repeticiones. Son de longitud de frase y, por lo tanto, es importante incorporarlas a la interpretación resaltando su función de igualdad, de reiteración.

- VARIACIÓN

Evidentemente, éste es otro elemento de forma en este movimiento: un Tema con Variaciones. Cada variación tiene un cambio en su tempo o en su carácter, salvo la tercera y la coda. El carácter del tema es “con dulzura”. La primera variación es más *adagio*. La segunda variación tiene indicación de “meditativo”. La cuarta es un Lento que, en la última frase, cambia de métrica.

Propuesta: hacer evidente en cada variación el carácter o tempo propio de ella. Para esto, la gráfica de tempo guía la correspondencia entre cada indicación, para determinar con claridad la relación de tempos y caracteres.

- DIVERSIDAD

Las variaciones son construidas a partir de la diversidad y este movimiento es rico en diversidad. Cada una propone la suya propia. La textura, por ejemplo, es mayor en las variaciones uno, dos y tres. La figuración es más importante en la cuarta variación. La quinta variación es, en sí misma, contrastante con todo lo anterior, por su cambio de tono y por presentar un nuevo material.

Propuesta: no es necesario forzar la interpretación para realzar todos estos elementos. Están claramente definidos y con la ayuda de las dinámicas y los tempos emergen sin que sea necesario pretender mostrarlos enfáticamente.

- CONTRASTE y CARENCIA DE RELACIÓN

Ambos elementos están implícitos en la coda, que se considera la quinta variación.

Propuesta: la coda está delimitada en principio y final por dos calderones. Para realzar el contraste y la carencia de relación de esta última variación, para definirla

como aparte del todo, se deben tocar las fermatas largas y separar la entrada a la coda mediante una respiración o cesura.

Otros elementos generadores de forma

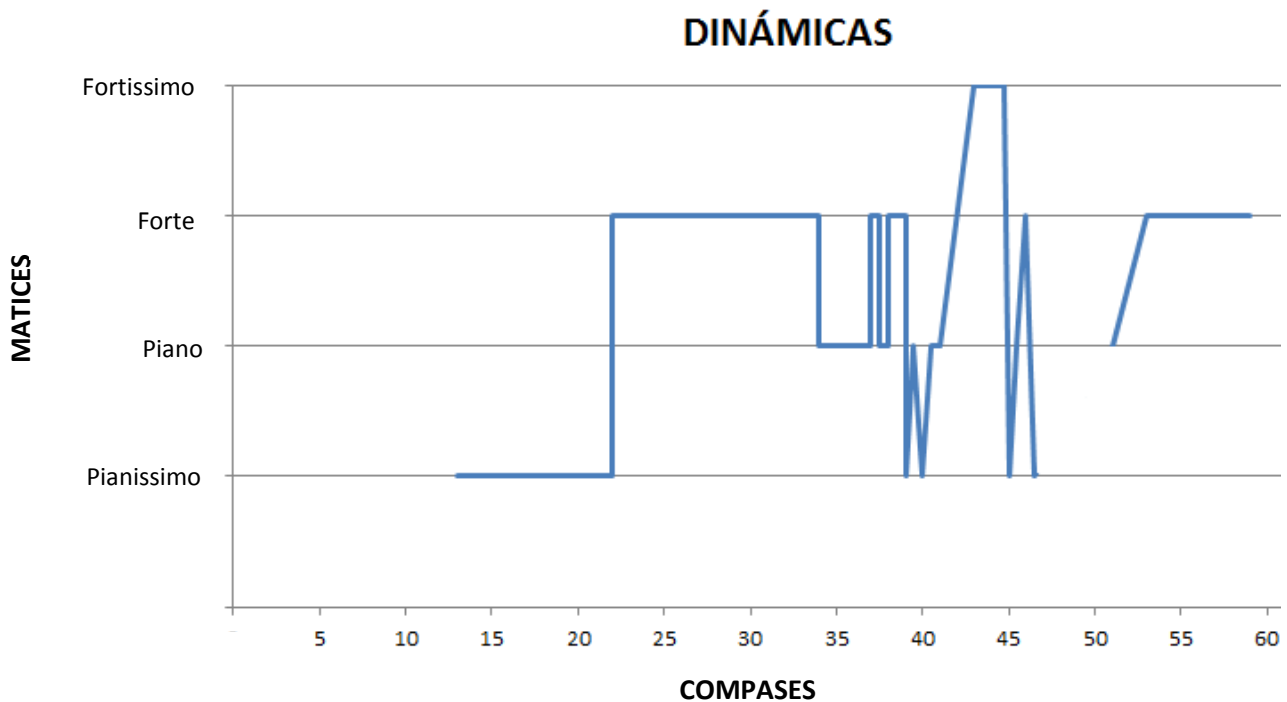
- **DINÁMICAS**

El cuadro de las dinámicas expone claramente una subida notoria a *fortissimo* desde un *pianissimo* en la variación cuatro. Éste sería el punto principal para destacar en la interpretación. Los compases entre treinta y seis y cuarenta, correspondientes a la variación tres; y los compases entre cuarenta y cinco y cincuenta, incluidos en la variación cuatro, exhiben notorios contrastes dinámicos que deben ser cuidadosamente observados.

Propuesta: el punto principal por destacar en la interpretación es el gran ascenso al *fortissimo*; con regulación de un crescendo muy amplio y veloz se denotará esta dinámica. En la práctica, este crescendo debe ser liderado por el arco, a través de un incremento en cantidad y en apoyo sobre la cuerda. Por esta razón, a medida que sube la dinámica, la cantidad de notas en una arcada se reducen a una; en el piano se ligan todas las notas del seisillo, durante el crescendo se ligan sólo tres notas, en el *fortissimo*, cada semicorchea del seisillo es suelta. En cuanto al punto de contacto del arco, este debe dirigirse de la *tastiera* hacia el puente.

Las frases siete y nueve que corresponden a los seguidos cambios dinámicos deben ser de contraste.

Gráfica 4. Dinámicas –Segundo movimiento-



- TEMPO

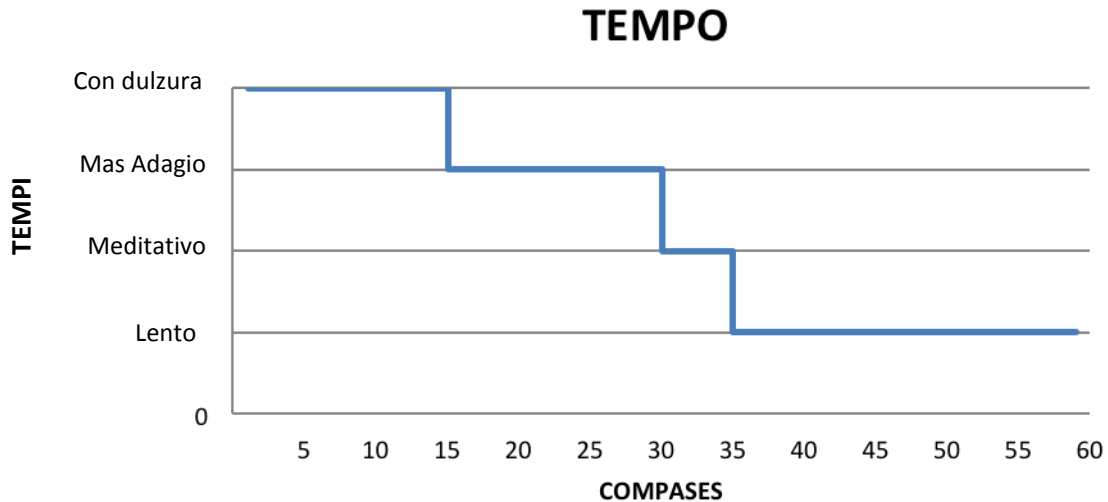
La gráfica para el tempo también es relativa, pues el meditativo pudo ser considerado más despacio que el Lento; pero, para efectos de la interpretación, nada debería ser más lento que el propio lento. No es clara la indicación del compositor en cuanto a la relación de los *tempi*. En la partitura, aparecen dos indicaciones de carácter: con dulzura y meditativo, y dos indicaciones de *tempo*: lento y más adagio.

Propuesta: para efectos prácticos en la interpretación, el tempo del tema será el más movido: con dulzura. La primera variación es un poco más despacio: más *adagio*. La segunda variación es más lenta aún: meditativo. Y la cuarta variación es lenta, hasta el final del movimiento.

En cuanto a las indicaciones de carácter: con dulzura y meditativo, vienen acompañadas de cambios armónicos, dinámicos, de textura o de tesitura según la fluctuación natural del discurso musical desarrollado en este movimiento. Técnicamente, el meditativo debe tener una velocidad estable en el arco y en el vibrato; estabilidad también en el apoyo del arco sobre la cuerda, sin exagerar los pocos reguladores que allí se encuentran; un movimiento corporal mínimo que asemeje un estado contemplativo, donde sólo se observa y no se consideran ideas o pensamientos.

Es importante en este título, sugerir alargar el silencio de corchea que precede las últimas cuatro notas de la primera variación, (armónicos en el violín compás veintiocho), esto debido al cambio de tesitura del piano que implica un salto grande de registro que toma tiempo.

Gráfica 5. Tempo –Segundo movimiento-

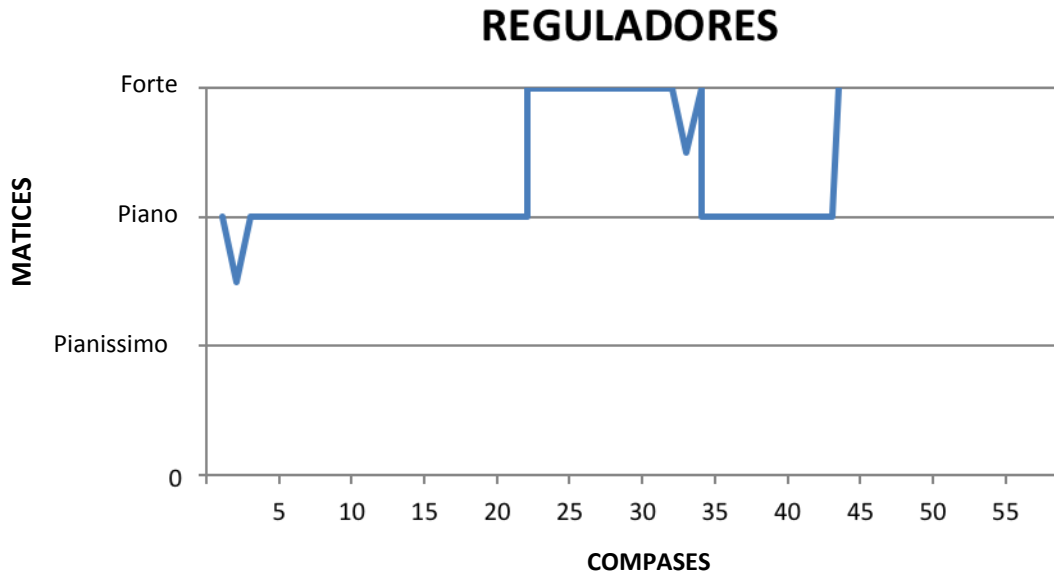


- REGULADORES

No son muchos los reguladores en este movimiento; sólo tres se han incluido en el manuscrito que, en nuestra edición, se han dejado iguales.

Propuestas: estos reguladores son de fraseo, delinear la frase en su cierre. Pero, aunque son pocos, demuestran la idea general que debe prevalecer a lo largo de este movimiento y es expandir la frase y cerrarla muy suavemente con un decrescendo.

Gráfica 6. Reguladores –Segundo movimiento-



5.1.3 Tercer movimiento

- REPETICIÓN

Este movimiento tiene una gran repetición que involucra sus dos secciones. Además de esto, el *ostinato* del torbellino es insistente, sobre todo en la primera sección.

Propuesta: nuevamente se sugiere tocar iguales las repeticiones. Este movimiento es corto y ligero, con melodías a manera de improvisación y desarrollo elaborado sobre cabezas de motivo; la repetición no afecta su impulso dinámico.

- VARIACIÓN

El *ostinato* del torbellino es un juego armónico entre sol y re, que involucra notas de paso. En algún momento, la repetición de este *ostinato* es alterada por una nota ajena al acorde con función de anticipo.

Propuesta: resaltar cada nota que varía en el *ostinato*.

- DIVERSIDAD

La sección de desarrollo, que comienza en el compás treinta y siete y concluye en la barra de repetición, tiene motivos separados por silencios que imitan la rítmica típica del bambuco a pesar de la presencia de la guabina. También hay elipsis como la del compás cuarenta y tres; todo ello en un fenómeno típico de la práctica popular de estos aires, especialmente de la región cundiboyacense, donde hallamos la convivencia de la guabina y el bambuco, cada una de ellos con ritmo, intención armónica y melódica distintas.

Propuesta: aunque esta sección se expresa casi toda en *fortissimo*, es importante hacer notar dónde empiezan y donde terminan las frases, con la idea de mostrar que la línea melódica general es interrumpida y que el contenido es diverso.

- CONTRASTE

El elemento de contraste es el *tempo*, que cede poco a poco. Los *rallentandi* de final de sección que se ven en los compases cincuenta y tres y cincuenta y cinco, inducen a un gran contraste en el tempo.

Propuesta: se puede considerar obviar estos *rallentandi* en la primera repetición aunque parecería ir en contravía de la propuesta anterior del título de repetición. Pero es importante considerar que, aunque los *rallentandi* preanuncian el lento, la primera vez que se hacen contrastan duramente con el Alegre en la repetición al

da capo, mientras que la segunda vez introducen la coda en lento. Así, lo apropiado será tocarlos moderadamente la primera vez y, en la repetición, generar gran contraste y preparar el lento.

- CARENANCIA DE RELACIÓN

El tempo de la coda, en lento, genera esta carencia de relación. Aunque, como se dijo en el título anterior, los *rallentandi* inducen este tempo, lo cierto es que el *ostinato* es presentado por primera y única vez de esta manera.

Propuesta: sin duda, el autor quería un final grandilocuente para su sonata; por este motivo, el tempo de la coda debe ser muy extendido y lleno de contraste dinámico, como lo indica la parte. También es importante resaltar las notas que funcionan como anticipo al sol mayor.

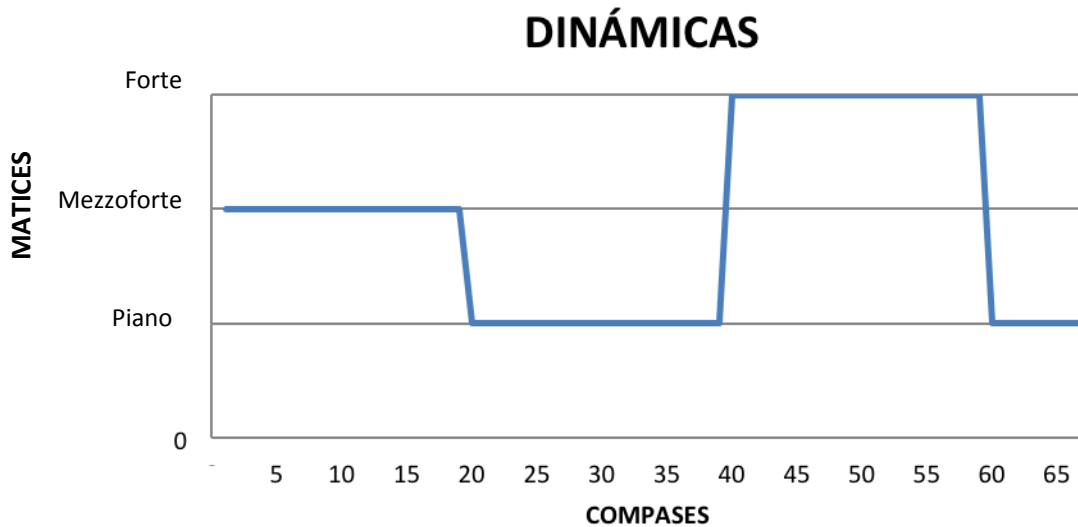
Otros elementos generadores de forma

- DINÁMICAS

Son tres dinámicas que contiene el movimiento: *forte*, *mezzoforte* y *piano*. La gráfica de la dinámica muestra de manera clara los lugares de contraste.

Propuesta: diferenciar claramente cada dinámica en cada sección.

Gráfica 7. Dinámicas –Tercer movimiento-



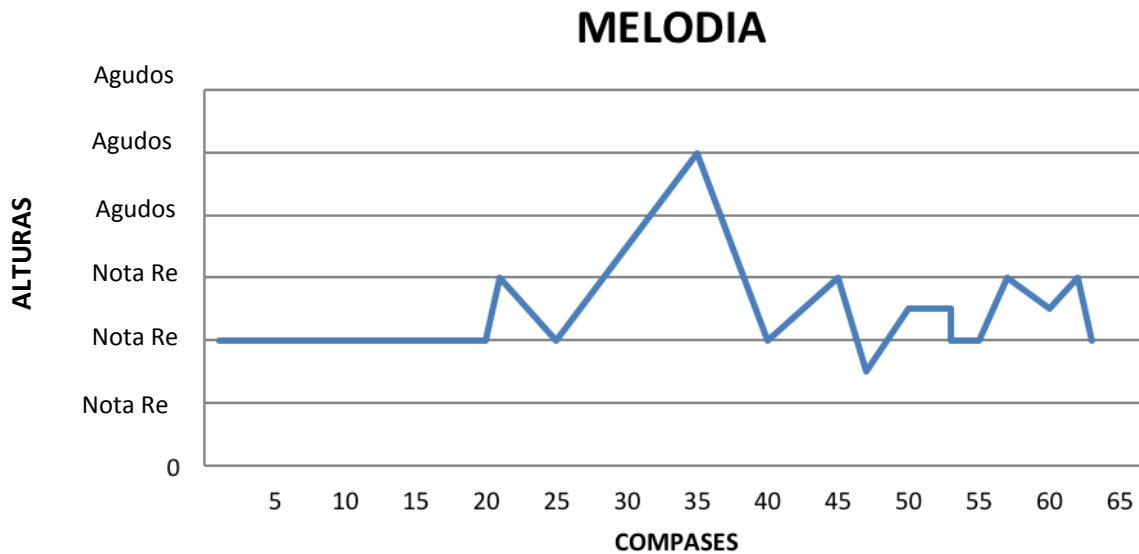
- TESSITURA

Los primeros compases, que corresponden al *ostinato* del torbellino, son estables en la línea melódica a consecuencia de ser repetitivos. El resalto más notorio es el ascenso al compás treinta y cinco.

La nota más aguda de este movimiento es un sol en corchea y los armónicos del compás treinta y cinco.

Propuesta: tocar de igual manera el *ostinato*. A las notas más agudas dedicarles un vibrato más intenso para relievarlas. Resaltar los armónicos; para lograrlo, el piano tocará más delicado.

Gráfica 8. Melodía –Tercer movimiento-

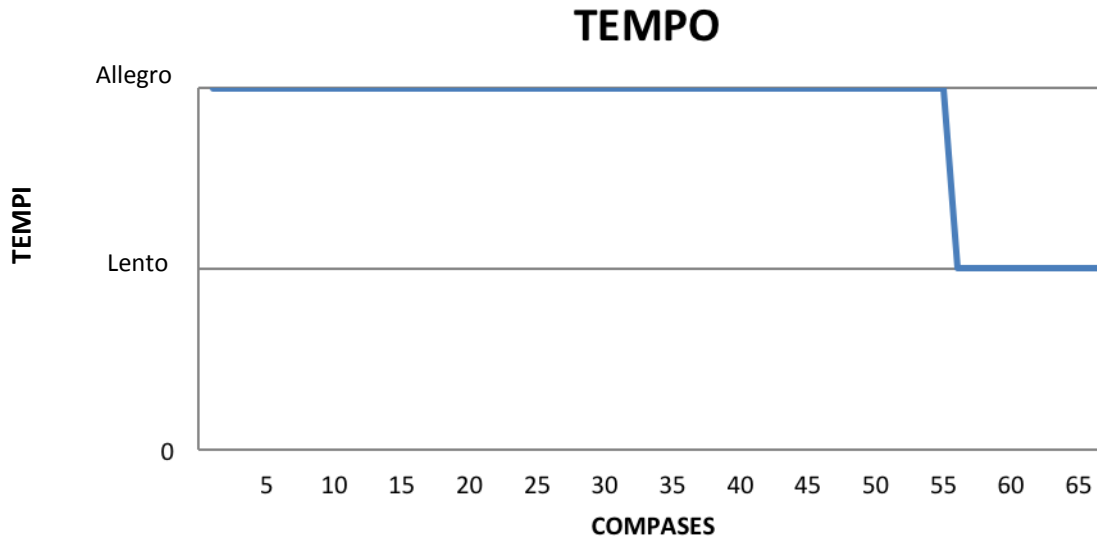


- TEMPO

El tempo es un *Allegro* y sólo en la coda final se dilata por medio de un *rallentando* que procede a un Lento.

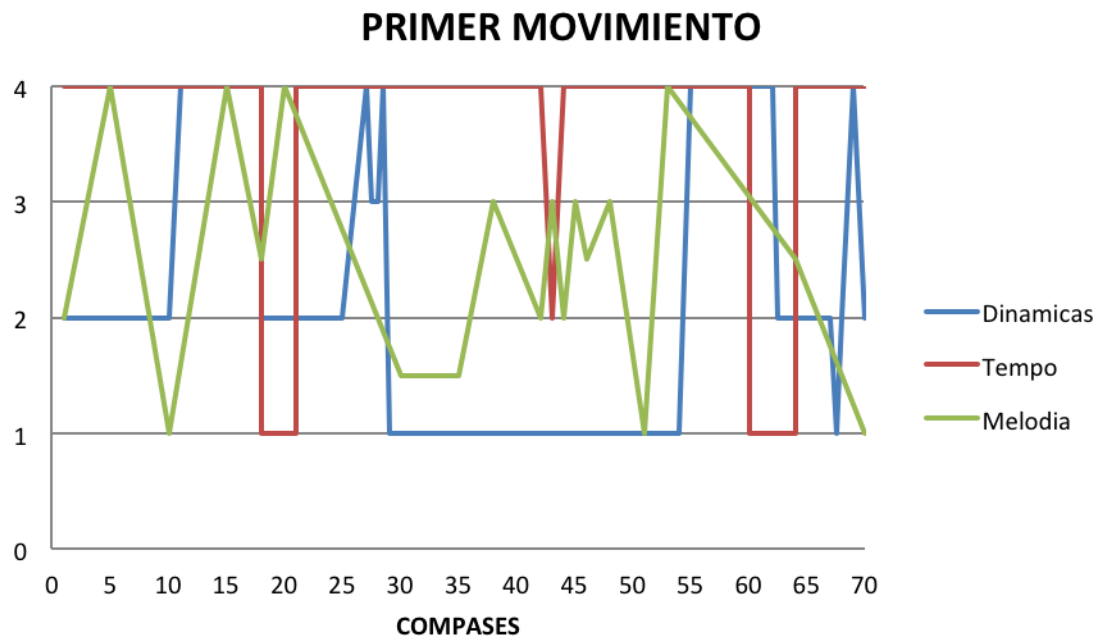
Propuesta: en tres compases de *rallentando* se debe llegar al Lento; así que debe ser progresivo y notorio. Como se dijo anteriormente, esta notoriedad en el cambio de tempo debe ser sutil para la repetición y exuberante para la coda.

Gráfica 9. Tempo –Tercer movimiento-

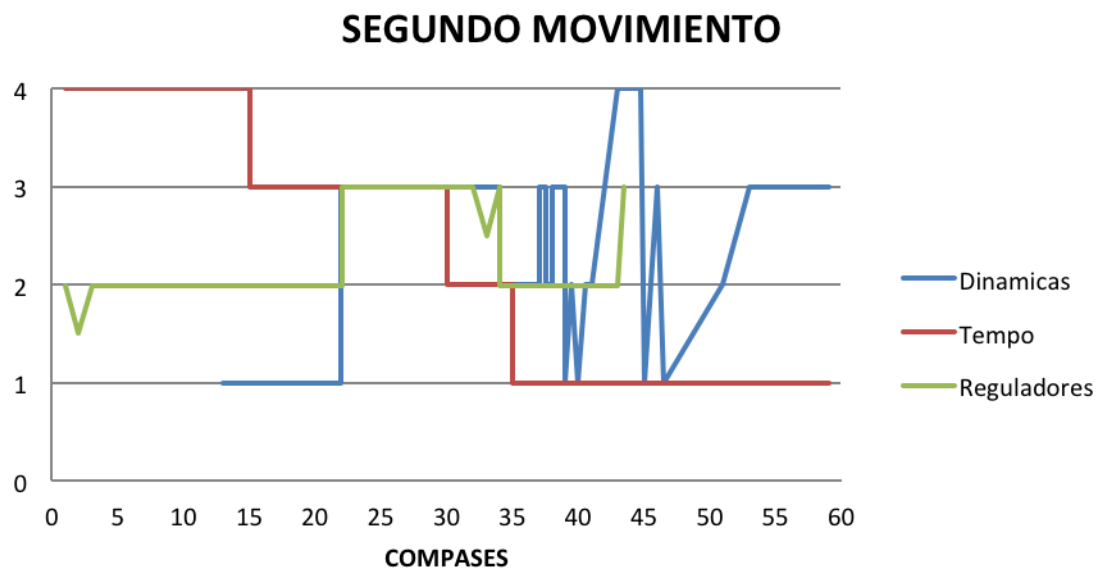


En las gráficas mostradas a continuación pueden observarse, de manera integrada, los elementos generadores de forma de cada movimiento

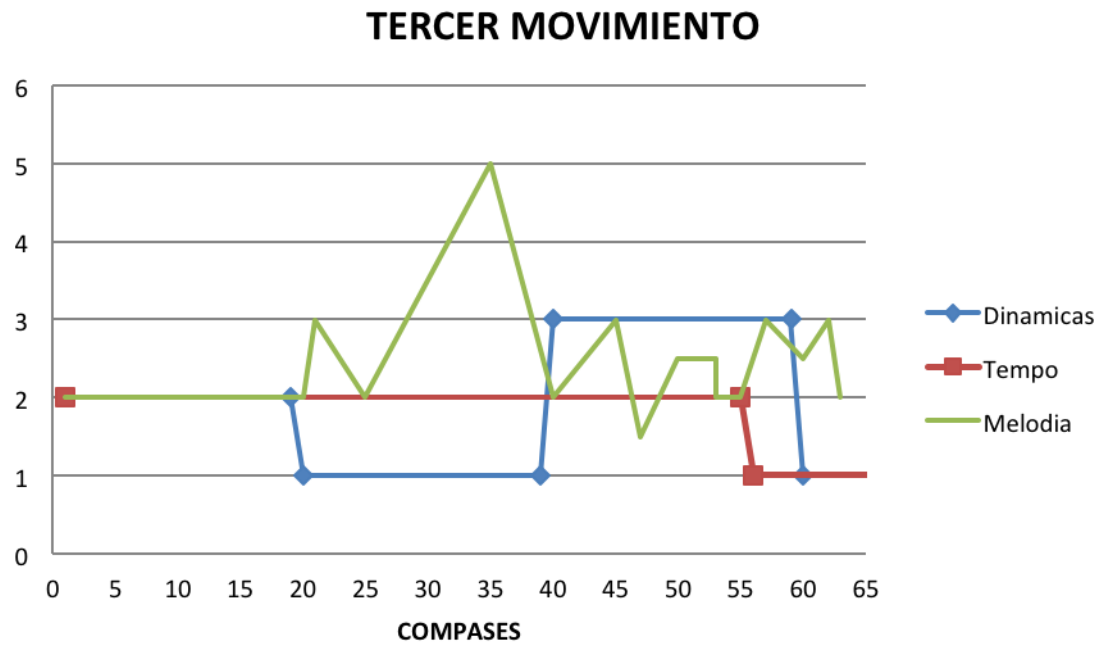
Gráfica 10. Elementos generadores de forma –Primer movimiento-



Gráfica 11. Elementos generadores de forma –Segundo movimiento-



Gráfica 12. Elementos generadores de forma –Tercer movimiento-



6. CONCLUSIONES

La temprana carrera de Escobar como compositor encontró eco en la propuesta musical generada por el concurso Música de Colombia de Fabricato. En las décadas de los 40s y 50s, se crearon concursos musicales que cultivaron el nacionalismo musical del país y Fabricato fue uno de ellos. Este concurso, no sólo impulsó el arte de Escobar sino que promovió la elaboración de la obra que, como se refleja en el análisis, es digna representante de una identidad nacional y de una época cultural.

La asociación empresa colectiva y empresa individual son proyectadas hacia el futuro a través de la música en uno de los ejemplos de asociación cultural y empresarial más relevantes en el país. Nuestro deber es dar significado a este esfuerzo, reviviendo una música que testimonia, no sólo la historia de aquella época, sino las bases sobre las que se construiría lo que vendría después.

En este sentido, es preponderante reevaluar los procesos culturales que se dan en el país con el ánimo de impulsar mejores decisiones, que conduzcan a una difusión de la música académica y a su mejor entendimiento, así como también realzar la labor de nuestros compositores. Nuestro trabajo pone a consideración la primera edición de una sonata compuesta hace más de 50 años y que obtuvo mención de honor. Su primera grabación sonora está incluida en este documento. Y en cuanto al catálogo completo del compositor, sólo este año fue concluido por Amparo Ángel.

Es importante traer a la vida este repertorio de cámara para violín y piano de Escobar, y además, el de muchos otros compositores nacionales, no sólo por su contribución histórica y musical, sino, para crear un espacio en la sociedad que motive nuevamente el flujo de ideas nacionalistas pero ahora dentro del marco de la modernidad.

Sirva este trabajo para impulsar nuestro sentido de apropiación patrimonial, para emprender labores investigativas de nuestra herencia musical, para encontrar nuestro rumbo y características de raza, región y cultura.

BIBLIOGRAFÍA

ANGEL, Amparo. Luis Antonio Escobar. Compositor colombiano [En línea]. Bogotá: Biblioteca Virtual del Banco de la Republica, 2001. (citada: 22 julio de 2011)
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/escobar/indice.htm#1925-1993>

ARANGO MONTOYA, Juan C. Escobar, Luis Antonio. Hoja de vida y catálogo de sus obras. Bogotá: Josmar Impresores, 1982. 26p

ATEHORTÚA ALMANYA, William. Escobar, Luis Antonio [En línea]. Bogotá: Biblioteca Virtual Biblioteca Luis Ángel Arango, 2003. (Citada: 10 Octubre de 2011)
<http://banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/escoluis.htm>

BANCO DE LA REPUBLICA. Catálogo de obras. Obras para orquesta. [En Línea]. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. (Citada: 7 de septiembre de 2012)
<http://www.banrepcultural.org/node/66131>

BARREIRO, Carlos. Escobar, Luis Antonio [En línea]. Multimanía. (Citada: 1 septiembre de 2011) <http://usuarios.multimania.es/mincho/biografias/Escoblui.htm>

BERMÚDEZ, Egberto. Un siglo de música en Colombia. ¿Entre Nacionalismo y Universalismo? En: Credencial Historia. Diciembre, 1999, Vol. 120. p8-10

DAHLHAUS, Carl. Rieman Musik Lexikon. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972. p.330

DE GREIFF, Otto. Escritos sobre música clásica en la Colombia del Siglo XX. Selección. Medellín: Secretaria de educación de antioquia, 2006. 393p

DUQUE, Ellie Anne. La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX. En: Gran Enciclopedia de Colombia. Bogotá: Círculo de lectores, 1993, Vol. 6.

DUQUE, Ellie Anne. Luis Antonio Escobar. Neoclasicismo y nacionalismo gratos de oír. En: Credencial Historia. Diciembre, 1999, Vol. 120. p12

ESCOBAR, Luis Antonio. Sonata para violín y piano sobre temas colombianos [Partitura]. Medellín: Concurso de Música Fabricato, 1948. 18 p.

ESCOBAR, Luis Antonio. Cánticas colombianas. Luis Antonio Escobar. Medellín: Fondo editorial Universidad Eafit, 2011. 68p

GIL ARAQUE, Fernando. Ecos, Contextos y Des-conciertos. La composición y la práctica musical entorno al concurso Música de Colombia, patrocinado por Fabricato: 1948-1951. Alcances y Aportes. Medellín: Universidad Eafit, 2003. 271p

GIL ARAQUE, Fernando. Temas con Variaciones. Medellín a través de su música 1900-1960. Medellín: Universidad Eafit, 2006.

HARNONCOURT, Nikolaus. La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música. Barcelona: Acantilado, 2006. 339p

JACOBS, Arthur. Diccionario de Música. Buenos Aires: Editorial Losada, 1995. 511p

LÓPEZ CALO, J., et al. Diccionario de la música española e hispanoamericana. Barcelona: Sociedad general de autores y editores, 1999, Vol. 4. 953p

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janés, 1980. 293p

POSADA, Andrés. La proyección de la nueva música en América Latina. Globalización y periferia [En línea]. Colegio de Compositores Latinoamericanos de música de arte, 2004. <http://www.colegiocompositores-la.org/articulo.asp?id=61>

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna. Sinfonía de Terruño de Guillermo Uribe Holguín: La obra y sus Contextos. Bogotá: Uniandes, 2009. 142p

SADIE, Stanley. The new grove dictionary of music and musicians. Londres: Macmillan. 1980, Vol. 2, p. 766, Vol. 6, p. 243, Vol. 13, p 10

SIERRA, Aquileo. Acta Jurado Calificador. En: Revista Gloria. Medellín: Fabricato, Mayo, 1948, No. 13, 68p

SLONIMSKY, Nicolás. Baker's biographical dictionary of musicians. New York: Macmillan, 1984. 2115.

UNIVERSIDAD EAFIT. BIBLIOTECA LUIS ECHAVARRIA VILLLEGAS. Biblioteca digital de música [En línea]: página Web. Medellín: La Biblioteca, 2006. (Citada: 2 Octubre de 2011) <http://www.bdmusica.eafit.edu.co/partituras>

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio General del Folclor Colombiano. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977

ABADÍA MORALES, Guillermo. Instrumentos de la Música Folclórica Colombiana. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981

ALBOUKREK, Aarón. Pequeño Larousse Ilustrado. México: Larousse, 2005. p.1293

ARETZ, Isabel. América Latina en su Música. México: Siglo xxi editores, 1977. p.60, 197

BÉHAGUE, Gerard. La Música en América Latina. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983. p.237

CASCANTE, José. Catedral de Bogotá. Archivo Musical. Bogotá: Imprenta Distrital, 1973. p.5

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO DEL SERVICIO CIVIL. Obras Polifónicas de Autores Colombianos. Bogotá: Imprenta nacional de Colombia, 1972

ESCOBAR, Luis Antonio. La música en Cartagena de Indias. Bogotá: Intergráficas, 1985. 120p

BIERMANN ÁNGEL, Andrés. Luis Antonio Escobar. Discografía. Bogotá: s.n., 2003. 15 discos.

ANEXOS

Anexo 1. Primera página de la partitura *

The image shows a handwritten musical score for the first page of a piece titled "Norma". The score is written in ink on aged paper and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Alegre" at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f, ff). There are also performance instructions like "con pedal" and "8va". The name "Norma" is written at the bottom of the page.

* Este manuscrito se encuentra en la sala patrimonial del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. (Escobar, 1948)

Anexo 2. Grabación de la Sonata

<http://www.youtube.com/watch?v=7ssmPRibqT8>

Anexo 3. Edición de la partitura