

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL TRÍO *PRESAGIO LÍRICO* PARA
VIOLÍN, VIOLA Y CELLO DE ANDRÉS POSADA.

EDISON ACOSTA SERNA

Monografía presentada como requisito para optar por el título de Magíster
en Música

Asesor: JAVIER ARIAS

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2012

CONTENIDO

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
1. LA MÚSICA PROGRAMÁTICA	8
2. ENTREVISTA CON ANDRÉS POSADA	15
3. ANÁLISIS DE LA OBRA <i>PRESAGIO LÍRICO</i>	24
3.1 PRIMER MOVIMIENTO	26
3.2 SEGUNDO MOVIMIENTO	49
4. DATOS BIOGRÁFICOS	66
4.1 ANDRÉS POSADA	66
4.2 PEDRO SALINAS	73
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	77
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	80
ANEXOS	81

FIGURAS

Todas las figuras utilizadas provienen de la partitura de *Presagio Lírico* de Andrés Posada (1983), suministrado por el compositor mismo en el año 2010 para el desarrollo de esta investigación.

- Figuras del primer movimiento

Fig. 1.	Compases 1 y 2	32
Fig. 2.	Compás 4	33
Fig. 3.	Compás 9	33
Fig. 4.	Compases 46 y 47	33
Fig. 5.	Violín solo, compases 8 al 13	34
Fig. 6.	Cello solo, compases 21 al 27	34
Fig. 7.	Viola sola, compases 28 al 33	34
Fig. 8.	Compases 15 al 18	35
Fig. 9.	Compases 23 al 27	37
Fig. 10.	Compases 41 al 47	37
Fig. 11.	Compases 48 al 51	38
Fig. 12.	Compases 66 al 82	39
Fig. 13.	Compases 82 al 86	40
Fig. 14.	Compases 87 al 96	41
Fig. 15.	Compases 103 y 104	42
Fig. 16.	Compases 105 al 112	42
Fig. 17.	Compases 113 al 123	43
Fig. 18.	Cello solo, compases 124 al 129	44
Fig. 19.	Compases 130 al 143	45
Fig. 20.	Compases 144 y 145, clímax	46
Fig. 21.	Compases 146 al 151	47
Fig. 22.	Compases 158 al 172	48

- Figuras del segundo movimiento

Fig. 23.	Compases 37 al 45	54
Fig. 24.	Compases 1 al 6	55
Fig. 25.	Compases 13 al 18	55
Fig. 26.	Compases 7 al 12	56
Fig. 27.	Violín solo, compás 18	57

Fig. 28.	Compás 65 al 69	57
Fig. 29.	Compases 70 al 75	58
Fig. 30.	Compases 80 al 84	59
Fig. 31.	Compases 85 al 92	59
Fig. 32.	Compases 94 al 97	60
Fig. 33.	Compases 98 al 104	60
Fig. 34.	Compases 104 al 113	61
Fig. 35.	Compases 118 al 122	62
Fig. 36.	Compases 123 al 125, clímax	62
Fig. 37.	Compás 126	63
Fig. 38.	Compases 127 al 135	63
Fig. 39.	Compases 136 al 138	64
Fig. 40.	Compases 144 al 149	64

INTRODUCCIÓN

En 1983, Andrés Posada compone la obra *Presagio Lírico*. Trío para violín viola y violonchelo, que consta de dos movimientos basados en dos fragmentos de poemas del poeta Español Pedro Salinas. Ésta es una obra del tipo programático o “semiprogramático”, como el mismo compositor la ha denominado. Él la llama de esta manera porque los fragmentos no están del todo implícitos en la música, como sí lo estarían en obras del tipo vocal; sin embargo su esencia es la que hace germinar la música. Si se suprimieran los fragmentos, la obra sería tomada por música absoluta, pero está claro, que este trío está basado en una idea extramusical que establece una relación entre la literatura y la música. La música representa con sonido y magnifica el significado de estos fragmentos, llevándolos del lenguaje escrito de los libros al lenguaje acústico de los sonidos.

Los fragmentos de los poemas, se encuentran al comienzo de cada movimiento. El compositor sugiere que sean leídos antes de la interpretación. De esta manera se cumple el objetivo de guiar al público sobre la intención primaria de la obra musical, pero sin crear necesariamente una interpretación singular. Ambos fragmentos, son tomados del mismo libro de poemas de Pedro Salinas, *Largo Lamento*, escrito entre 1936 y 1939. La temática general de este libro y de toda la poética de Salinas es el amor. El primer fragmento, es tomado de el poema: *Amor mundo en peligro*. Este fragmento representa una inquietud; elabora unas preguntas, que en el fragmento mismo quedan sin respuesta.

En el estudio de la poética de Salinas, Andrés Posada selecciona otro fragmento que responde a los cuestionamientos del primer fragmento. Esta respuesta se ubica al final del poema: *¡Cuántas veces te has vuelto!*

El compositor expresa sucintamente que la música, al igual que todas las artes, está sujeta a múltiples interpretaciones. En este pensar no se supone que lo programático restrinja esas posibilidades interpretativas a una sola idea. El objetivo de esta investigación es mostrar una forma de utilizar el análisis interpretativo en esta obra musical. Para consolidar una

opción interpretativa original de esta obra, se realiza el análisis de la obra, se establece la relación con la música programática y se aprovecha la disponibilidad del compositor para cotejar las conclusiones encontradas con la opinión de él mismo y confirmar así la pluralidad interpretativa. El alcance de esta investigación llega a brindarle a la población instrumentista una perspectiva más amplia y un acercamiento al repertorio de la música de cámara en el ámbito local.

Andrés Posada ha sido un compositor que ha contado con la suerte de disfrutar en vida de un repertorio activo en las salas de concierto. Sin embargo esta obra, en cierta forma, no ha contado con la misma suerte, a pesar de ser considerada por el compositor como una obra importante y terminada.

RESUMEN

Dentro del repertorio de música de cámara colombiana se encuentra una obra poco difundida, pero de gran valor: El trío para violín, viola y violonchelo del compositor Andrés Posada, Titulado *Presagio Lírico*. Este trío está basado en dos fragmentos de poemas del poeta Español Pedro Salinas y consta de dos movimientos, donde cada uno representa un fragmento. Se trata de una obra de carácter programático, ya que está basada en la idea extramusical de los fragmentos, en la que se refleja una lectura interior de los poemas por parte del compositor.

En esta obra se recrea la temática del “amor”, presente en la poética de Pedro Salinas. Ésta recreación se da por medio de la relación entre la música y la literatura, constante en este trío.

Palabras Claves: Análisis, Música de cámara, Programático, Relación Música – Literatura.

LA MÚSICA PROGRAMÁTICA

Cuando se habla del trío *Presagio Lírico* de Andrés Posada se está hablando de música de cámara programática. De cámara, por el formato; en cuanto a lo programático, sirve de referencia la definición de Alison Latham¹ en la nueva edición en español del Diccionario Oxford de la música. En éste se habla de la música programática como la que transmite una idea que no proviene propiamente de lo musical y es de carácter “narrativo, emocional o gráfico”. Esta música se estructura con base en un plan escrito; y según lo que dice Liszt, el término *programático* se refiere a “todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el sentido total o parcial de una obra”.² Por esta razón este trío encaja perfectamente dentro de lo programático.

Como se explica en la enciclopedia Salvat³, en teoría, cualquier obra puede ser definida de dos maneras: como música absoluta o como música programática. Además, esta enciclopedia aporta otros indicios que ayudan a ubicar esta obra dentro del marco de lo programático: “si el compositor, al comienzo del movimiento, en lugar de escribir escuetamente la indicación de *tempo*, perfecciona con palabras como: *giocoso* ó *mesto*, afirma que su composición debe ser considerada como resultado de un estado de ánimo particular”⁴. En el caso del trío de Andrés Posada al comienzo del primer movimiento aparecen las palabras *misterioso* y *apasionado*.

También dice Salvat⁵ que lo programático se evidencia todavía más, cuando la obra completa se etiqueta con nombres como: *Pastoral*,

¹ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Mexico D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 1.024.

² Ibid., p. 1.024.

³ SALVAT, Juan. Ideas Literarias y Música. En : _____ . Enciclopedia Salvat : Los Grandes Temas de la Música. Pamplona : Slavt, 1983. v. 2. p. 37 – 41.

⁴ Ibid., p. 37.

⁵ Ibid., p. 37.

Fantástica, Las cuatro estaciones, Una vida de Héroe. Corroborando este hecho, Andrés Posada titula su trío, *Presagio Lírico*.

Por otro lado, Dahlhaus sustenta que lo dicho en el párrafo anterior por Salvat, no significa a cabalidad que se trate enteramente de música programática. Cuando dice:

Incluso cuando el compositor ha aludido a imágenes al hablar de su obra, y ha llamado a su sinfonía *Pastoral*, a un movimiento *Escena junto al arroyo* y a otro *Alegre reunión de campesinos*; todo ello son solo representaciones metafóricas nacidas de la propia música y no objetos imitados por la música⁶.

Pero sí afirma, citando a Strauss⁷, que “si la música se desarrolla lógicamente”, un programa poético podría ser utilizado para desarrollar nuevas formas musicales y contribuir de esa manera en la música programática. De otra forma, si la música realiza funciones *sustitutivas*, ésta sería solo *música literaria*.

No se pretende ahondar en la discusión que hay entre música programática y música absoluta; de esto ya se ha escrito mucho. Así lo sustenta Harnoncourt⁸, explicando que la razón de esta discusión es simplemente una complicación de los conocimientos para entender la música programática después de Berlioz.

Dahlhaus⁹ le da la razón a Harnoncourt, afirmando que se debe entender la música programática como un “fenómeno históricamente variable”, con cambios que no se han dado solamente en el estilo en sí de la música, sino también en los recursos compositivos para desarrollar el programa;

⁶ DAHLHAUS, Carl. La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música Programática. En : _____. La Idea de la Música Absoluta. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 133.

⁷ STRAUSS, R. Betrachtungen und Erinnerungen. Citado por DAHLHAUS, Carl. La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música Programática. En : _____. La Idea de la Música Absoluta. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 134.

⁸ HARNONCOURT, Nikolaus. La música como discurso sonoro : Hacia una nueva comprensión de la música. Barcelona : Acantilado, 2008. p. 234.

⁹ DAHLHAUS, Op. cit., p. 126.

además también de la estética con respecto a “las ideas sustentadoras que están en el fondo de este género”.

Lo que pretende este texto es contextualizar la música programática partiendo de la relación entre poesía y música, lo que sustenta el análisis de la obra *Presagio Lírico* de Andrés Posada.

Esta relación entre música y poesía, no es algo nuevo que surge en el romanticismo con la discusión entre música programática y música absoluta, de lo cuál Harnoncourt dice que se ha escrito mucho. Esta relación viene de mucho tiempo atrás en la historia de la música; y así lo propugna Blásina Cantizano en la revista *Espéculo*, donde al respecto escribe lo siguiente:

La relación de literatura y música ha sido y es una de las más antiguas y fructíferas colaboraciones que se producen entre distintas manifestaciones artísticas. Inicialmente, las artes no cumplían funciones específicamente estéticas ni poseían un ámbito disciplinar propio, sino que tuvieron más bien una función pragmática, ya que eran instrumentos, herramientas. La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile, que inicialmente poseía un carácter litúrgico y sagrado. La música, la canción más bien, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos¹⁰.

Sobre este mismo tema, Harnoncourt¹¹ argumenta que en ciertos períodos y géneros musicales, la correlación entre música y poesía o entre “palabra y música” obedece a destacar lo literario por medio del gesto musical adecuado. Y toma el ejemplo de la *monodia dramática de 1600*, donde la música cumplía la función de resaltar lo intenso de la letra. Tratándose pues de una “declamación cantada de textos”.

Ejemplos de relación entre poesía y música no sólo se han dado en la *monodia dramática de 1600*, sino que a través de la historia de la música

¹⁰ CANTIZANO MÁRQUEZ, Blásina. Poesía y Música : Relaciones Cómplices. En : *Espéculo* : Revista de Estudios Literarios – Universidad Complutense de Madrid [en línea]. No. 30 (jul. – oct. 2005). [consultado 22 sep. 2011]. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>>.

¹¹ HARNONCOURT, Op. cit., p. 234 – 235.

se han vivido momentos que se han distinguido por tener muy en cuenta este argumento. Tal es el caso de la afirmación que hace Mozart de que “las *razones* de la música con respecto a las del texto literario se sitúan en la base, no solo de la revalorización del lenguaje musical, sino también del descubrimiento de la musicalidad de la poesía”¹².

Cabe también anotar que en la música programática no solo se utiliza la poesía o la literatura, para expresar los diferentes pensamientos o ideas musicales; éste es sólo uno de los muchos recursos disponibles para que cualquier compositor utilice ideas extramusicales en su arte. Así lo relata la literatura musical en obras como: *Finlandia*, *Moldava*, *Cuadros de una Exposición* y *Aus Italien*. En esta última, Richard Strauss confirma esta idea y así lo atestigua Bryan Gilliam, en su libro “*Vida de Richard Strauss*”:

(...). De vuelta a Munich, Strauss comenzó a trabajar sistemáticamente en sus inquietudes tonales, lo que daría como resultado una obra de cuatro movimientos que él mismo describió como “un primer paso hacia la independencia”. *Aus Italien* sería la primera incursión de Strauss en el ámbito de lo extramusical, de un Strauss -según confesaría más adelante a Bülow- (...). “*nunca había creído en la inspiración procedente de la belleza de la naturaleza, pero en las ruinas de Roma me convencí de lo contrario, porque las ideas acudían a mí flotando a través del aire*”¹³.

La música programática es fundamentalmente representativa, para lo cuál el material a expresarse proviene de ideas, en principio, extramusicales, y éstas pueden ser de varios tipos de fuentes, teniendo en cuenta que lo fundamental es la representación.

La idea extramusical sirve como medio por el cuál los compositores proyectan su creatividad, aprovechando que éstas, en cierta forma, provienen de lo que los rodea en su totalidad. Son utilizadas porque con ellas se puede justificar y representar cualquier evento, idea o sentimiento que pueda existir, sin límite alguno.

¹² FUBINI, Enrico. El Romanticismo : Lenguaje musical y lenguaje poético. En : _____ . La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid : Alianza Música, 1996. p. 255.

¹³ GILLIAM, Bryan. Vida de Richard Strauss. Madrid : Cambridge University Press, 2002. p. 55.

Estas ideas extramusicales que permean el quehacer creativo de los compositores, han dado lugar al llamado *excentricismo de lo programático*¹⁴, tratándose de obras basadas, sobre todo, en la imitación de eventos cotidianos y también en “una descripción casi gráfica de motivos extramusicales”¹⁵. Salvat¹⁶, por su parte, cita algunos ejemplos de episodios excéntricos del grupo de los seis (Honegger, Poulenc, Auric, Milhaud, Daurey y Tailleferre), como: *Pacific 231* de Arthur Honegger (1825-1955), fundamentando que estos músicos se encontraban afectados al estilo atonal del fin de la primera guerra mundial, viéndose obligados a “cubrir imperiosamente el hueco angustioso que la ausencia de tonalidad había dejado”. También, en otros ejemplos de episodios excéntricos, se encuentran: *Jeux* de Claude – Achille Debussy (1862-1918), *Oiseaux exotiques* de Olivier Messiaen (1908-1992), así como en obras de Ives, Cage, Cowell, Satie y Scriabin.

Por otro lado, Strauss no es ajeno a este arte representativo extremo, considerándosele un compositor muy capaz de crear “imágenes sonoras sólidas y concretas”¹⁷, explotando al máximo todos los recursos que le brinda la orquesta, logrando “balidos de los instrumentos de viento para representar a las ovejas, intensa actividad de los instrumentos de viento para el *Luffahrt*, o pizzicato para evocar a los aventureros acosados por el agua al caer del *barco encantado*, en *Don Juan*”¹⁸.

Como se observa, la música programática ha sido un fenómeno tenido en consideración a través de la historia de la música. Este fenómeno, según Fubini¹⁹, no habría sido relevante en un principio, puesto que lo programático en muchas ocasiones se limitaba a unas líneas o un título

¹⁴ SALVAT, Juan. Ejemplos excéntricos de programatismo. En : _____ . Enciclopedia Salvat : Los Grandes Temas de la Música. Pamplona : Slavat, 1983. v. 2. p. 50 – 56.

¹⁵ GILLIAM, Op. cit., p. 78.

¹⁶ SALVAT, Op. cit., p. 50.

¹⁷ GILLIAM, Op. cit., p. 83.

¹⁸ Ibid., p. 83.

¹⁹ FUBINI, Op. cit. p. 304.

que, con cierta ambigüedad en cuanto a lo descriptivo no generaba ninguna transformación en lo que respectaba a la forma. “Hay que llegar al romanticismo para que la música programática se instituya como género aparte, sobre todo bajo la forma de poema sinfónico, que gozó de tanta fortuna durante el siglo XIX”²⁰.

Con la aparición del poema, sinfónico abanderado por Liszt, se reitera un vez más el ideal común en muchos Románticos de la relación entre música y poesía; y con éste, el poema sinfónico, se abre paso a la transformación de la forma, fundamental para considerar a la música programática como género. Liszt no sólo era considerado defensor del poema sinfónico, sino, como dice Gilliam²¹, su creador, entendiéndolo como una síntesis entre la obertura con programa y la sinfonía. Y en el caso de Strauss, argumenta que lo llamaba *Tondichtung*, que traduce literalmente *Poema Sonoro*, y crea una alianza entre el poema sinfónico y la sinfonía clásico-romántica.

Además, de Liszt, el crítico e historiador Alemán Franz Brendel (1811-1868) dice lo siguiente: “con el paso de la expresión sentimental *indeterminada* a lo característico y programático, *determinado*, la música instrumental moderna había progresado desde el grado del *sentimiento* al del *espíritu*, así que Liszt complementaba lo que Beethoven había iniciado”²².

La importancia de lo programático en la música también ha sido sustentado filosóficamente; esto le ha dado relevancia al género y soporta cualquier acercamiento analítico a todo el repertorio programático. La intervención filosófica en la música, quiere dar relevancia a lo programático, explica Schopenhauer:

El procedimiento de “ilustrar” la música con un texto o con una acción escénica, no se diferencia sustancialmente, sino gradualmente, de las divagaciones de una imaginación que se deja arrastrar en una sinfonía

²⁰ Ibid., p. 304.

²¹ GUILLIAM, Op. cit., p. 60.

²² DAHLHAUS, Op. cit., 127.

a la sugerencia de representaciones fantasiosas: en ambos casos, las visiones y los conceptos en los que se refleja la interioridad, al efecto expresado musicalmente, son secundarios y en principio intercambiables²³.

Es susceptible de interpretación que lo importante es la música, pues es el sentimiento en sí mismo y el objeto de análisis de este trabajo. Y para confirmarlo dice Wagner, quién fue un acérrimo estudioso de Schopenhauer²⁴ “la música no es el medio y el drama el verdadero objetivo de la expresión”²⁵. Entendiendo según el juicio de Wagner, que la música es el verdadero objetivo de la expresión, se fundamenta la relación de este tema, la música programática, con el trío *Presagio Lírico* de Andrés Posada*, como él mismo lo confirma.

²³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke*. Citado por DAHLHAUS, Carl. *La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música Programática*. En : _____ . *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 129.

²⁴ WENDELL BARRY, Elizabeth. *The Musical Quarterly*. J Store. [base de datos digital] Oxford University Press. Vol. 11. No. 1 (Jan. 1925). p. 124-137. [consultado 5 nov. 2012]. Disponible en <<http://www.jstor.org.ezproxy.eafit.edu.co/stable/pdfplus/738390>>

²⁵ WAGNER, R. *Opera and Drama*. Citado por DAHLHAUS, Carl. *La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música Programática*. En : _____ . *La Idea de la Música Absoluta*. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 130.

* ENTREVISTA con Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 30 de Abril de 2012.

ENTREVISTA CON ANDRÉS POSADA

Notas del compositor*

Presagio Lírico (1983), para violín, viola y violonchelo está basada en dos fragmentos de poemas del escritor español Pedro Salinas. Básicamente se trata de un primer movimiento que plantea un interrogante: *Amor, amor, amor / ¿Porque quién ha sabido / nunca, si hace o deshace? / ¿Y si, cuando nos arde / es que nos alza a llama, / o nos quiere cenizas?*. Y una posible respuesta, extraída de otro poema distinto de Salinas, que conforma el segundo movimiento: *Por ti creo / en la vida / que está siempre queriendo / volverse hacia sí misma, hacia la vida / por ti creo en la resurrección, / más que en la muerte.*

La música acompaña una lectura interior de los poemas y se plantea la pregunta en forma intensa, por tanto utiliza un motivo de carácter anacrúsico, con una fusa como antecompás que se repite incesantemente. El motivo se desarrolla y va subiendo gradualmente incrementando la actividad rítmica hasta plantear la primera pregunta, *¿es que nos alza a llama?*, hasta alcanzar un clímax sobre un acorde largo en trémolo. La segunda pregunta, *¿o nos quiere cenizas?*, viene inmediatamente después, representada por una pugna sin resolución entre tres notas a distancia de semitono: do, do sostenido y re. El movimiento termina en una disminución rítmica gradual entre estos tres sonidos.

El segundo movimiento lo inicia la viola retomando la pregunta con las mismas tres notas en que terminó el primero, pero formando un nuevo tema melódico en un tempo más rápido y con un carácter decidido. Los tres instrumentos desarrollan este nuevo motivo hasta llegar a una melodía muy lírica y *cantabile* en la viola que afirma el nuevo tono de la afirmación poética de Salinas: “por ti creo en la resurrección más que en la muerte”.

* NOTAS de Andrés Posada sobre la obra *Presagio Lírico*. Suministradas en la Entrevista con Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 30 de Abril de 2012.

Manteniendo este tono intenso, el movimiento incrementa su ímpetu hasta llegar a un último clímax que desemboca en la melodía anterior, pero esta vez en un “unísono” del violín, la viola y el violonchelo.

Presagio Lírico fue estrenada por miembros del Cuarteto de La Habana, en el Museo Nacional de la Ciudad de México, en agosto de 1990, durante el Gran Festival de la Ciudad de México.

Los textos

I

De Amor, mundo en peligro – Largo Lamento, Pedro Salinas.

II

De “Cuántas veces te has vuelto” – Largo Lamento, Pedro Salinas.

ANDRÉS POSADA SALDARRIAGA.

–Edison Acosta: La temática general que está presente en toda la obra de Salinas es el amor. ¿En *Presagio Lírico* el motivo de fusa identificado como *Leitmotiv* representa de alguna manera algún material motivico recurrente en toda su obra o en algún período compositivo específico?

–Andrés Posada: “No; no que yo recuerde particularmente”. Este motivo anacrúsico es característico de esta pieza y representa al primer movimiento, donde esta ilustrada la duda. “es la pregunta, es la interrogación”; como Salinas dice en ese fragmento:

Amor, amor, amor
¿Porque quien ha sabido
nunca si hace o deshace?
¿Y si, cuando nos arde
es que nos alza a llama,
o nos quiere cenizas?

Por otro lado sí reconozco que la gran mayoría de la obra de Salinas gira alrededor del amor, transformado en una poesía moderna de gran intensidad, donde se repiten muchos elementos cotidianos. Esta poesía está alejada del parnasianismo y de todas esas figuras poéticas de antes del modernismo. Es una poesía más cotidiana.

Particularmente, lo que yo quería en esta obra era plantear dos movimientos donde se hicieran una pregunta y una respuesta, lo cual está muy presente en la poética de Salinas. Esa inquietud de saber cómo, de alguna manera, el amor nos transforma.

–E. A: Tenemos, entonces, que en el primer movimiento se ambienta la duda, pero ¿Aquí no se le da respuesta a la pregunta?

–A. P: El primer movimiento representa la duda, que se ve reflejada en dos preguntas. La obra comienza con ese motivo anacrúsico que se va repitiendo insistentemente de forma contrapuntística hasta que llega al clímax alto en trémolo, en el compás 145. Es allí donde se plantea la primera pregunta que es: “nos alza a llama?”, de la pregunta que plantea Salinas en su fragmento, “¿Y si cuando nos arde es que nos alza a llama o nos quiere cenizas?”. Para mí esas son dos preguntas, la primera es: “¿nos alza a llama?”. Donde llama es el clímax y la parte más intensa de ese movimiento. Y Seguidamente, “¿o nos quiere cenizas?”. Donde aparecen esas tres notas, do, do sostenido y re, que hacen un juego contrapuntístico, descendiendo hasta que se diluyen en los tres instrumentos representando las cenizas y dejando planteada la pregunta, a la que no se le da respuesta sino hasta el siguiente movimiento, ya que el poema no responde nada: el poema es la inquietud.

Ahora bien, la respuesta la he encontrado en otro fragmento de otro poema, *Cuántas veces te has vuelto*, el cuál también está en el libro *Largo Lamento*. De manera que el fragmento del segundo movimiento es:

*Por ti creo
en la vida que está siempre queriendo
volverse hacia sí misma, hacia la vida
por ti creo*

*en la resurrección,
más que en la muerte*

Demostrando así que, de alguna manera, Salinas se está respondiendo a sí mismo en otro poema. De esta forma tomando este poema respondo esa inquietud planteada en la música del primer movimiento y lo hago de una manera muy espiritual reflejada en la música, como si la respuesta no estuviera en esta vida. Es una cuestión muy filosófica y muy poética, y la música quiere reflejar siempre eso.

–E. A: Hablando de representaciones, Schopenhauer²⁶ dice que la música no se limita a representar las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino, de modo inmediato, la voluntad misma. ¿Qué opina usted al respecto?

–A. P: Estamos rodeados de grandes interrogantes; pasamos por la vida tratando de resolverlos y a veces sin éxito. Lo que hacemos a través de la vida es ir aprendiendo a tener más herramientas para vivir el misterio, no para entenderlo. El misterio es tan insondable que no está en manos de nosotros entenderlo, pero si vivenciarlo; sentir esa conmoción. Además creo que hay épocas en que uno tiene unos breves instantes de iluminación, donde uno está “realmente presente en un momento” y suceden unas fuerzas muy particulares que nos hacen entrar en estados donde no usualmente nos encontramos.

–E. A: Por ejemplo, en la temática del amor ¿Cree usted que esto se puede transmitir con la música? Ó ¿Esa esencia, por medio de lo programático está inherente en la música?

–A. P: Eso tiene que ver con muchos estados de ánimo que uno como artista pasa. Hay, por ejemplo, circunstancias en las que uno pasa por momentos de mucha euforia y puede más fácilmente componer música que corresponda más con esos estados.

²⁶ FUBINI, Enrico. El Romanticismo : Schopenhauer; La música como imagen directa del mundo. En : _____ . La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid : Alianza Música, 1996. p. 272.

–E. A: ¿Estamos hablando entonces de música de programa?

–A. P: Sí, obviamente. Podríamos llamarla también *semiprogramática*. La disculpa está en el poema. El poema no está nunca explícito, pero es el germen, es la intención de la obra. Inclusive, después de leer y releer mucho a Salinas, en el tiempo en que estuve en Nueva York, sentía en mí mismo la necesidad de trabajarlo, de musicalizarlo. Además he hecho algunos experimentos con canciones y aquí, éste es el texto implícito, como argumento, como libreto detrás de la obra; pero se le puede quitar el libreto y la obra también sigue existiendo. Es una disculpa para que la música se hiciera. Perfectamente se puede quitar toda esta historia, presentar la obra y la gente no se enterará nunca que esta obra está basada en dos fragmentos de Pedro Salinas y podría parecer que es música pura. Yo podría haber hecho eso, como lo han hecho muchos compositores: basarse en un libreto, luego suprimirlo o hasta olvidarlo. Pero si he sido muy fiel a esa intención y nunca pretendí confundir la interpretación. Lo que trato es de entregar una obra que tiene un mismo contenido pero seguramente pueda tener múltiples lecturas para el oyente.

Creo que estos dos poemas posiblemente restrinjan un poco la interpretación musical, pero de fondo no, porque siento que todo el mundo reacciona con la música de una manera muy distinta. Eso es lo interesante; el arte no está necesariamente hecho para que el público entienda cien por ciento lo que el autor –llámese pintor, escultor, escritor ó músico– quiso decir y qué sintió; eso no es posible. El arte debe tener muchas lecturas y todo el mundo lo va a ver muy distinto.

Eso ocurre con la poesía: hay poetas que a mí me pueden parecer fascinantes y a ti no te llamen la atención. Es más, hay poemas de poetas que en determinado momento te pueden llamar mucho la atención y luego no te impacten tanto. Pero aquí en este trío quedó plasmada esa sensación de ese momento, de ese Andrés Posada de 1983 que estaba con esas dos inquietudes.

–E. A: Cuénteme un poco, cómo es el proceso para llegar a escoger estos dos fragmentos, –específicamente una pregunta y una respuesta– y en qué momento comienza a surgir la música de ellos.

–A. P: Me acuerdo bastante bien del proceso de esta obra. Esta obra la escribí cuando todavía era un estudiante de Mannes College of Music en Nueva York. En conversaciones con mi profesor, quien era en ese momento Peter Stearns, con el cuál tenía otros nexos muy intensos además de la música, en los cuáles se incluía la fotografía –ya que él era también fotógrafo–, la pintura, la literatura, visitas a museos. Realmente fue una persona que acompañó mucho mi proceso creativo y tuvimos un acercamiento muy profundo. En ese ambiente introduje pues a Salinas, que él no lo conocía y yo contaba con toda su obra poética. En ese compartir, me dí cuenta que tenía varios poemas, con los que de alguna manera había creado un vínculo, los marcaba y los reescribía y siempre estaban rondando por ahí.

Entonces en ese semestre, que estaba escribiendo para cuerdas, decidí que debía escribir una pieza que estuviera basada en Salinas. Fui armando la idea y decidí que debía ser de dos movimientos. El proceso fue evolucionando normalmente y surge la idea de que con el primer fragmento, el primer movimiento termine arriba con la duda y que el segundo movimiento resuelva esa inquietud. Por eso este segundo movimiento es más rápido, más asertivo, con más fuerza y más enérgico.

–E. A: En comparación con el cuarteto de cuerdas, el formato de trío de cuerdas ha tenido una participación menos protagónica en la historia de la música, ¿Consideró alguna vez el formato de cuarteto para esta obra y qué lo motivo a decidirse por el formato de trío de cuerdas?

–A. P: Sí, sí pensé que fuera cuarteto. No sé por qué, pero sentí que tenía que prepararme con una obra que no fuera cuarteto, por el respeto a esa forma tan importante que es el cuarteto de cuerdas y además, por ser mi primera obra de cuerdas, sentí que debía ser primero un trío; de hecho todavía no me he embarcado en el cuarteto.

–E. A: ¿Cómo y cuándo fue el estreno de la obra?

–A. P: En Mannes College of Music se hizo una lectura, después de terminada la obra, con unos intérpretes de esta escuela. Luego, el estreno oficial fue en 1988 por el Cuarteto de cuerdas de Antioquia, en el teatro Metropolitano. Quienes la interpretaron fueron Gonzalo Ospina (Violín), Bernardo Hoyos (Viola) y Diego Villa (Violonchelo), miembros del Cuarteto de cuerdas de Antioquia. Posteriormente a esto, la obra, fue interpretada por miembros del Cuarteto de La Habana en el Museo Nacional de la ciudad de México, en agosto de 1990, durante el gran festival de la ciudad de México.

–E. A: Teniendo en cuenta que usted tiene un repertorio bastante activo en las salas de concierto, ¿A qué cree usted que se deba que esta sea una de sus obras menos interpretadas? –como usted mismo lo ha mencionado alguna vez.

–A. P: Es posible que sea yo el culpable de esta situación de alguna manera, ya que no la he difundido mucho. No soy el mejor propagandista de mi obra. Creo que ahora estamos en el momento de revertir esto; hay que enviar esta obra a diferentes grupos de aquí y de afuera, porque ésta es una obra que en consideración mía quedó muy bien terminada e igualmente es muy importante. En su momento, más concretamente en los 80's, aquí había muy pocos estudiantes de cuerdas; pero como la realidad ahora ha cambiado bastante, creo que es el momento de que esta obra sea más interpretada.

–E. A: ¿De donde viene el nombre *Presagio Lírico*?

–A. P: *Presagio Lírico* viene de las mismas palabras, muy utilizadas por Pedro Salinas en su poética. Sobre todo la palabra *Presagio* es muy utilizada en muchos de sus poemas. Además, *Lírico* se debe a que la obra tiene mucho lirismo, muchas frases melódicas. Entonces de esta combinación es de la que sale el nombre de la obra: de esta palabra, muy utilizada por Salinas en su poética, y del lirismo de los instrumentos de cuerda.

–E. A: Maestro, por favor hábleme un poco de la relación entre la poesía y su obra.

–A. P: La poesía siempre ha jugado un papel muy importante en toda mi vida y obra independientemente de si la siento musicalmente. Pero sí se puede decir que constantemente voy en la búsqueda de poemas que se puedan musicalizar.

He tenido un vínculo muy grande con poetas que me gustan mucho, que creo que se pueden musicalizar y que he trabajado en varias ocasiones, particularmente Vicente Gerbasi (Venezuela, 1913 – 1992), José Manuel Arango (Colombia, 1933 – 2002) –un gran poeta que también vengo trabajando desde los años 80–, Pedro Salinas (España, 1891 – 1951) y Piedad Bonnett (Colombia, 1951). También me han llamado la atención algunos textos específicamente, como el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, el cuál siempre he querido musicalizar. Hay algunos poemas que tienen una fuerza que lo invita a uno a plasmarlos en música; aunque esto en cierta forma sea un atrevimiento, porque los poemas son obras que ya están acabadas, y como todo en el arte, está sujeto a diferentes interpretaciones.

Es muy diferente el poema cuando es leído a cuando se comienza a musicalizar; las palabras toman otro aliento, se puede devolver en ciertos giros y enfatizar algún lugar en específico, bien sea por su fuerza musical o por su estructura poética. Cosa que ocurre mucho por ejemplo en *Signos*, sobre cuatro poemas de José Manuel Arango para tenor y piano, donde en momentos me detengo en algunas palabras y me puedo deleitar musicalmente con ellas. En *Presagio Lírico* ocurre lo mismo pero con la música: es la música y no el texto, la que se puede devolver en ciertos giros para enfatizar una idea basada en un texto.

–E. A: ¿Hay alguna relación entre la estructura del texto con la estructura musical?

–A. P: Cuando trabajo con el texto explícito, sí. En esta obra, *Presagio Lírico*, la relación estructural se da es con la esencia de los dos fragmentos.

–E. A: Es evidente que el ritmo juega un papel muy importante durante toda la obra. ¿Cuál es la motivación que lo lleva a desarrollar tan ampliamente ese elemento de la música?

–A. P: La situación misma del fragmento; el primer movimiento tiene un ritmo más indefinido y menos preciso con los giros anacrúsicos y una figuración un poco más intrincada. Por otro lado, el segundo movimiento tiene una pulsación más firme, aunque también está presente el 3:2 y hay referencias al primer movimiento.

–E. A: ¿Esa ambivalencia rítmica puede ser comparada con la duda?

–A. P: Sí, en el primer movimiento. En el segundo, con la conexión de la pregunta con la respuesta; aquí el ritmo es afirmativo, en tiempo y con mayor claridad figurativa.

Esta entrevista fue realizada el 30 de Abril de 2012 en la Universidad EAFIT por: Edison Acosta, estudiante de maestría de esta Universidad a Andrés Posada, compositor de la obra y Jefe del Departamento de Música de la Universidad EAFIT.

ANÁLISIS DE LA OBRA *PRESAGIO LÍRICO*

En principio, el nombre de la obra supone “una señal que previene o avisa de un hecho que está por suceder”²⁷, por presagio; este hecho sería “la poesía que es apropiada para el canto”²⁸, por lírico.

Andrés Posada* complementa esto, argumentando que la palabra *Presagio* es además, una palabra que está muy presente en toda la poética de Salinas; y la palabra *Lírico* se debe a que la obra tiene mucho lirismo, muchas frases melódicas. De la combinación de estas dos palabras sale el nombre de la obra. Una palabra característica de Salinas y otra que representa el lirismo de los instrumentos de cuerda.

Ésta es una obra del tipo programático o *semiprogramático* como el mismo compositor la llama. La obra consta de dos movimientos, cada uno basado en un fragmento de dos poemas de Pedro Salinas. Estos fragmentos se encuentran, ambos, en el Libro *Largo Lamento* de Pedro Salinas.

Según Montserrat Escartín²⁹, el título *Largo Lamento*, encuentra su relación en el lamento amoroso con evocación nostálgica. Además este nombre completo proviene de la segunda estrofa de la *Rima XV* de Gustavo Adolfo Bécquer, “*en mar sin playas onda sonante,/ en el vacío cometa errante,/ Largo lamento/ del ronco viento,/ ansia perpetua de algo mejor,/ ese soy yo*”³⁰.

²⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. 20ª ed. Madrid : Espasa Calpe, 2001. v. 2, p. 1.826.

²⁸ Ibid., p. 1.386.

* ENTREVISTA con Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 30 de Abril de 2012.

²⁹ ESCARTÍN, Montserrat. *Largo Lamento*. En : _____ . Pedro Salinas : La voz a ti debida, Razón de Amor y Largo Lamento. 7ª ed. Madrid : Cátedra, 2005. p. 375.

³⁰ ESCARTÍN, Montserrat. Introducción a la poesía completa : Un hombre entre la ética y los versos : “Yo nada, sombra, pasajero y aire”. En : _____ . Pedro Salinas : Obras Completas I : Poesía - Narrativa - Teatro. Madrid : Cátedra, 2007. p. 37.

Pedro Salinas, en su poética, es el representante en la lengua española de “la experiencia del amor humano. Su poesía es mucho más que la expresión poética de asuntos amorosos, es el registro, en lenguaje adecuado, de un puro acto de amor, a tal punto rico y hondo, que su obra resulta una verdadera cala en los dominios del ser”³¹.

El amor en *Largo Lamento* muestra el duro golpe de la realidad del desamor, “cuando la amada deja al enamorado”; y la pérdida de la amada, deja un último deseo: “conservar su recuerdo inmaterial fuera del tiempo”³².

A pesar de que los fragmentos son tomados de poemas diferentes, el compositor los ha relacionado y musicalizado en una sola obra siendo este el objeto del siguiente análisis.

³¹ GÓMEZ PAZ, Julieta. *El Poema y su Mundo*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1968. p. 12.

³² ESCARTÍN, Montserrat. *Acercamiento a La voz a ti debida, Razón de Amor y Largo Lamento*. En : _____ . Pedro Salinas : *La voz a ti debida, Razón de Amor y Largo Lamento*. 7ª ed. Madrid : Cátedra, 2005. p. 44.

Primer Movimiento

El primer movimiento, está basado en un fragmento del siguiente poema:

AMOR, MUNDO EN PELIGRO

Hay que tener cuidado,
mucho cuidado: el mundo
está muy débil, hoy,
y este día es el punto
más frágil de la vida.
Ni siquiera me atrevo
a pronunciar el nombre,
por si mi voz rompiera
ese encaje sutil
labrado por alternos
de sol y luna, rayos,
que es el pecho del aire.
Hay que soñar despacio:
nuestros sueños deciden
como si fueran pasos;
y detrás de ellos quedan
sus huellas, tan marcadas,
que el alma se estremece
al ver como ha llenado
la tierra de intenciones
que podrían ser tumbas
de nuestro gran intento.
Soñar casi en puntillas
porque la resonancia
de un sueño, o de un pie duro
en un suelo tan tierno,
podría derribar
las fabulosas torres
de alguna Babilonia.

Hay que afinar los dedos:
hoy todo es de cristal
en cuanto lo cogemos.
Y una mano en la nuestra
quizá se vuelva polvo

antes de lo debido
si se la aprieta más
que a un recuerdo de carne.

Hay que parar las gotas
de la lluvia: al caer
en la tierra abrirían
hoyos como sepulcros;
porque el suelo es tan blando
que en él todo es entierro.

Parar, más todavía,
cuando estemos al borde
de algún lago de plata,
el afán de llorar
que su gran parecido
con un lago de plata
en nosotros provoca.
Sí, detener las lágrimas.
Si una lágrima cae
hoy con su peso inmenso
en un lago o en unos
ojos que nos querían,
puede llegar tan hondo
que destruya los pájaros
del cielo más amado,
y, haciendo llover plumas,
llene toda la tierra
de fracasos de ala.

No hay que apartar la vista
de los juncos que azogue
donde el calor se mide.
Si el ardor sube mucho
en pechos o en termómetros,
puede arruinar la tierna
cosecha que prometen
tantas letras sembradas
en las cartas urgentes.

Vigilar, sobre todo,
a ella, a la aterradora
fuerza y beldad del mundo:

amor, amor, amor.
Esa que es grito y salto,
profesora de excesos,
modelo de arrebatos,
desatada bacante
que lleva el pelo suelto
para inquietar los aires,
esa
envidia de torrentes,
ejemplo de huracanes,
la favorita hija
de los dioses extremos
—amor, amor, amor—
que con su delirante
abrazo hace crujir
por detrás de la carne
que se deja estrechar
lo que más resiste
en ese cuerpo humano,
a ternura y a beso:
el destino final
del hombre: el esqueleto.
Amor, amor, amor.
**¿Porque quién ha sabido
nunca, si hace o deshace?**
**¿Y si, cuando nos arde,
es que nos alza a llama,
o nos quiere cenizas?**
Por eso, el mundo, hoy débil,
la teme más que a nadie.
Y hay que dar el aviso
a todos los amantes
de que la vida está
al borde de romperse
si se siguen besando
como antes se besaban.
¡Que se apaguen las lumbres,
que se paren los labios,
que las voces no digan
ya más: “Te quiero”! ¡Que
un gran silencio reine,
una quietud redonda,
y se evite el desastre

que unos labios buscándose
traerían a esta suma
de aciertos que es la tierra!
Que apenas la mirada,
lo que hay más inocente
en el cuerpo del hombre,
se quede conservándole
al amor su futuro,
en esa leve estrella
que los ojos albergan
y que por ser tan pura
no puede romper nada.

Tan débil está el mundo
—cendales o cristales—
que hay que moverse en él
como en las ilusiones,
donde un amor se puede
morir si hacemos ruido.
Sólo
una trémula espera,
un respirar secreto,
una fe sin señales,
van a poder salvar,
hoy,
la gran fragilidad
de este mundo.

Y la nuestra³³.

Tomado de *Largo Lamento* (1936-1939) de Pedro Salinas.

Posada toma un fragmento de este poema para que sea objeto del primer movimiento de la obra *Presagio Lírico*:

Amor, amor, amor.
¿Porque quién ha sabido
nunca, si hace o deshace?

³³ ESCARTÍN, Montserrat. Poesía Completa. En : _____ . Pedro Salinas : Obras Completas I : Poesía - Narrativa - Teatro. Madrid : Cátedra, 2007. p. 429 – 434.

¿Y si, cuando nos arde,
es que nos alza a llama,
o nos quiere cenizas?³⁴

La primera frase se puede apreciar de la siguiente manera: “Amor, amor, amor”³⁵. En esta primera frase, la reiteración se debe a que la palabra amor se repite tres veces, marcando su relevancia y resaltando su significado para no pasar desapercibida. Adquiere, de esta manera, la fuerza necesaria para convertirse en una frase contundente y suficientemente importante como para ser el comienzo de un fragmento del poema. De esta manera el compositor, Andrés Posada, la ha escogido precisamente para comenzar ahí el fragmento en el que está basado el primer movimiento de su trío *Presagio Lírico*.

Seguidamente se encuentran las otras dos frases en las que están elaborados dos cuestionamientos sin respuesta que se hace el autor, Pedro Salinas. En estos, se desenvuelve el resto del fragmento en que está basado el trío.

El primero de estos cuestionamientos es “¿Porque quién ha sabido/ nunca, si hace o deshace?”³⁶. Esta frase es una pregunta compuesta de dos partes. Es una pregunta abierta con dos opciones de respuesta, que se complementan entre sí y crean balance en cuanto a la proporción.

La segunda pregunta, que se elabora el autor a sí mismo es “¿Y si, cuando nos arde/ es que nos alza a llama,/ o nos quiere cenizas?”³⁷. Correspondientemente esta tercera frase, también en forma de pregunta compuesta, queda abierta a dos opciones de respuesta y crea el mismo balance en cuanto a la proporción que la frase anterior. Estas preguntas, que se plantea el autor a sí mismo, quedan abiertas a la libre interpretación, porque en este fragmento no se les da respuesta.

³⁴ Ibid., p. 433.

³⁵ Ibid., p. 433.

³⁶ Ibid., p. 433.

³⁷ Ibid., p. 433.

El común denominador de estos cuestionamientos es la posibilidad de escoger una de dos respuestas y generar la duda, “el interrogante”. Identificando el carácter temático del fragmento, con “la pregunta”. Básicamente este fragmento representa la inquietud, “la duda, la pregunta”, con esos cuestionamientos que el autor se hace a sí mismo. Igualmente, Posada* lo evidencia en este primer movimiento, con la música y con sus propias palabras.

Musicalmente se tiene un primer movimiento que representa un interrogante, plasmado en un fragmento de un poema de Pedro Salinas y adoptado por el compositor como “una excusa para escribir una obra”**.

Este primer movimiento consta de unas secciones que se han denominado con las siguientes letras mayúsculas: “A, B y C”. Al final de estas tres secciones se encuentra un epílogo denominado *coda*. Con estas tres secciones, más el epílogo, se le da forma a la estructura musical del primer movimiento, que representa programáticamente al primer fragmento antes mencionado.

Dado que esta es una obra contemporánea y no se rige por la funcionalidad de las armonías tradicionales, no se puede encasillar fácilmente dentro de una forma estructural tradicional y clásica. Aunque esto no impide que la estructura propia de la obra muestre, a grandes rasgos, afinidades que validen su paralelismo con una forma clásica.

De esta manera, en la estructura del primer movimiento se evidencia musicalmente la funcionalidad de cada sección. La letra “A” corresponde a la exposición, ya que aquí se expone todo el material temático principal. Como dice Kühn³⁸, en una exposición tradicional se plantean tres hechos distintos; un primer tema (tema principal), un segundo tema (tema secundario) y un grupo final (epílogo), este último como parte puramente conclusiva. Los dos temas son contrarios en carácter, estructura y armonía.

* ENTREVISTA, Op. Cit.

** Ibid.

³⁸ KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Barcelona : Idea Books, 2003. p. 155.

Cumpliendo con esta premisa, expuesta por Kühn, de que se plantean tres hechos temáticos diferentes, este primer movimiento cumple con dichos elementos fundamentales para definir una exposición clásica de una forma sonata. Claro está, que por la naturaleza contemporánea de la obra no se tiene en cuenta la funcionalidad armónica.

Por otro lado, lo que sí se tiene en cuenta en este análisis son el “carácter” y la “estructura” de las secciones, donde los temas si son contrarios, como lo expone Kühn. Pero la tarea que cumplen estos temas en la exposición tradicional de la forma sonata es diferente, en este primer movimiento. Ya que el motivo principal, no es exclusivamente el primero que se expone y el último motivo tampoco es necesariamente un grupo final o epílogo.

De esta manera, en el primer movimiento no se habla de un tema principal, un tema secundario y un epílogo, sino más bien de tres temas: uno principal y dos secundarios, que están debidamente expuestos del compás 1 al 82.

El primer motivo que aparece en la exposición es fuerte y de un carácter bien marcado. Aparece un total de 172 veces desde el primer compás y juega un papel muy importante durante todo el movimiento representando “al interrogante” (Fig. 1).

The image shows the first measure of a musical score for Violin, Viola, and Cello. The tempo is marked as *misterioso y apasionado* with a quarter note equal to 60. The dynamics are marked as *fp* for the Violin and Viola, and *f* for the Cello. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The first measure is marked with a '1' above the staff, indicating the first measure of the first movement.

Fig.1

Este motivo que en el comienzo expone el cello, se presenta de varias formas: por ejemplo, seguidamente del cello, en el compás 4 lo representa

el violín de forma invertida. El intervalo ya no es una séptima menor compuesta ascendente, sino una novena menor descendente (Fig. 2). Más adelante, en el compás 9, el violín realiza nuevamente el motivo invertido con un intervalo de séptima menor (Fig. 3).

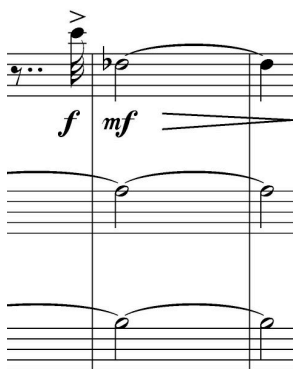


Fig.2 compás 4



Fig. 3 compás 9

La forma en como se presenta este motivo durante todo el movimiento y la manera en que interactúa con los otros motivos, presente en todas la secciones del movimiento, le da más interés al mismo. Por ejemplo, en la exposición, es presentado por dos instrumentos a la vez, compás 47 la viola y el cello. Donde, además se le suma el efecto que crea la articulación en trémolo, aportándole fuerza al motivo (Fig. 4). Éste es el motivo de fusa del que habla el compositor en la entrevista.



Fig. 4

El segundo motivo musical es, al igual que la primera pregunta del fragmento, un motivo compuesto de dos partes que se complementan entre sí y crean balance en cuanto a la proporción. La primera parte del motivo está compuesta por la parte melódica del movimiento, representada por los solos muy cantables y líricos; estos se distribuyen por los tres instrumentos a lo largo de todo el movimiento en una especie de diálogo. Estos solos son importantes para toda la estructura del movimiento, ya que juegan papeles cruciales, como zonas de reposo de la tensión y puentes entre secciones. Además, son material temático para desarrollar el equilibrio entre las secciones.

La primera vez que aparece este motivo es en el violín, desde el compás 9 al 13, antecedido del primer motivo (Fig. 5).

8
14
f *fp* *mp* *mf* *cresc.* *f* *mp*
rit. *A ipo.*

Fig. 5

Luego aparece en el violonchelo con un movimiento melódico muy parecido al del violín, desde el compás 22 hasta el 27 (Fig. 6).

21
..
mf
3

Fig. 6

Seguido de las frases melódicas del violín y del cello, este motivo se presenta en la viola. El factor de carácter que le dio la anacrusa de fusa a las frases anteriores es remplazada por el lirismo de una melodía mas ancha, desde el compás 28 al 33 (Fig. 7).

28 *Poco più mosso*, ♩ = 63
mf *cresc.* *f* *mf* *f*
3

Fig. 7

La segunda parte de este motivo melódico, expuesto anteriormente por los tres instrumentos, es la parte complementaria. Se trata de un movimiento melódico del tipo coral. En este movimiento coral las voces se entrelazan por medio de bloques armónicos, no funcionales, dentro de los parámetros de la armonía tradicional que, enmarcados en el contexto apropiado, ubican la tensión en los intervalos justos, como las cuartas. Además, el movimiento melódico cromático que en ocasiones se ve en el cello desubica al oyente de cualquier posible eje tonal convencional.

Esto sucede en contraste con la parte de las frases melódicas, las cuales aparecen acompañadas de los mismos intervalos justos de la parte coral, como las cuartas y las quintas.

El primer lugar donde se observa este tipo de movimiento coral es del compás 15 al 18 (Fig. 8).

The musical score for measures 15-18 features three staves: Violin I (VI.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The time signature changes from 3/4 in measure 15 to 2/4 in measure 16, and back to 3/4 in measure 17. The music consists of interlocking melodic lines. In measure 15, all instruments play a half note followed by a quarter note, with dynamics marked *mp*. In measure 16, the Violin and Viola play a half note followed by a quarter note, while the Cello plays a half note, with dynamics marked *p*. In measure 17, all instruments play a half note followed by a quarter note, with dynamics marked *mp*. In measure 18, the Violin and Viola play a half note followed by a quarter note, while the Cello plays a half note, with dynamics marked *mp*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Fig. 8

El ritmo juega un papel fundamental en la música, tanto que a lo largo del tiempo ha sido objeto de amplias discusiones para tratar de establecer si este es el elemento más importante de la música o lo es la altura de los sonidos³⁹. Esto se debe a que el ritmo musical crea la sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música –sin importar

³⁹ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Mexico D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 1.285.

cuan flexible pueda ser en metro y en tempo— la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración⁴⁰. Gracias a al ritmo se puede definir claramente donde están las frases, así como lo menciona Schoenberg:

El ritmo es particularmente importante en la formación del fragmento fraseológico; contribuye al interés y variedad; establece el carácter; y a menudo es el factor determinante que establece la unidad de la frase. El final del fragmento fraseológico está habitualmente diferenciado en cuanto a su construcción rítmica para favorecer la sensación cadencial⁴¹.

Para toda la obra el ritmo es esencial, ya que con él se crea ambivalencia en cuanto a la métrica, y esto se da gracias al efecto del 3:2. Éste efecto aparece verticalmente cuando el ritmo binario y el ternario se enfrentan al mismo tiempo, y horizontalmente con los cambios de métrica y las contradicciones del acento agógico. El recurso rítmico del 3:2 es utilizado como elemento conductor de todos los motivos de la obra, ese constante enfrentamiento entre el 2 y el 3 representa la duda, expuesta en el fragmento y musicalizada con esta ambivalencia rítmica.

El tercer motivo tiene que ver con el ritmo. Éste es el motivo conglomerador de las otras ideas y de este se derivan la mayoría de los elementos que van a ser desarrollados a lo largo del primer movimiento.

En la última parte del fragmento la pregunta tiene dos opciones de respuesta:

1. *...o nos alza a llama, ...*
2. *...o nos quiere ceniza?...*

La música refleja esto: la pregunta sería, si el acento agógico se ubica en el 2/4 ó en el 3/4. Esta pregunta queda sin resolver, tal como en el fragmento, ya que cualquiera de las dos agrupaciones métricas es

⁴⁰ Ibid., p. 1.285.

⁴¹ SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid : Real Musical, 2000. p. 14.

importante y relevante para el primer movimiento; “la ambivalencia rítmica, representa la duda”^{*}.

Cuando una métrica se establece, inmediatamente surge un compás que lo pone en duda, o en la misma métrica se organizan los acentos de tal forma que se contradice la métrica escrita. Por ejemplo: en la frase que representa al motivo melódico en el violonchelo (Fig. 6). El violín y la viola, que acompañan este solo, van marcando pulsos de negra durante todo el episodio. A pesar de tener marcados en el compás 24 un 3/4 y en el 25 un 2/4, no se alcanza a percibir una métrica claramente establecida, gracias a la forma sincopada en la que el cello desarrolla la melodía (Fig. 9).

Fig. 9

La primera vez que aparece claramente el motivo rítmico, representado por el 3:2 es en el compás 42 (Fig. 10). Aparece acompañado del motivo de carácter, con la ancrusa de fusa aportándole relevancia.

Fig. 10

^{*} ENTREVISTA, Op. cit.

Esto –el hecho de que los dos motivos, de carácter y rítmico, aparezcan juntos– es un episodio que refleja unidad al representar la idea del *interrogante*, ya que desde el compás 42, la anacrusa de fusa de la parte lírica, junto con la parte armónica y la rítmica, se unen para representar *la duda, el interrogante*.

Al analizar la manera en que el motivo rítmico interactúa con el otro material temático, se pueden descubrir ciertas transformaciones de lo motivico y así se anuncia el desarrollo, tal como sucede en el compás 48 (Fig.11), donde el motivo de carácter –la anacrusa de fusa, que se había presentado en forma binaria– sufre una transmutación rítmica. Ahora, este motivo se presenta de manera ternaria, con el mismo intervalo del comienzo, sólo que esta vez es simple y no compuesto, ascendente y en el violín. Además, en esta sección se aprecia que el cambio de métrica también interviene en el motivo melódico y armónico, con la armonía que crean la viola y el movimiento cromático descendente del cello desde fa hasta re.

Para dar paso a lo que sigue formalmente, se encuentra en la obra un periodo de transición que cumple la función de *presagio*: “avisa de algo que está por suceder”⁴².

Fig. 11

Este periodo de transición comprende desde el compás 66 hasta el compás 82 (Fig. 12). En este período, en la primera frase se hacen

⁴² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Op. cit., p. 1.826.

presentes el motivo rítmico y la parte lírica del motivo melódico-armónico. Estos dos motivos se presentan con manejo de tempo diferentes cada uno entre los compases 66 al 71 (Fig. 12). En la siguiente frase predomina el motivo rítmico en un *tempo* más animado, del compás 72 al 75 (Fig.12). En la última frase, la frase conclusiva de este período, aparece el motivo de carácter transmutado (Fig. 12, compás 76). Todo esto anuncia lo que va a suceder en la sección que viene. Por último, en esta sección se experimenta un cambio de color, con los armónicos que hace el violín (Fig.12 compases 79 al 82). Esto crea a su vez un cambio de atmósfera que sirve de introducción para la sección “B”.

The musical score consists of three systems for Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 66-71):**
 - Tempo: *Poco più mosso*, ♩ = 66, then *Tempo 1*.
 - Violin (VI.): Starts with *mf* and *Agitato*. Dynamics progress to *mp* (with *cresc.*), *mf*, and *f*. Includes *pizz.* and *Arco.* markings.
 - Viola (Vla.): Starts with *f* and *Agitato*. Dynamics progress to *p sub.*, *mp*, *mf*, and *f*. Includes *pizz.* and *Arco.* markings.
 - Violoncello (Vc.): Starts with *f*. Dynamics progress to *p sub.*, *mp*, *mf*, and *f*. Includes *pizz.* and *Arco.* markings.
- System 2 (Measures 72-75):**
 - Tempo: *Poco più mosso*, ♩ = 66.
 - Violin (VI.): Dynamics range from *f* to *mf*.
 - Viola (Vla.): Dynamics range from *f* to *ff*. Includes *cresc.* markings.
 - Violoncello (Vc.): Dynamics range from *f* to *ff*. Includes *cresc.* markings.
- System 3 (Measures 76-82):**
 - Tempo: *Tempo 1*.
 - Violin (VI.): Starts with *ff*, then *mp*.
 - Viola (Vla.): Starts with *p*.
 - Violoncello (Vc.): Starts with *p*.

Fig. 12

Dado el contraste y la variedad temática expuestas hasta ahora, surge el desarrollo, “B”: “La contraposición temática da lugar al trabajo motivico-temático; el desarrollo puede incluir, relacionándolo arbitrariamente, todo lo que se ha dicho en la exposición”⁴³.

Esto precisamente es lo que sucede en la obra; los tres motivos principales interactúan y se relacionan entre sí, utilizando diferentes posibilidades de desarrollo como la alteración interválica, la transformación motivica a través del ritmo, la imitación contrapuntística por medio del Stretto, la división de los temas en fragmentos y la combinación de los temas para desarrollarlos juntos.

Se puede observar un rico desarrollo, dividido por secciones según el motivo que se está tratando o el tipo de desarrollo con el que se está trabajando. La primera sección del desarrollo comienza en el compás 83 (Fig. 13). En la primera frase de cuatro compases sobresale el uso del 3:2, de una manera más evidente que en la exposición. También en el compás 85 (Fig. 13), el motivo de carácter y su transmutación en el violín, además de el motivo de carácter en su forma original, en el violonchelo (Fig. 13 compás 86).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violonchelo (Vc.). The score begins at measure 82. Above the first staff, there is a tempo marking "Poco più mosso" and a note with a quarter note value followed by "= 66". The first staff (Violin) has a dynamic marking of *mf* and then *f*. The second staff (Viola) has a dynamic marking of *mp* and then *f*. The third staff (Violonchelo) has a dynamic marking of *mf* and then *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Fig. 13

En el desarrollo aparecen nuevas figuras musicales que cobran valor temático (Fig. 14), ya que se repiten varias veces y ayudan a que el motor musical de esta sección no se detenga. Por el contrario, hacen que el

⁴³ KÜHN, Op. cit., p. 159.

movimiento vaya cada vez más hacia adelante, acumulando tensión, la que ayuda a preparar la siguiente gran sección.

Hasta ahora han sido objeto del desarrollo el motivo del 3:2 y el motivo de carácter, el cuál, aparte de la transmutación, ha generado otros pequeños motivos rítmicos repetitivos (Fig. 14).

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two systems, measures 87-91 and 92-104. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *sempre f* (piano), *pizz.* (pizzicato), and *Arco.* (arco). The score is annotated with various performance instructions and articulation marks.

Fig. 14

Al final de esta primera parte del desarrollo –al igual que al final de la exposición– se utiliza el efecto de cambio de atmósfera, por medio del color que crean los armónicos del violín y de la viola en los compases 103 y 104 (Fig. 15). Esto sirve de introducción para la siguiente parte del desarrollo. Además le da relevancia a este recurso, que se había utilizado anteriormente entre los compases 79 y 82 (Fig. 12).

Fig. 15 Compases 103 y 104

Fig. 15 Compases 103 y 104

En la siguiente parte del desarrollo, compases 105 al 112 (Fig. 16), aunque parece estar dedicada exclusivamente al motivo rítmico del 3:2, aparece el motivo de carácter exactamente igual que al comienzo de la obra, invertido al cuarto compás, sólo que ahora no lo hace el violín sino la viola. Esto hace ver a estos compases, como una reexposición aunque se continúe desarrollando el motivo rítmico.

Fig. 16

Fig. 16

En la última parte del desarrollo, “B”, se halla un período que sirve como puente hacia la tercera parte, “C”. Este período comprende desde el compás 113 al 123 (Fig. 17).

En la primera parte de este período se observa un movimiento melódico en bloque. Esto se asemeja al motivo melódico coral, con la diferencia de que en esta ocasión el desarrollo no se da en la armonía, como se espera que

suceda con un coral. Lo que sucede en esta parte es un movimiento en bloque, pero al unísono, desde el compás 113 al 119 (Fig.17).

En este período se puede observar un desarrollo interesante. Se trata de la combinación de las dos partes del motivo, para desarrollarlas juntas: la melodía de los solos y el movimiento en bloque del coral.

The musical score for measures 113-119 consists of three staves: Violin I (Vi.), Violin II (Vla.), and Viola (Vc.).
 - Measure 113: *Tempo I*, *cresc.*, *mp*.
 - Measures 114-118: *mf*, *f*.
 - Measure 119: *p*, *f*, *mf*, *ff*, *pizz.*.
 The time signature is 3/4 for measures 113-118 and 2/4 for measure 119. The key signature has one flat. The score includes dynamic markings, articulation, and phrasing slurs.

Fig. 17

Esta forma de desarrollar es sobresaliente, pero no es la primera vez que se utiliza. Por ejemplo, en la sección inmediatamente anterior se desarrollan dos motivos a la vez; el motivo de carácter y el motivo rítmico, desde el compás 105 al 112 (Fig. 16) si bien en el comienzo de este período donde está el unísono, obviamente, no se aprecia un desarrollo armónico. Esto sí sucede al final del período donde sí se presenta el movimiento armónico coral y, como era de esperarse, acompañado por el factor rítmico del 3:2 (Fig. 17 compases 119 al 123). Luego de desarrollar los tres motivos, con toda la tensión que esto conlleva, se llega a la sección final, denominada con la letra “C”.

La sección final comienza con un lírico solo del violonchelo (Fig. 18 compases 124 al 129). Aquí lo más importante, según el propio compositor, es la melodía, el fraseo: “que aquí el intérprete pueda cantar con completa libertad todo el pasaje, casi sin medida de tempo, completamente solo, hasta que entran los otros instrumentos”*.

Fig. 18

Esto es una introducción que va a desembocar en el clímax propiamente. Luego de este solo, desde el compás 130 al 143 (Fig.19), se utiliza el recurso del contrapunto a tres voces para acumular tensión y llegar al clímax.

El contrapunto en esta sección es bastante efectivo para llegar al punto que se quiere de intensidad. En éste, las entradas de las voces se dan de una vez, en *stretto*. Una vez entradas las tres voces, comienza un *accelerando* hasta el final de la sección y además la figuración se va volviendo cada vez más pequeña, de tal manera que las notas que están escritas redundan con la indicación que pide acelerar el pulso; es un *accelerando* propiamente escrito con la música.

En la primera parte del *fugato*, las entradas del sujeto se dan de la siguiente manera: En el compás 130 (Fig. 19), el violonchelo expone el tema. Sin acabar de presentarlo, comienza la exposición del sujeto en la viola en el compás 131 (Fig.19). Luego, cuando la viola está haciendo su respectiva exposición del sujeto en modo ternario, comienza la exposición del sujeto original en modo binario en el violín, en el compás 134 (Fig. 19).

* COMENTARIO de Andrés Posada, Compositor. Durante un ensayo de la obra con : Herman Aguirre, Violín; Edison Acosta, Viola; Karen Londoño, Cello. Universidad EAFIT. Medellín, Colombia. 29 de Noviembre de 2011.

130 *pizz.* *mp* *Arco. poco a poco accel.....*

135 *mf* *f* *mp* *cresc. 6*

139 *cresc.* *f* *ff* *cresc. 6*

Fig. 19

Luego de realizadas las respectivas exposiciones del sujeto en las tres voces, en su versión binaria y ternaria respectivamente, sigue el pasaje donde se encuentra la figuración más pequeña de la obra, presentándose de igual manera, por imitación.

En este *fugato*, el sujeto se compone de material de los tres motivos que se han trabajado a lo largo de todo el movimiento: el motivo de carácter y la transmutación del mismo, la parte melódica del segundo motivo y el motivo rítmico.

De esta manera el sujeto se compone de dos partes. La primera parte, compás 130, en el violonchelo (Fig. 19), es melódica en figuración de corcheas, binaria, pero en una agrupación sincopada. La segunda parte, compás 131, en el violonchelo (Fig. 19), es donde aparece el motivo de carácter transmutado. El motivo rítmico se ve representado en la tercera entrada del sujeto, compás 132, en el violonchelo (Fig. 19). Aquí, la ambivalencia rítmica antes mencionada transforma al sujeto, en su primera parte, en ternario, además con una agrupación binaria.

Esta sección es muy importante, ya que desemboca en el clímax del movimiento (Fig. 20 compases 144 y 145). Este es el punto más alto que sobresale de toda la obra. Aparece la nota más aguda de los tres instrumentos, con la dinámica más fuerte, al final de un *accelerando*, con la articulación en trémolo y después de un pasaje difícil para los instrumentos, porque tienen la figuración más pequeña y además va en *stretto*.

Éste, el clímax (Fig. 20), “es el punto donde finalmente queda elaborada la pregunta: ¿Y sí, cuando nos arde / es que nos alza a llama?”*.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vla.), and Violonchelo (Vlc.). The score is for measures 144 and 145. The tempo is marked as 72. The dynamic is marked as *fff* (fortissimo). The Vln. I part has a sixteenth-note figure with a slur and a fermata. The Vln. II part has a similar figure with a slur and a fermata. The Vlc. part has a triplet of eighth notes with a slur and a fermata. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 20

Después de canalizar toda esa energía en el clímax, la obra se prepara para el final. Esta sección constituye la coda, ya que es una pequeña sección conclusiva después de las tres partes principales de la obra. “Esta

* ENTREVISTA, Op. cit.

sección, con las notas do, do sostenido y re; corresponde a la disolución final y a la otra parte de la pregunta: o nos quiere cenizas?”*

En la coda, compases 146 al 172, se presenta por última vez el motivo de carácter en su forma original, compás 147; y éste mismo motivo transmutado en el compás 151 (Fig. 21).

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), and Cello/Vibraphone (Vc.). The score covers measures 146 to 151. The tempo is marked 'Poco meno mos.' and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score features a 3:2 rhythmic motif in all three parts. Dynamics include *ff*, *p sub.*, *mf*, and *mp*. There are also markings for *cresc.* and *mf*. The score includes triplets and accents.

También, para esta “disolución” de la obra, se utiliza el motivo del 3:2 en un constante contrapunto de los tres instrumentos, con las notas do, do sostenido y re.

Este motivo rítmico se presenta con el recurso de aumentación (Fig. 22 compases 158 al 164). De esta manera, la sensación de ambigüedad creada por la inestabilidad rítmica se ensancha hasta que se vuelve casi imperceptible y su efecto crea la “disolución”, de forma que los instrumentos se van apagando paulatinamente y terminan en un *morendo*, desde el compás 164 hasta el final, en silencio (Fig. 22).

* ENTREVISTA, Op. cit.

158

VI. *p* *decresc*

Vla. *p* *decresc*

Vc. *decresc* *p* *decresc* *pp* *decresc*

164 *morendo*

VI. *ppp* *morendo*

Vla. *ppp* *morendo*

Vc. *ppp* *morendo*

6' 09"

Fig. 22

Siendo este el final del primer movimiento, queda elaborada la pregunta.

Segundo Movimiento

Del mismo libro *Largo Lamento*, pero en otro poema *¡Cuántas veces te has vuelto!*, se encuentra el fragmento utilizado por el maestro Posada para representar en el segundo movimiento:

[¡Cuántas veces te has vuelto!]

¡Cuántas veces te has vuelto!
Recuerdo que una noche te pusiste
de espalda a mí, como si me olvidaras.
¿Es la espalda el olvido?
Tu espalda, ancha, espaciosa
era un olvido
por donde mi recuerdo iba buscando
delicias de tu cuerpo frente a frente,
como otra veces me lo diste;
igual que la mirada
se pasea tristísima
de lucero en lucero,
por las estrellas de la noche, de esa
gran espalda, la noche,
del gran cuerpo del mundo, luz y día.
Me faltaba
la luz total, tu frente, tú de frente,
pero mis ojos
por el ámbito quieto de tu espalda
encontraban las señas milagrosas
del otro lado, sí, los restos de tu luz.
Y a esa luz de tu luna, de tu dorso,
del resplandor de ti que aún me quedaba,
supe esperar a que volviese el día:
de un reflejo viví de lo vivido.
Te volviste por fin, al despertar.

¡Cuántas veces me has dado
la espalda más terrible, que es la ausencia!
¿Por qué no despedirse
de frente, sí, de frente,
ir paso a paso atrás, pero mirándose,

de modo que la última
imagen de nosotros fuera siempre
le de unos ojos que aunque ya no ven
siguen mirando siempre a lo que quieren?
Una mirada
que traspase vanas apariencias:
paredes, seres, cielos, años,
que esa casualidad llama vida
se encapricha en poner
entre los dos destinos
que llevan nuestras iniciales.
Dos seres no se apartan
más que cuando engañados
porque ya no se ven
se creen que están solos
y dejan de mirarse,
sin tomar la lección del mar y el cielo,
que vencen sus distancias completándose.
Si tú te equivocaste alguna noche
bailando con algunas realidades
tan sólo porque estaban a tu lado
es por no serme fiel con la mirada.
Yo estaba allí.
Ninguna soledad me dolió tanto
como esta de los ojos sin respuesta.

Y también el silencio es una espalda.
¡Cuántas veces he estado
esperando tu voz, como esperando
un movimiento de tu ser entero,
un volverte total hacia mi alma!
Hablar siempre es volverse.
Si tu voz viene a mí
es que tu cara está frente a mi cara.
Al hablarnos nos vemos. El silencio
por inmenso que sea se quebranta
echando en él un nombre de persona;
lo mismo que una vasta
superficie de agua vibra toda
y cambia su dureza cristalina
por un temblor de pecho palpitante,
respiración concéntrica de ondas,
si alguien en ella arroja

una piedra, y su peso, como un nombre.
Una palabra puede
salvarlo todo si se la echa allí
en el agua del alma que la espera.
Una noche yo mismo,
por darme tú la espalda del silencio,
me sentí vidrio, hielo,
sin hondura detrás, y yo vacío,
que iba a hacerse pedazos
en cuanto lo tocara algún azar.
Y de pronto tu voz, tu voz cayendo
en el centro de mí
me hizo sentir la vida
como un crecer de amor y amor y amor
dentro de amor, en infinitas ondas
que llenaron mi ser hasta los bordes
donde se acaba el ser y empieza el mundo.
Es porque te volviste, con tu voz.

Siempre te volverás; es tu promesa.
Y aunque un día
no me hables, ni me mires, ni estés cerca,
aunque parezca que no existes ya,
esperaré que vuelvas, que te vuelvas.

Por ti creo
en la vida que estás siempre queriendo
volverse hacia sí misma, hacia la vida.
Por ti creo
en la resurrección, más que en la muerte⁴⁴.

Tomado de "*Largo Lamento*" (1936-1939) de Pedro Salinas.

Posada toma el fragmento final de este poema para que sea objeto del segundo movimiento y así concluir la obra *Presagio Lírico*:

Por ti creo
en la vida que estás siempre queriendo
volverse hacia sí misma, hacia la vida.

⁴⁴ ESCARTÍN, Montserrat. *Largo Lamento*. En : _____. Pedro Salinas : La voz a ti debida, Razón de Amor y Largo Lamento. 7ª ed. Madrid : Cátedra, 2005. p. 413 – 417.

Por ti creo
en la resurrección, más que en la muerte⁴⁵.

La primera observación que salta a la vista es que, además de ser este un fragmento conclusivo, que sirve para dar cierre, es la ausencia de la pregunta, de la duda. En este fragmento no hay un cuestionamiento implícito, como sí lo hay en el fragmento utilizado para el primer movimiento. Este fragmento, “es la respuesta a esa pregunta del primer movimiento”^{*}.

Posada ha encontrado la respuesta a la pregunta del primer fragmento, *AMOR MUNDO EN PELIGRO*, en otro poema, *¡Cuántas veces te has vuelto!*, demostrando que “Salinas se responde a sí mismo en su poética, y así lo hace también la música”^{**}.

En el fragmento antes mencionado se observan dos grandes partes, ambas separadas por la frase “Por ti creo”. La primera sección de este fragmento es: “Por ti creo/ en la vida que está siempre queriendo/ volverse hacia sí misma, hacia la vida”⁴⁶.

Esta sección, a su vez, se subdivide en tres partes: la introducción “Por ti creo”; el cuerpo o sección central, que complementa la introducción: “en la vida que está siempre queriendo / volverse hacia sí misma,”; y el final, que a su vez complementa al cuerpo de la sección y reconfirma esa frase anterior “hacia la vida”. Se observa aquí una sección muy bien equilibrada de tres partes consecuentes entre sí.

En la primera parte del fragmento, la introducción, la palabra creo “enuncia un acto positivo de dar por cierto algo que el entendimiento no alcanza o

⁴⁵ Ibid., p. 417.

^{*} .ENTREVISTA con Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 30 de Abril de 2012.

^{**} Ibid.

⁴⁶ ESCARTÍN, Op. cit., p. 417.

que no está comprobado o demostrado”⁴⁷. La segunda parte, el cuerpo, es donde se expresa ese *algo* en lo que se cree. Y la tercera parte, el final confirma y complementa aquello en lo que se cree.

De esta manera también se puede observar entonces la segunda sección de este fragmento: “Por ti creo/ en la resurrección, más que en la muerte”⁴⁸. Esta sección, aunque un poco más corta que la anterior, también se puede subdividir. Igual que en el fragmento anterior primero se encuentra la introducción “Por ti creo”. Luego se observa la segunda y última parte, donde de manera compacta se encuentra el cuerpo y el final de la sección “en la resurrección, más que en la muerte”. En esta parte se expresa otro *algo* en lo que se cree y su confirmación, que sirve a su vez como final del fragmento.

Al igual que en el primer movimiento, la forma está correspondientemente dividida en secciones. Éstas, como en el primer movimiento se denominan, con letras Mayúsculas.

La primera gran sección del segundo movimiento se trata de la exposición de todo el material motivico del compás 1 al 69. Esta primera gran sección se denomina con la letra “A”, al igual que en el primer movimiento la exposición.

Los dos diferentes caracteres que comprenden el material temático presentado en la exposición corresponden al carácter melódico-*cantabile* y al carácter rítmico. El carácter melódico está representado en el violonchelo, con un solo del compás 37 al 45 (Fig. 23). Éste solo es de gran protagonismo y con un contenido melódico importante, debido a que el contorno de la melodía, que sin intervalos muy grandes o compuestos, crea frases cantables y líricas, sin restar importancia a la parte rítmica. A pesar de tratarse de figuras más largas que en los solos anteriores, llama la atención al contradecir la métrica del compás.

⁴⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. 20ª ed. Madrid : Espasa Calpe, 2001. v. 1. p. 680.

⁴⁸ ESCARTÍN, Op. cit., p. 417.

Además, la presentación del material temático de carácter melódico-*cantabile* antes mencionado de los compases 37 a 45 (Fig. 23), crea el efecto de polirritmia. Este aporta cohesión entre los dos movimientos ya que recuerda que en el primero también representa la *duda*, y además, se presenta en el segundo para que surja la *respuesta*. La polirritmia, se da con la ayuda del recurso de las ligaduras; como lo menciona Messiaen: “By multiplying the indication of slurs, dynamics, accents, exactly where we want them, the effect of our music will be produced upon the auditor”.^{49*} Con estas ligaduras se desplazan los acentos y el efecto del que habla Messiaen se aprecia fácilmente, porque guiándose solo por la audición no se puede establecer el tiempo fuerte donde lo indica la partitura, sino donde las ligaduras lo inducen.

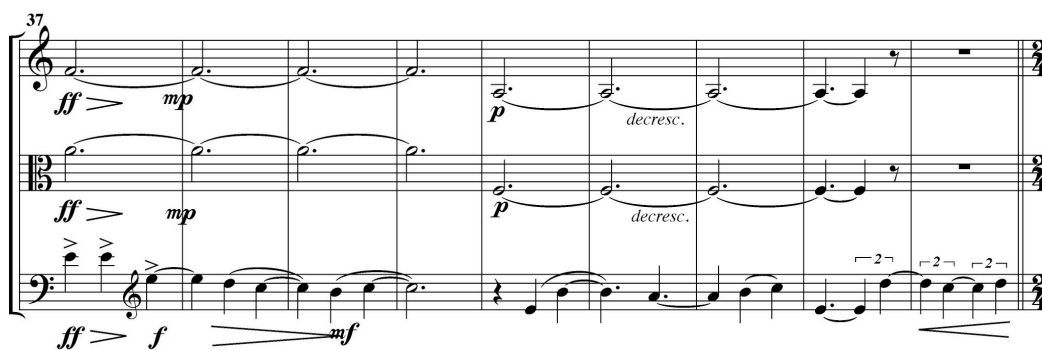


Fig. 23

El material temático correspondiente al carácter melódico comprende dos diferentes tipos de pasaje; uno muy melódico, como el del violonchelo en los compases 37 al 45 (Fig. 23), y otros más rítmicos. En ambos casos se observa claramente que se trata de un solo con acompañamiento, como es el caso de la viola desde el compás 1 al 6 (Fig. 24) y el violín del compás 13 al 18 (Fig. 25). El carácter rítmico, a pesar de haber sido el eje de atención en el primer movimiento, se convierte nuevamente en el epicentro y de igual manera en el factor común de unidad y coherencia entre los dos movimientos; con la diferencia de que en este movimiento, “la pulsación del

⁴⁹ MESSIAEN, Olivier. Polyrhythm and rhythmic pedals. En : _____ . Technique of My Musical Language. Paris : Alphonse Leduc, 1956. v. 1 p. 22.

* TRADUCCIÓN, “Aumentando las indicaciones de ligaduras, dinámicas, acentos, exactamente donde los queremos, el efecto de nuestra música se producirá en la audiencia”. Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 11 de junio de 2012.

ritmo es más firme que en el primero”, ya que no crea ambivalencia y no representa el *interrogante*.

Violín

Viola

Cello

1 $\bullet = 72$ *accel. pizz.*
mp *mf* *f*

5 $\bullet = 76$ *accel. pizz.*
p sub cresc. *f* *p sub cresc.* *p sub cresc.*

Fig. 24

13 *p sub cresc.* *mp cresc.* *f*
pizz. *p sub cresc.* *mp cresc.* *pizz.* *p sub cresc.* *mp cresc.*

16 *mf cresc.* *f* *ff*
arco *f* *arco* *f*

Fig. 25

* ENTREVISTA, Op. cit.

Aunque el segundo movimiento no tiene la función de representar la *duda*, sino de dar la *respuesta*, la explotación del recurso rítmico se ha vuelto necesaria para el discurso musical de toda la obra, así como este tipo de tratamiento rítmico se ha vuelto necesario para nosotros: “The superposition of several complicated rhythms will often make it necessary for us”^{50*}.

La primera ocasión en la que el elemento rítmico sobresale claramente por encima de la parte melódica es en la exposición de este segundo movimiento, desde el compás 7 al 12 (Fig. 26). Primero, con todos los instrumentos al tiempo, del compás 7 al 9. Luego del compás 10 al 12 cada instrumento hace su aporte de manera consecutiva para formar el 3:2 entre todos, lo que a su vez exige que los tres intérpretes estén conectados con la misma idea para lograr con eficacia el objetivo y efecto rítmico deseado por el compositor.

The musical score in Figure 26 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All are in 6/8 time. Measures 7-9 show all instruments playing together. Measures 10-12 show a staggered entry of instruments, creating a 3:2 polyrhythm. Dynamic markings include *f* (forte) and *sfz* (sforzando). Performance instructions include *arco* and *V* (likely *ritardando*).

Además, como se aprecia en la Fig. 26, el compositor pide realizar un *sforzato* en la última negra de los compases 8, 9, 11 y 12. Este efecto marca la contradicción métrica con respecto al acento natural del compás.

Para darle unidad y cohesión a los dos movimientos, se destaca que en éste –en el segundo– se cita la transmutación del motivo de carácter del

⁵⁰ MESSIAEN, Op. cit., p. 22.

* TRADUCCIÓN, “La superposición de varios ritmos complicados se hará a menudo necesaria para nosotros”. Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 11 de junio de 2012.

primero. Esto sucede en el compás 18, segundo pulso, en la parte del violín (Fig. 27).



Fig. 27

Otro elemento que le da unidad y cohesión a los dos movimientos es, por ejemplo, el recurso de color creado por los armónicos, del compás 65 al 69 (Fig. 28). Estos aparecen, cambiando de atmósfera, para dar paso de una sección a otra. Este recurso fue utilizado en el primer movimiento, al igual que en el segundo, entre la exposición y el desarrollo.

Además de este cambio de color por medio de los armónicos, común en los dos movimientos para pasar de una gran sección a otra, en el segundo movimiento se puede diferenciar con mayor facilidad donde termina la sección “A” y comienza la sección “B”, gracias a la gran pausa del compás 69 (Fig. 28).

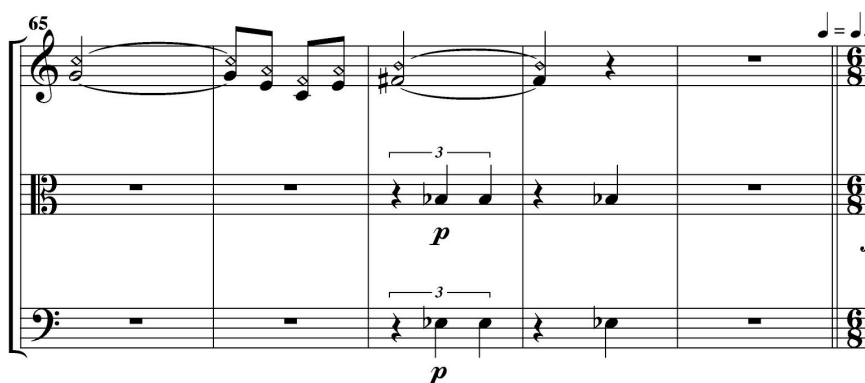


Fig. 28

En la segunda gran sección del movimiento se desarrolla todo el material temático expuesto. Esta sección se denomina con la letra “B” y es considerablemente mas corta que la sección anterior. Ésta sección “B” comprende desde el compás 70 hasta el 104.

Si bien esta sección es más corta que la anterior, su movimiento vivo se presta para que esté presente todo el material temático y conduzca de manera enérgica hacia la otra importante sección y hacia el final.

La primera idea que se comienza a desarrollar aquí es el motivo de carácter rítmico. Después de la gran pausa, la viola y el violonchelo comienzan con el desarrollo de este material motívico. En un compás de 6/8 estos dos instrumentos marcan las negras con acento y en *forte*, como si fuese un compás de 3/4 (Fig. 29). Esas tres notas se presentan sin ningún cambio melódico, en un intervalo de quinta justa, lo que hace sobresalir el ritmo.

Fig. 29

Este motivo rítmico se sigue desarrollando por seis compases más, intercalándose entre los tres instrumentos hasta el final de la frase en el compás 75. Mientras esto sucede, los otros instrumentos realizan ritmos en los modos troqueo y yambo consecutivamente*. Además, el 3:2 está presente con el dosillo en cada pulso binario compuesto del 6/8 (Fig. 29).

Por medio de una transición de cinco compases, a dúo entre el violín y la viola, desde el compás 80 al 84 (Fig. 30) –utilizando sobretudo material temático rítmico de la frase anterior– se abre paso al desarrollo del material temático melódico en el compás 85.

* Según el autor Clemens Kühn citado en esta investigación, en su *Tratado de la Forma Musical*. p. 60. En la época de Notre Dame, el ritmo se presenta según esquemas predeterminados llamados *modi*; (...) en teoría, había 6 *modi* distintos, basados en la métrica antigua; parten todos de un valor largo y uno corto. Los dos primeros son los modos troqueo y yambo, que representan figuras Largas-cortas y cortas-largas, respectivamente.



Fig. 30

El desarrollo del material temático melódico en el compás 85 lo realiza el violonchelo (Fig. 31), con una frase muy lírica y novedosa. Rítmicamente implementa y explota el recurso del dosillo, utilizado anteriormente para recordarlo y no dejarlo pasar desapercibido. Este motivo cobra importancia al aparecer a modo de imitación, seguidamente después de este desarrollo que realiza el violonchelo. En la viola, esta melodía con dosillos se desarrolla un poco más que en el violonchelo (Fig. 31).



Fig. 31

Luego vuelve otra transición a manera de dúo, nuevamente entre el violín y la viola (Fig. 32). Esta transición en dúo es un diálogo de cuatro compases entre los dos instrumentos, donde la viola realiza la parte melódica y el violín aporta el ritmo que contradice la métrica. Al final, el violín tiene un pasaje melódico ascendente que conecta con otro dúo.

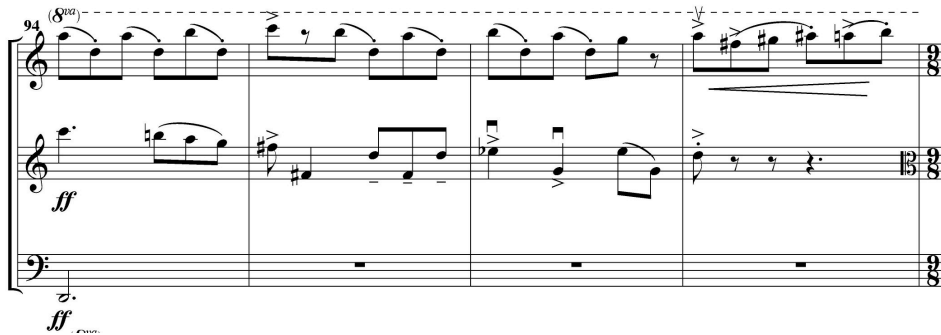


Fig. 32

Este nuevo dúo es entre la viola y el violonchelo y tiene una función muy importante, ya que no es transicional sino que desarrolla la primera idea melódico-cantabile expuesta por la viola al comienzo de la obra. Esta idea es desarrollada en forma de *stretto* (Fig. 33). Se realiza aquí un contrapunto a dos voces con este primer sujeto expuesto por la viola al comienzo del movimiento.

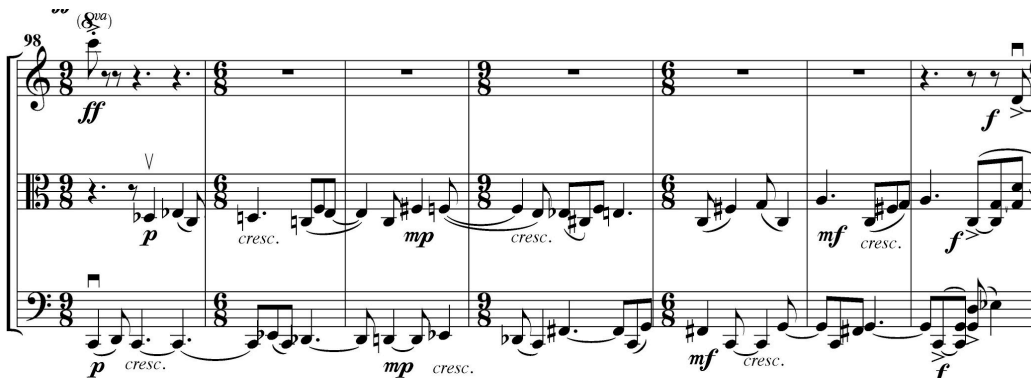


Fig. 33

Otro factor que le da relevancia a este pequeño *stretto* es que precisamente sirve para recordar ese motivo melódico-cantabile y de esta forma prepara y enlaza la próxima sección estructural. De esta manera en el compás 104 termina la sección “B” y comienza la sección “a”.

La tercera sección estructural se ha denominado “a”, en minúscula, ya que es una sección transicional pequeña, que en su comienzo elabora nuevamente el solo del motivo melódico-cantabile con el que comienza este movimiento. A su vez sirve de puente entre el desarrollo y el clímax de la obra.

En los compases 105 al 113 (Fig. 34), la reaparición del motivo expuesto por la viola al comienzo del movimiento refleja lo que podría llegar a ser una reexposición. En este lugar, el motivo no lo realiza la viola sino el violín, con un acompañamiento un poco diferente.

En el compás 111, lo que corresponde exactamente al compás 6, del comienzo del movimiento, sucede un hecho importante para el flujo musical: En el compás 6 del comienzo del movimiento (Figs. 24 y 26), sucede la transición al motivo rítmico; y así termina el motivo melódico. De otra forma en el compás 111 (Fig. 34), se esperaría nuevamente el 3:2, pero lo que sucede es una amplificación del motivo, que ayuda a acumular tensión y a que se mezclen más adelante los dos tipos de carácter, el rítmico y el melódico.

The musical score for Figure 34 consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 104 to 110, and the second system covers measures 111 to 113. The top staff is for the Violin, the middle for the Viola, and the bottom for the Cello/Double Bass. The music is in 3/8 time, which changes to 12/8 at measure 111. Dynamics include *f*, *mp*, *mf*, and *cresc.*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*. A *sub* marking is present in measure 111. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

Fig. 34

Con esto aparece una nueva célula rítmica que se repite insistentemente por todos los instrumentos y a su vez es derivada de la disminución de la figuración experimentada en el desarrollo y la misma sección correspondiente, antes del clímax del primer movimiento. Esta célula rítmica genera también mucha tensión y, al igual que en el primer

movimiento, conduce a que toda esa tensión desemboque en el clímax. La nueva célula rítmica que conduce al clímax, primero aparece en el violín, luego en la viola y en el compás 121, en los tres instrumentos (Fig. 35).

Fig. 35

Se observa entonces cómo toda esta tensión desemboca en el clímax, en compases 123 al 125 (Fig. 36), y se llega al final de la obra.

Fig. 36

En la última sección, denominada *coda*, confluyen dos factores muy importantes que aportan la conclusión a este interesante viaje literario y musical. El primer factor que se encuentra es el clímax del movimiento, donde al igual que en el movimiento anterior, coincide con el lugar de la dinámica más alta. Luego del clímax, por medio de un compás que funciona como puente (Fig. 37 compás 126), se encuentra el segundo factor que confluye en esta sección.



Fig. 37

Este segundo factor funciona como desenlace de toda esta gran trama músico-literaria. Los tres instrumentos se ponen de acuerdo en un largo unísono, desde el compás 127 al 135 (Fig. 38), y luego de tanto dialogo alterno y contrapunto, expresan contundente y solemnemente una misma idea conclusiva de la obra.

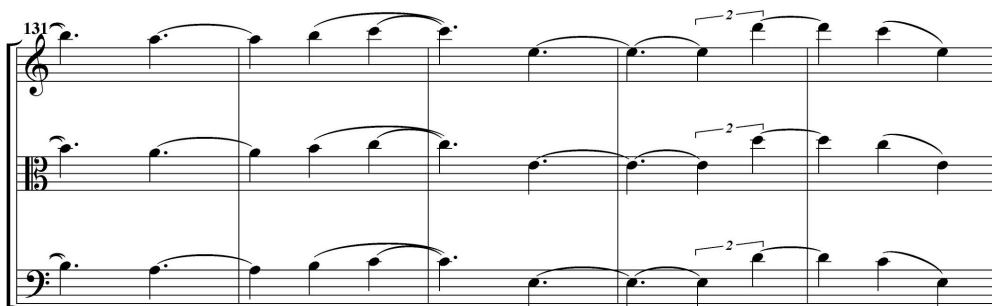
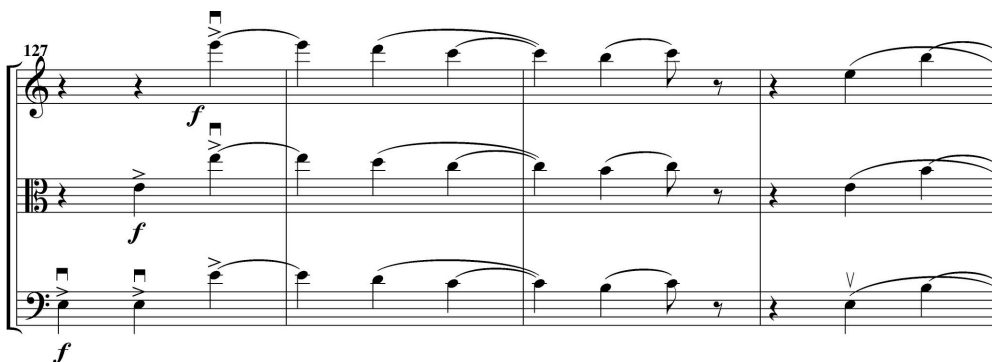


Fig. 38

En esta idea están presentes el carácter melódico y el rítmico, y se observa que lo que predomina por encima de otros aspectos es la contradicción

rítmica con convicción y certeza, como también es convincente y certero Salinas, al final del fragmento escogido por Posada: “Por ti creo en la resurrección, más que en la muerte”⁵¹.

Desde el compás 136 hasta el 138 se interrumpe el unísono (Fig. 39). Estos tres compases sobresalen porque son una especie de resumen de todo lo que ha pasado en esta obra. El violín con los armónicos representa las distintas atmósferas y colores por los que se han pasado, además al final contribuye con el factor rítmico. La viola y el cello representan el carácter melódico y *cantabile* que siempre ha estado presente en toda la obra y además el cello aporta todavía más, con la riqueza rítmica.



Fig. 39

Luego de este resumen, se retoma la idea del unísono. Se llega a un lugar alto de energía por medio de un *crescendo* hasta *fortissimo*, en una sola nota de tres compases (Fig. 40). Esto crea un efecto contundente para darle fin a la obra.



Fig. 40

⁵¹ ESCARTÍN, Op. cit., p. 417.

Como en toda acumulación de tensión, se espera una liberación de la energía. En esta obra se llega a un lugar de distensión final que se ve reflejado en los últimos compases (Fig. 40). Luego de ese *crescendo* que desemboca en un *fortissimo* viene una gran pausa de dos compases. Estos son muy útiles para que el trío demuestre su resonancia y resuelva finalmente con la última nota en *piano*, dejando contestada la pregunta y concluida la obra.

DATOS BIOGRÁFICOS

Con el fin de ubicar y contextualizar al lector de esta investigación sobre los autores que son objeto de la misma, se ilustran aquí algunos datos biográficos del compositor y del escritor. Este capítulo cumple una función puramente informativa y no pretende convertirse en foco de atención biográfica de ninguno de los dos autores.

ANDRÉS POSADA SALDARRIAGA

Nació el 24 de febrero de 1954 en Medellín, Colombia. Comenzó sus estudios de piano y teoría musical en la Escuela Superior de Música en Medellín y en la Universidad de Antioquia, donde estudió bajo la tutela de maestros como Rodolfo Pérez, María Victoria Vélez, Consuelo Echeverry, Gustavo Yépes y Mario Gómez Vignes. Obtuvo el título profesional y la maestría en composición en Mannes College of Music, N.Y. con los maestros Leo Edwards y Peter Stearns. También en Nueva York, realizó estudios de dirección orquestal con Jacob Kreisberg.

Como lo demuestra su catálogo en la *Biblioteca Digital de Música*⁵², ha escrito para casi todos los géneros. Sus obras han sido interpretadas en Colombia, primordialmente, en varias ciudades de las Américas y en Europa. Ha sido galardonado con varios premios y menciones a nivel nacional e internacional. Sobresale la mención honorífica en el Concurso Internacional de Composición Valentino Bucchi de Roma, Italia (diciembre de 1989), con su obra *Elegía Primera* para coro mixto, sobre un poema de Miguel Hernández.

Ha representado a Colombia en festivales y encuentros de música en Latinoamérica:

⁵² UNIVERSIDAD EAFIT, Departamento de Música - Línea de investigación en Musicología Histórica. En : Biblioteca Digital de Música. [en línea]. [consultado el 24 de 05 de 2012]. Disponible en <<http://www.bdmusica.eafit.edu.co/biografias/biofor?id=BDM%20000138>>

- III Encuentro de Música Contemporánea – Compositores Latinoamericanos, Santiago de Chile (1989).
- I Encuentro Latinoamericano de Música, México (1990); en el marco de este encuentro se interpretó la obra *Presagio Lírico*, por el Cuarteto de La Habana, en el Museo Nacional de la ciudad de México.
- I Encuentro Andino de Música Contemporánea, Quito (1993).
- Festival Latinoamericano de Música, Caracas (1991, 1992, 1994, 1998 y 2002).
- Foro de Compositores del Caribe, Venezuela (1992), Puerto Rico (1993 y 2010), El Salvador (1995), México (2000), Colombia (2002) – éste, que fue el XII Foro de Compositores del Caribe, fue organizado por él mismo y llevado a cabo en la Universidad EAFIT, en Medellín, Colombia, del 3 al 10 de octubre de 2002– y Panamá (2003).
- Un Puente entre dos Milenios, Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, México D.F. (2001, 2002 y 2003).

Fundó en 1989 y dirigió hasta 1992 el Laboratorio de Música Electrónica “Jacqueline Nova”, de la Universidad Autónoma de Manizales.

Por medio de concurso, fue escogido para participar del Taller Interamericano de Composición: Música y Palabra, realizado en la Universidad de Indiana, EE. UU., en 1994.

Le han sido comisionadas obras por el ensamble New York Chamber Winds; la compañía de Danza Contemporánea Aglaia, Nueva York; la Fundación Arte de la Música; la comisión Colombiana Quinto Centenario; Danza Concierto, la Orquesta Filarmónica de Medellín, la Orquesta Sinfónica Universidad EAFIT; el Dúo Audabe y el Trío Mistral.

Ha sido profesor del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y en la Escuela de Música de la Corporación Universitaria Adventista.

En mayo de 2002 fue invitado como jurado del IV Premio Iberoamericano de Música “Tomás Luis de Victoria”, instituido bajo la Presidencia de honor de sus Majestades los Reyes de España, en la ciudad de Sao Paulo, Brasil.

Del 23 al 30 de abril de 2006 participó como compositor y panelista invitado en el Latin American Music Festival, organizado por el Departamento de Música de Texas Christian University, en Forth Worth, Texas, EE. UU.

Del 14 al 21 de abril de 2007 fue invitado como jurado del II Premio de Composición Casa de las Américas, en La Habana, Cuba.

Actualmente es miembro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, creado en México en 1999 y Jefe del Departamento de Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

Catálogo de obras:

➤ Música incidental:

- *Hamlet* (1994). Flautas dulces, violín, violonchelo, trompeta, dos comas, trombón, percusión y voces. Música para la escena de la obra Shakespeare por el grupo de teatro El Tablado, dirigido por Mario Yépes.
- *Esa vana costumbre* (1998). Sonidos electroacústicos. Obra en 2 actos, comisionada por *Danza Concierto*, Compañía Nacional de Danza Contemporánea, estrenada en el Teatro Metropolitano, agosto de 1998.
- *Lo que sea* (1999). Flauta, clarinete, violonchelo y tiple. Música para el medio metraje “Lo que sea” del director Luis Eduardo Mejía.
- *La historia sin fin* (2000). Sonidos Electroacústicos. Música para el documental sobre el grupo guerrillero M-19 “La historia sin fin”, de la periodista Ana Cristina Navarro, documental realizado para la Televisión Española y para canales culturales en Francia.

- *Lorca por siempre* (2009). Soprano, flauta, clarinete, viola, cajón, percusión y contrabajo. Obra comisionada por *Danza Concierto*, Compañía Nacional de Danza Contemporánea, estrenada en el Teatro Metropolitano en mayo de 2009. Este fue un trabajo colectivo del Taller de Composición EAFIT con los compositores: Juan David Manco, Gerardo Giraldo y Juan David Osorio.
- *La Gaitana*, primer grito de libertad (2010). Soprano, coro masculino, flauta, clarinete, violín, violonchelo, trombón, percusión y contrabajo. Obra comisionada por *Danza Concierto*, Compañía Nacional de Danza Contemporánea, estrenada en el Teatro Metropolitano en mayo de 2010. Este fue un trabajo colectivo del Taller de Composición EAFIT con los compositores: Juan David Manco, Gerardo Giraldo y Juan David Osorio.

➤ Música Vocal

- *¡A Volar!* (1978). Coro mixto, texto de Rafael Alberti.
- *Villancico del rifador* (1978). Poema de Diego de Cendoya.
- *Amiga* (1979). Coro mixto, texto de Pedro Salinas.
- *La canción de la calle* (1979). Coro mixto.
- *Acción de gracias* (1986). Coro mixto, texto de Jorge Guillén.
- Tres canciones fáciles (2006). Dos sopranos.
- *Viendo dormir al hijo* (2006). Coro mixto, texto de José Manuel Arango.
- *La bailarina sonámbula* (2007). Coro mixto, fragmentos de un texto de José Manuel Arango.
- Misa coral (2007-2008). Coro mixto.
- *Contigo* (2008). Coro mixto, texto de Luis Cernuda.

➤ Música vocal – instrumental

- *Horas de paz* (1979). Coro, flauta traversa y xilófono; texto de Luis Carlos López.
- *Cantata al miedo* (1982). Coro de cámara y guitarra, texto de Claudio Rodríguez.

- *La Creación* (1985). Contralto, dos percusionistas, violín, clarinete, violonchelo y piano; texto de Eduardo Galeano.
- Tres poemas de Carranza (1986). Coro mixto, flauta, clarinete, violín, violonchelo y guitarra; textos de Eduardo Carranza.
- *Elegía primera* (1987-1988). Coro mixto y piano, sobre fragmentos de poema de Miguel Hernández.
- *Signos* (1990). Tenor y piano, textos de José Manuel Arango.
- In Memoriam Álvaro Villa (1990-1991). Coro mixto y cuarteto de cuerdas, sobre fragmentos de José Villa E., Eugenio Saldarriaga y el Salmo 40.
- Ópera, *El Pastor y la Hija del Sol* (1995-1998). Soprano, tenor, mezzosoprano y bajo; flauta Piccolo, clarinete bajo, fagot, corno, arpa, piano, percusión y cuerdas. Libreto de Andrés Posada Saldarriaga.
- *Sonidos del misterio* (1996-1997). Soprano y piano, textos de Vicente Gervasi.
- *Lluvia* (1996-2002). Coro mixto y piano, textos de José Manuel Arango.
- *Armonía* (2005). Voz alta y piano, texto de José Manuel Arango.

➤ Música instrumental

- Tríptico para clarinete N° 1 (1981).
- 4 x 2 (1982) cuatro piezas cortas para dos flautas traversas.
- Dúo para clarinete y fagot (1982).
- Romance a cinco (1982-1983) flauta, oboe, guitarra, contrabajo y percusión.
- *Presagio Lírico* (1983) trío para violín, viola y violonchelo; basado en dos fragmentos de poemas de Pedro Salinas.
- Cuatro piezas para Violonchelo y piano (1984).
- Sonata Estival (1984-1985) Violonchelo, trompeta, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, dos comas y percusión.
- Dúo rapsódico con aires de Currulao (1985) Violín y piano.
- Cuatro piezas para piano (1986-1988).
- Tríptico para clarinete N° 2 (1987).
- *Canononac* (1991) Viola, guitarra y clavecín.

- Movimiento (1992) Violonchelo y piano.
- 6 para 6 (1998-2002) Quinteto de vientos y percusión.
- Figuras Líticas (2000) cinco percusionistas.
- Figuras para 4 manos (2000) Piano a cuatro manos.
- *Pero yo te quiero sin saber por qué* (2000) Violín, violonchelo y piano.
- *De todos modos* (2004) Violín y piano.
- Relieves para guitarra sola (2006).
- Dos piezas contrastantes para violín, clarinete y piano (2006).
- *figurAcero* (música para una escultura) (2006) 2 trompetas, 2 trombones y tuba.
- *Sombra y luz* (2007) cuatro violonchelos.
- Conversaciones (2008) dos violines.

➤ Música sinfónica

- *Poema para una catedral invisible* (1984).
- Obertura para un concierto (1986).
- Eventos Móviles (1991).
- Danza para orquesta (1992).
- Salmo 55 (1999).
- *Los colores* (2003).
- *Variaciones sobre 12 segundos tristes* (2005).
- Misa de los Cantares (2009-2010) Soprano, tenor, coro de niños, coro mixto y orquesta.
- Concierto para clarinete y orquesta (2010).

➤ Música Electrónica y Electroacústica

- *Catenaria* (1990).
- *Rotaciones* (1990).
- *Benkos* (1992).

➤ Arreglos y Transcripciones

- *Venid pastores* (1997) arreglo del villancico tradicional Colombiano para coro mixto y orquesta.

- *Do Re Mi* (1999) para orquesta juvenil.
- *Venid pastores* (1999) arreglo del villancico tradicional Colombiano para coro mixto.
- *Ahí viene la vaca* (2002) arreglo del villancico tradicional Argentino para coro mixto y orquesta.
- *Eleanor Rigby* (2007) para orquesta de cuerdas.

➤ Publicaciones

- *Sonidos del misterio* (1998).
- *Figuras a cuatro manos* (2000).
- *Pero yo te quiero sin saber por qué* (2002).

➤ Grabaciones

- Clásicos Colombianos Siglo XX – Vol. IV (1994). *Eventos Móviles*.
- Música Electroacústica de Compositores Latinoamericanos (1994). *Catenaria*.
- Música contemporánea, Vol. 1: Obras de compositores Latinoamericanos (1996). Obertura para un concierto.
- Andrés Posada – *Signos*: Música de cámara con Piano (1997).
- Andrés Posada – *Sonidos del Misterio* (1998).
- Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, Música de Cámara y Sinfónica (2000). *La Creación*.
- Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, Música de Cámara y Sinfónica (2003). *Figuras a cuatro manos*.
- Música de Cámara Contemporánea en Colombia Trío Mistral (Chile) (2004). *Pero yo te quiero sin saber por qué*.
- Música en América Latina: Colombia (2006). Tríptico N° 1 y Tríptico N° 2.
- Percusión y Piano contemporáneo en Colombia (2006). *Figuras a cuatro manos* y *Figuras Líricas*.

PEDRO SALINAS

Poeta Español de la generación del 27. Nació en Madrid el 27 de noviembre de 1892, –en efecto, nació Salinas el 27 de noviembre de 1892, no 1891, como ha señalado Soledad Salinas de Marichal en la edición de las poesías completas de Salinas 2ª ed., Barcelona, 1975, Pág. 32–⁵³ y murió en Boston el 4 de diciembre de 1951. Estudió Letras y parte de la carrera de Derecho en Madrid, Licenciándose en 1913. Posteriormente pasa tres años como lector de Español en la Sorbona, París (1914-1917).

Fue profesor en la Universidad de Sevilla, donde se destacó como alumno suyo Luis Cernuda. También enseñó en la Universidad de Madrid, Universidad de San Juan de Puerto Rico, Universidad de Wellesley College y Universidad Johns Hopkins de Baltimore, estas dos últimas en Estados Unidos. También trabajó en la Escuela Central de Idiomas, fue secretario general de la Universidad Internacional de Santander y fue investigador y colaborador docente del Centro de Estudios Históricos. Todo esto demuestra que tuvo una vida consagrada a la docencia universitaria.

Según Escartín,⁵⁴ la obra poética de Salinas consta de nueve libros escritos durante tres etapas que tuvo en su vida. La etapa inicial, (1923-1933) contiene los libros: *Presagios*, *Seguro Azar* y *Fábula y Signo*, etapa en la que se deja ver la influencia de Juan Ramón Jiménez, “maestro inspirador de toda la poesía nueva”⁵⁵.

La segunda etapa, (1933-1938) está formada por “una trilogía de tema amoroso”⁵⁶, donde se incluyen *La voz a ti debida*, *Razón de Amor* y *Largo Lamento*, siendo éste último de la trilogía, el libro que contiene los fragmentos escogidos por Andrés Posada para su obra *Presagio Lírico*.

⁵³ DEL RÍO, Angel. El poeta Pedro Salinas : 2. Vida y personalidad. En : DEBICKI, Andrew P. Pedro Salinas : El escritor y la crítica. Madrid : Taurus, 1976. p. 19 - 23.

⁵⁴ ESCARTÍN, Montserrat. El Autor y su Obra. En : _____ . Pedro Salinas : La voz a ti debida, Razón de Amor y Largo Lamento. 7ª edición. Madrid : Cátedra, 2005. p. 11 - 17.

⁵⁵ DEL RÍO., Op. cit., p. 22.

⁵⁶ ESCARTÍN., Op. cit., p. 11.

La tercera etapa fue desarrollada en la década de los años cuarenta y comprende otros tres libros, *El Contemplado*, *Todo más claro* y *Confianza*.

Salinas también escribió para teatro. Algunas obras destacadas son "*El director* (1936), *Ella y sus fuentes* (1943), *La bella durmiente* (1943), *La isla del tesoro* (1944), *La cabeza de Medusa* (1945), *Los santos* (1946), entre otras.

Otras obras que sobresalen de Salinas son:

- La correspondencia de amor que tuvo con su esposa Margarita Bonmatí Botella, recogidas por su hija Soledad Salinas en "*Cartas de Amor a Margarita*" (1912-1915).
- Las cartas secretas de amor a Katherine Whitmore, en "*Epistolario secreto del gran poeta del amor*"
- "*El desnudo impecable y otras narraciones*" (1951)
- "*Literatura Española. Siglo XX*" (1940)
- "*La poesía de Rubén Darío*"

ANEXOS

- AUDIO. C D, Grabación del trío *Presagio Lírico* para violín, viola y violonchelo, de Andrés Posada.

Esta grabación fue realizada en concierto, en el Auditorio Fundadores de la Universidad EAFIT, el viernes 9 de Diciembre de 2011. Intérpretes: Herman Aguirre, Violín; Edison Acosta, Viola; Karen Londoño, Violonchelo.

- VIDEO. D V D, Entrevista de Edison Acosta, estudiante de Maestría en música de la universidad EAFIT con Andrés Posada, compositor de la obra y Jefe del Departamento de Música de la Universidad EAFIT.

Esta entrevista fue realizada el Lunes 30 de abril de 2012 en el Departamento de Música de la Universidad EAFIT.

CONCLUSIONES

Aunque los fragmentos de Salinas no están del todo implícitos en el trío *Presagio Lírico*, hay otras obras de Posada respaldadas por el recurso de la voz como *Signos* (1990) sobre poemas de José Manuel Arango, donde la literatura sí está implícita en la música. Esta obra, *Presagio Lírico*, indiscutiblemente, debe ser valorada bajo los parámetros de lo programático, ya que siempre refleja la poética y la filosofía. También, debido a que la música germina de los fragmentos de dos poemas de Pedro Salinas y estos son la excusa para que la obra exista: “La música acompaña una lectura interior de los poemas y se plantea una pregunta en forma intensa”^{*}.

Esta “pregunta intensa”^{**} de la que habla Posada es claramente ubicada en la música, gracias al análisis de los diferentes motivos y del ritmo. Se puede relacionar directamente con el texto y se visualiza en el primer movimiento. Claramente la pregunta queda resuelta en el segundo movimiento y hay cohesión en la obra gracias a la utilización de los mismos recursos rítmicos, las citas de lo motivico y la variedad de los colores que ambientan una misma atmósfera presente en toda la composición.

Como valor agregado, *Presagio Lírico* además de las múltiples posibilidades interpretativas musicales, brinda también varias posibles interpretaciones de la poética de Salinas. Esto resulta muy interesante, ya que el marco de lo programático no restringe la multiplicidad interpretativa; por el contrario, amplía sus fronteras hacia lo literario, anulando por completo la posibilidad de una sola forma de interpretación ó *interpretación singular*, como la llama el compositor.

Con esta investigación se demuestra precisamente esa multiplicidad interpretativa y se ejemplifica cómo se puede utilizar el análisis para sustentarla. Por ser una obra poco interpretada, se crea ahora un

^{*} NOTAS de Andrés Posada sobre la obra “Presagio Lírico”. Suministradas en la Entrevista con Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 30 de Abril de 2012.

^{**} Ibid.

precedente que a su vez sirve de aliciente para las generaciones futuras, a la hora de abordar el repertorio camerístico Colombiano.

BIBLIOGRAFÍA

- CANTIZANO MÁRQUEZ, Blásina. Poesía y Música : Relaciones Cómplices. En : Espéculo : Revista de Estudios Literarios – Universidad Complutense de Madrid [en línea]. No. 30 (jul. – oct. 2005). [consultado 22 sep. 2011]. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>>
- DAHLHAUS, Carl. La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música Programática. En : _____ . La Idea de la Música Absoluta. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 126 – 136.
- DEL RÍO, Angel. El poeta Pedro Salinas : 2. Vida y personalidad. En: DEBICKI, Andrew P. Pedro Salinas : El escritor y la crítica. Madrid : Taurus, 1976. p. 19 - 23.
- ENTREVISTA con Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 30 de Abril de 2012.
- ESCARTÍN, Montserrat. Introducción a la poesía completa : Un hombre entre la ética y los versos : “Yo nada, sombra, pasajero y aire”. En : _____ . Pedro Salinas: Obras Completas I : Poesía - Narrativa - Teatro. Madrid : Cátedra, 2007. p. 25 - 29.
- ESCARTÍN, Montserrat. El Autor y su Obra. En : _____ . Pedro Salinas : La voz a ti debida, Razón de Amor y Largo Lamento. 7ª ed. Madrid : Cátedra, 2005. p. 11 - 17.
- FICHER, Miguel; FURMAN SCHLEIFER, Martha and FURMAN, John M. Latin American Classical Composers : A Biographical Dictionary. Second edition. Oxford : The Scarecrow Press, 2002. p. 448.
- FUBINI, Enrico. El Romanticismo : Lenguaje musical y lenguaje poético. En: _____ . La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid : Alianza Música, 1996. p. 253 - 296.

- GILLIAM, Bryan. Vida de Richard Strauss. Madrid : Cambridge University Press, 2002. p. 45 - 86.
- HARNONCOURT, Nikolaus. La música como discurso sonoro : Hacia una nueva comprensión de la música. Barcelona : Acantilado, 2008. p. 234 - 242.
- MESSIAEN, Olivier. Technique of My Musical Language. Paris : Alphonse Leduc, 1956. v. 1. p. 74.
- NOTAS de Andrés Posada sobre la obra “Presagio Lírico”. Suministradas en la entrevista con Edison Acosta, estudiante de Maestría en Música de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 30 de Abril de 2012.
- KÜHN, Clemens. Tratado de la Forma Musical. Barcelona : Idea Books, 2003. p. 269.
- LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Mexico D.F. : Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 1684.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. 20ª ed. madrid : Espasa Calpe, 2001. v. 1 y 2, p. 2368.
- SALVAT, Juan. Ideas Literarias y Música, Ejemplos de Programatismo Ortodoxo, Ejemplos Excéntricos de Programatismo y Música y Naturaleza. En : _____ . Enciclopedia Salvat : Los Grandes Temas de la Música. Pamplona : Slavat, 1983. v. 2. p. 37 – 65.
- SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid : Real Musical, 2000. p. 263.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Sämtliche Werke. Citado por DAHLHAUS, Carl. La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música

Programática. En : _____ . La Idea de la Música Absoluta. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 129.

- STRAUSS, R. Betrachtungen und Erinnerungen. Citado por DAHLHAUS, Carl. La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música Programática. En : _____ . La Idea de la Música Absoluta. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 134.
- UNIVERSIDAD EAFIT, Departamento de Música - Línea de investigación en Musicología Histórica. En : Biblioteca Digital de Música. [en línea]. [consultado el 24 de may. de 2012]. Disponible en <<http://www.bdmusica.eafit.edu.co/biografias/biofor?id=BDM%20000138>>
- WAGNER, R. Opera and Drama. Citado por DAHLHAUS, Carl. La Idea del Absoluto Musical y la Práctica de la Música Programática. En : _____ . La Idea de la Música Absoluta. Barcelona : Idea Música, 1999. p. 130.
- WENDELL BARRY, Elizabeth. The Musical Quarterly. J Store. [base de datos digital] Oxford University Press. Vol. 11. No. 1 (Jan. 1925). p. 124-137. [consultado 5 nov. 2012]. Disponible en <<http://www.jstor.org.ezproxy.eafit.edu.co/stable/pdfplus/738390>>

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- GAVILÁN, Enrique. Otra Historia del Tiempo : La Música y la Redención del Pasado. Madrid : Akal, 2006. p. 187.
- BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires, Argentina : Ricordi, 1947. p. 333.
- COOK, Nicholas. A guide to Musical Analysis. Bristol : Oxford University Press, 1997. p. 376.
- LESTER, Joel. Enfoques Analíticos de la música del siglo XX. Madrid : Akal, 2005. p. 313.