

**ANÁLISIS DE DIEZ OBRAS PARA PIANO DE CINCO COMPOSITORES DEL
CONSERVATORIO DEL TOLIMA ENTRE 1890 Y 1960.**

EDNA VICTORIA BOADA VALENCIA

**MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
FACULTAD DE MÚSICA
2013**

**ANÁLISIS DE DIEZ OBRAS PARA PIANO DE CINCO COMPOSITORES DEL
CONSERVATORIO DEL TOLIMA ENTRE 1890 Y 1960.**

EDNA VICTORIA BOADA VALENCIA

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Maestría
en Música con énfasis en interpretación de Piano.**

**MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
FACULTAD DE MÚSICA
2013**

DEDICATORIA

A la Maestra Leonor Buenaventura de Valencia

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas y entidades a quienes debo agradecer y que sin ellos este trabajo no hubiese sido posible:

A la *Corporación para el Desarrollo Humano del Tolima* por la Beca completa para esta maestría.

A AIRES y LAN COLOMBIA por su valiosa colaboración con los pasajes aéreos durante dos años de estudios.

Al Dr. Antonio Melo Salazar y Sra. Ex gerente del periódico El Nuevo Día de Ibagué, por su maravillosa gestión en el patrocinio de la Beca y los pasajes aéreos.

Al Dr. Hernando Bonilla Mesa, Miembro honorario de la Academia de Historia del Tolima, y al Dr. José Antonio Camacho Melo, quienes fueron importantes para la recopilación de partituras y datos para este trabajo.

Al Maestro Dr. Fernando Gil Araque, Director de la Maestría en Música, por su apoyo y ayuda durante mis estudios.

Al Maestro Gustavo Yépez, asesor del proyecto, por sus valiosos consejos y observaciones durante la evolución de este trabajo.

A la Maestra Blanca Uribe, por su maravilloso aporte en el análisis técnico pianístico de este trabajo.

Al magister Carlos David Leal por la revisión de la redacción del trabajo.

Finalmente, al conservatorio del Tolima.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	3
1. HISTORIA DE LA ACADEMIA MUSICAL EN IBAGUÉ	6
2. BIOGRAFÍAS DE LOS CINCO MAESTROS COMPOSITORES DEL CONSERVATORIO DEL TOLIMA	17
2.1 Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937)	17
2.2 Josefina Acosta de Barón (1897-¿?)	20
2.3 Isabel Buenaventura de B. (1903-1973)	22
2.4 Leonor Buenaventura (1914-2007)	24
2.5 Oscar Buenaventura (1920- 2000)	27
3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS PARA PIANO DE LOS CINCO COMPOSITORES DEL CONSERVATORIO DEL TOLIMA ENTRE 1890 Y 1960	31
3.1 Análisis de Microforma	31
3.2 Análisis de Macroforma	60
3.3 Análisis del Lenguaje Compositivo	67
3.4 Análisis Técnico	77
CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	103
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	107
ANEXOS	109

TABLAS

Tabla 1. Decretos del departamento del Tolima referente a la actividad musical en Ibagué, y basada en el libro de Héctor Villegas “Reseña histórica del Conservatorio del Tolima”, una publicación de la Contraloría general de la Nación, Ibagué, 1962. **P.17**

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Imagen del libro del Conde de Gabriac publicado en 1868	7
Ilustración 2. Sesión solemne del colegio San Simón, 30 de noviembre de 1891	10
Ilustración 3. Fotografía de matrícula del Alumno Nicolás Buenaventura	13
Ilustración 4. Fotografía de matrícula de La alumna Inés Buenaventura	14
Ilustración 5. Fotografía de Alberto Castilla	17
Ilustración 6. Fotografía cuaderno de notas de Alberto Castilla	19
Ilustración 7. Fotografía de Josefina Acosta de Varón	20
Ilustración 8. Fotografía de Isabel Buenaventura	22
Ilustración 9. Fotografía de Leonor Buenaventura	24

Ilustración 10. Fotografía del coro Infantil “El muñequero”	26
Ilustración 11. Fotografía de Oscar Buenaventura	27
Ilustración 12. Imagen del primer Inciso de Rondinella	32
Ilustración 13. Imagen de la primera Frase de Rondinella	33
Ilustración 14. Imagen de la primera Sección de Rondinella	35
Ilustración 15. Imagen del primer Inciso de Cacareo	36
Ilustración 16. Imagen de la primera Sección de cacareo	37
Ilustración 17. Imagen del primer Inciso de Primavera	38
Ilustración 18. Imagen de la primera Frase de Primavera	39
Ilustración 19. Imagen de la primera Sección de Primavera	39

Ilustración 20. Imagen del primer Inciso de Invierno	40
Ilustración 21. Imagen de la primera Frase de Invierno	40
Ilustración 22. Imagen de la primera Sección de Invierno	41
Ilustración 23. Imagen de la primera Frase de Al calor del Vodka	42
Ilustración 24. Imagen del primer Periodo de Al calor del Vodka	43
Ilustración 25. Imagen de la primera Sección de Al calor del Vodka	44
Ilustración 26. Imagen del primer Inciso de Improvisación	45
Ilustración 27. Imagen de la primera Frase de Improvisación	45
Ilustración 28. Imagen del primer Periodo y Sección de Improvisación	46
Ilustración 29. Imagen de la Introducción de Ligia	47

Ilustración 30. Imagen del primer Inciso de Ligia	47
Ilustración 31. Imagen la primera Frase de Ligia	48
Ilustración 32. Imagen de la primera Sección de Ligia	49
Ilustración 33. Imagen de la primera Frase de Torbellino N.1	50
Ilustración 34. Imagen del primer Periodo de Torbellino N.1	51
Ilustración 35. Imagen de la primera Sección de Torbellino N.1	52
Ilustración 36. Imagen del primer Inciso del Sueño de la Ninfa	53
Ilustración 37. Imagen de la primera Frase del Sueño de la Ninfa	54
Ilustración 38. Imagen de la primera Sección del Sueño de la Ninfa	55
Ilustración 39. Imagen del primer Inciso de la Danza de los Fantasma	56

Ilustración 40. Imagen de la primera Frase de la Danza de los Fantasma	57
Ilustración 41. Imagen del primer Periodo de la Danza de los Fantasma	58
Ilustración 42. Imagen de la primera Sección de la Danza de los Fantasma	59
Ilustración 43. Imagen de dos compases de Rondinella (2-3)	79
Ilustración 44. Imagen de tres compases de Cacareo (2-3)	80
Ilustración 45. Imagen de dos compases de Cacareo (10-11)	81
Ilustración 46. Imagen de Cacareo compases 23-25	81
Ilustración 47. Imagen de los primeros Compases de Primavera	82
Ilustración 48. Imagen de primeros Compases sección B de primavera	83
Ilustración 49. Imagen de primeros compases de Invierno	84

Ilustración 50. Imagen de Invierno compases 33-35	85
Ilustración 51. Imagen de compases 20 y 24 Al Calor del Vodka	87
Ilustración 52. Imagen de Improvisación Compases 20-22	88
Ilustración 53. Imagen de introducción de Ligia	88
Ilustración 54. Imagen primeros compases Pasillo Ligia	90
Ilustración 55. Imagen de primeros compases de Torbellino N.1	91
Ilustración 56. Imagen Torbellino N.1 Compases 6-16	92
Ilustración 57. Imagen primeros compases del Sueño de la Ninfa	93
Ilustración 58. Imagen de compases 27 y 28 de El Sueño de la Ninfa	94
Ilustración 59. Imagen de seisillo en el Sueño de La Ninfa	95

Ilustración 60. Imagen de compases 8-10 de la Danza de los Fantasma	97
Ilustración 61. Imagen de compases 23 y 24 de la Danza de los Fantasma	98
Ilustración 62. Imagen de los compases 34-38 de la Danza de los Fantasma	99

GLOSARIO

ACEFALO¹: falto de cabeza.

ACULTURACIÓN²: Proceso de adaptación a una cultura, o de recepción de ella, de un pueblo por contacto con la civilización de otro más desarrollado.

ANACRÚSICO³: de Anacrusis: compás no acentuado.

BANDA⁴: En general, esta palabra se usa en nuestros días para designar un conjunto de ejecutantes de instrumentos de viento. Se la diferencia así de la orquesta.

CADENCIA⁵: La palabra cadencia viene del latín *cadere*, caer. Al hablar, es natural bajar el tono de la voz en la última sílaba de una frase. Las antiguas melodías del canto llano caen, en su terminación, sobre la nota principal (“final”) del modo, o tónica.

Actualmente, a toda figura melódica o armónica que ha llegado a tener una relación convencional con la conclusión de una composición, de una sección o de una frase, se la llama cadencia, exista o no una caída en la melodía o en la voz superior de la armonía.

DECIMONÓNICO⁶: adj. Del siglo XIX o relativo a él; Anticuado, falta de vigencia. “decimonónico”: colonialismo.

CODA⁷: sección o pasaje final, ajeno a la estructura básica de la composición, pero añadida para confirmar la impresión de finalidad.

¹ GARCIA-PELAYO Y GROSS, Diccionario enciclopédico de todos los conocimientos, pequeño Larousse, Ediciones Larousse, Canadá, 1976, p 10.

² IBID, p.17.

³ RANDEL, Diccionario Harvard de la música, Editorial Diana, México, 1994, p.25

⁴ SHOLES, Percy, Diccionario Oxford de la música, editorial sudamericana, buenos aires, 1964, p.156

⁵ IBID, p. 215.

⁶ Diccionario de la lengua española, [http/ www.wordreference.com](http://www.wordreference.com): online language dictionaries, consultado el 11.12.12

⁷ RANDEL, op.cit., 111

COGNOSCITIVO⁸: adj. Dícese de lo que se refiere al conocimiento.

DA CAPO:⁹ desde el comienzo. Indicación de que la pieza deberá repetirse de principio a fin o hasta un lugar señalado con un signo determinado.

DECRETO¹⁰: Decisión tomada por la autoridad competente, especialmente en materia política y con base en la ley.

ESTILO¹¹: Estilo en las artes, modo de expresión o de ejecución en una composición musical; el estilo incluye los modos de tratar todos los elementos- forma,-melodía, -ritmo, -armonía, -textura, -timbre, etc.

FERMATA¹²: (It), FERMATE (Al.). Calderón; literalmente, parada.

GÉNERO¹³: es un cierto espíritu, una intención que preside la concepción de una obra. Es la reunión en una misma familia de cierto número de formas que tienen entre ellas suficientes afinidades de carácter.

HEGEMONÍA¹⁴: supremacía de una ciudad estado en las antiguas federaciones griegas y, por ende, en las confederaciones actuales. Sinónimo de superioridad cultural – política. Hegemonía conservadora, cuando el partido conservador tenía el poder sobre el partido liberal.

ICTUS¹⁵: Era el compás que medía los pies del verso; pasó luego a significar la acentuación marcada de ciertas palabras, y el acento similar de los neumas gregorianos.

⁸ Diccionario enciclopédico Quilet, Edición A. Quilet, México, 1976, p.587

⁹ RANDEL, op.cit., p.138

¹⁰ The free dictionary, <http://es.thefreedictionary.com/decreto>, consultado el 19.11.2012

¹¹ RANDEL, Don Michael., “Diccionario Harvard de la música”, edición Diana, México, , p.169

¹² SHOLES, op.cit.,p. 499

¹³ HODEIR, André. “Las formas de la música”, editorial EDAF, S.A, Madrid, 1988, P.11

¹⁴ GARCIA-PELAYO Y GROSS, op.cit., p.460

¹⁵ GARCIA-PELAYO Y GROSS, op.cit., p. 638.

ésta voz se usa hoy en los tratados de canto gregoriano (ictus rítmico) para indicar el punto de apoyo rítmico del giro melódico. En el texto se entiende por el acento de las notas en el primer tiempo o tiempo fuerte de un compás.

INTERLUDIO¹⁶: música que se toca entre secciones de una composición o de una pieza dramática.

MOTIVO¹⁷: es el elemento primario y fundamental de la composición musical, la más breve división rítmico melódica de una idea musical.

IMPRESIONISMO¹⁸: Palabra tomada de la pintura, en la que fue adoptada para designar el estilo de que son ejemplos Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Sisley y Cézanne.

El origen del término (empleado por primera vez por un crítico en la publicación parisiense Charivari) fue un cuadro de Monet, exhibido en París en 1863, en el histórico “Salón des Refusés”, y que llevaba por título Amanecer: Impresión. “Impresión” significa, en este caso, que el pintor registra lo que puede captar una mirada rápida, sin añadir a su tela una multitud de detalles menudos, cada uno de los cuales podría captarse solamente fijando la mirada en él con exclusión de los otros.

En la práctica, la pintura reproduce menos la apariencia de los objetos como tales que el juego de la luz sobre los mismos; el pintor impresionista se hace muy diestro en la representación de los más ligeros matices.

El Manet o el Monet de la música es Debussy (v.), cuyo tratamiento de los efectos sonoros se parece al de los efectos de luz logrados por Monet. Debussy busca menos la forma y más los tintes y matices, que sus predecesores.

Así como los pintores impresionistas lograban sus efectos “atmosféricos” por medio de procedimientos técnicos, existe un paralelo perfecto en el sistema armónico de Debussy y

¹⁶ RANDEL, op.cit., p.237

¹⁷ DE PEDRO, “Manual de formas musicales; curso analítico”, Real musical editores, Madrid 1993, p. 13.

¹⁸ SHOLES, op. Cit., p.646

especialmente en el uso de la escala de tonos enteros. Las terceras, cuartas, quintas paralelas contribuyen a ese efecto brumoso.

PARÁFRASIS¹⁹: ejecución libre o interpretación en música, el término puede significar: 1. una paráfrasis textual, p.ej., recomposición libre de un texto; 2. Modificación y arreglo libre de melodías bien conocidas, como las paráfrasis de concierto de Liszt, de óperas Wagnerianas.

PERÍODO Y FRASE²⁰: frase es la unión de dos o más semifrases que terminan por lo general, en una cadencia no conclusiva (ya sea porque es una semicadencia o porque es una cadencia con terminación femenina).

Periodo es la sucesión de dos o más frases terminando la última de ellas en una cadencia conclusiva.

POLIFACÉTICO²¹: que ofrece varias facetas o aspectos: persona que se dedica a actividades distintas y tiene múltiples aptitudes.

RACIONALISMO²²: corriente filosófica en Europa durante los siglos XVII y XVIII; sostiene que la razón es la principal o única vía hacia el conocimiento. Se suele oponer al empirismo, que defiende que la experiencia sensorial es la principal vía hacia la experiencia, según Quillet²³, posición filosófica que en el planteo y solución de los problemas se funda ante todo en la razón como facultad pensante y cognocitiva: sistema filosófico que funda sobre la razón las creencias religiosas.

¹⁹ RANDEL, Don Michael, Diccionario Harvard de música, México, edición Diana, 1994, p.370

²⁰ DE PEDRO, manual de formas musicales, , real musical editores, Madrid ,1982, p.14

²¹ Diccionario de la lengua española, [http/ www.wordreference.com](http://www.wordreference.com): online language dictionaries, consultado el 11.12.12

²² CATHCART Y KLEIN, Platón y un ornitorrinco entran en un Bar, Editorial planeta, Barcelona, 2008, p.216

²³ Diccionario enciclopédico Quillet, editorial argentina Quillet S.A, Buenos Aires, 1960

RETRETA²⁴: (retirada) señales militares tocadas en cornetas y tambores para llamar a los soldados a su cuartel en la noche. Conciertos que tocan las bandas en los parques o lugares al aire libre.

SEMIFRASE O INCISO²⁵: semifrase o inciso de acuerdo a Gustavo Yepes en “Cuatro teoremas sobre la música tonal” es la Reunión de dos o más motivos, de los que el primero tiene un carácter expectante o de pregunta (antecedente) y el siguiente o siguientes un carácter conclusivo o de respuesta (consecuente).

SIMETRÍA²⁶: correspondencia de las partes de un todo con respecto a un eje.

TEXTURA²⁷: índole de una composición o pasaje, como lo determine la relación entre los elementos de los cuales se compone. Así la textura de una obra en la cual se hace hincapié en la combinación de varias líneas melódicas se dice que es contrapuntística o polifónica, si la textura contiene una línea melódica se dice que es homofónica.

UNISONO²⁸: ejecución simultánea de las mismas notas o melodía por varios instrumentos o por toda la orquesta, ya sea en la misma octava o en octavas diferentes.

²⁴ RANDEL, op.cit., p.416

²⁵ DE PEDRO, op.cit., p.14

²⁶ GARCIA-PELAYO Y GROSS, op.cit., p.828

²⁷ RANDEL, op.cit., p 492

²⁸ IBID. P.515

Resumen.

“La música es una ciencia que debería tener reglas definidas; estas reglas deberían ser deducidas de un principio evidente y dicho principio no puede ser realmente conocido por nosotros sin la ayuda de las matemáticas”²⁹.

La fuerza que adquiere el Racionalismo³⁰ como corriente filosófica en Europa durante los siglos XVII y XVIII, hacen posible la teorización sobre la música y el cambio de imaginario³¹ en la gente de su época, buscando rebatir la idea de que la música es usada exclusivamente para “acompañar” los ritos religiosos, en su mayoría católicos, para alabanza de Dios. Desde entonces, como una ciencia basada en la razón y el conocimiento fundamentado, se hace imprescindible el nacimiento de las Academias de Música para su enseñanza, primero en Europa y posteriormente en América., como el Conservatorio de París³² fundado en 1783 por el Rey Luis XVI, como escuela de canto y declamación, y el conservatorio de Leipzig³³ fundado por Félix Mendelssohn en 1843.

En Colombia, específicamente en Bogotá, se creó la primera Academia Nacional de música en 1882 fundada por Jorge W. Price³⁴, en Medellín la escuela de música Santa Cecilia en 1888, en Ibagué el Conservatorio del Tolima en 1906 fundado por Alberto Castilla³⁵ y, posteriormente en Cali hacia 1936 el Conservatorio Antonio María Valencia³⁶; así se promovió la enseñanza académica musical en nuestro país y poco a poco se fortaleció la instauración de las academias musicales a lo largo del territorio nacional.

²⁹ RAMEAU Jean-Philippe, “Traité de l’harmonie, reduite a ses principes naturels” 1722, Paris

³⁰ GROTH, B., “Racionalismo: Teología fundamental”, www.mercaba.org, 15 enero 2012.

³¹ Imaginario adj. Que solo tiene existencia en la imaginación, en este caso aplicado a lo que pensaba la gente sobre lo que era aceptado en sociedad y catalogado de clases altas en referencia a las artes.

³² “la formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma”, www.books.google.com.co, consultado el 21.05.2013

³³ “Heroicidad y belleza al son del mismo compás”, www.germany.travel.es, consultado el 21.05.2013

³⁴ BERMUDEZ, Egberto, “Conservatorio Nacional demúsica:1910:2010”, www.ebermudezc.blog Spot/2010/02, 15 de Enero 2012.

³⁵ VILLEGAS, Héctor, “Reseña histórica del Conservatorio del Tolima”, Ibagué, una publicación de la contraloría general del Departamento, 1962, p.13

³⁶ “Conservatorio Antonio María Valencia”, www.bellasartes.edu.co, 15 de enero 2012.

El piano instrumento que en su llegada a nuestro país se consideró “hereje”³⁷, fue la herramienta más práctica y completa usada para la enseñanza y el aprendizaje de la música, tanto en las academias como por fuera de ellas.

Esta investigación pretende mostrar la importancia del piano en el ámbito de la composición musical en el país y, de forma particular, en el departamento del Tolima, por medio del análisis de la producción para piano que hicieron cinco de los maestros más reconocidos en Ibagué, nacidos entre 1890 y 1950. Estos maestros, vinculados al Conservatorio del Tolima desde sus inicios (1906), fueron Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937), Josefina Acosta de Varón (1897-¿?), Isabel Buenaventura de Buenaventura (1903-1973), Leonor Buenaventura de Valencia (1914-2007) y Oscar Buenaventura (1920-2000).

Palabras clave:

ACADEMIA DE MUSICA, IBAGUÉ, COMPOSITORES, MÚSICA PARA PIANO, CONSERVATORIO DEL TOLIMA.

³⁷ BERMUDEZ, Egberto, “la historia de la música en Santa fe y Bogotá:1538_1938”, Bogotá, Fundación de música,2000,p.54

INTRODUCCIÓN

El objetivo general de la presente investigación es analizar y contextualizar diez obras para piano de cinco compositores vinculados con el Conservatorio del Tolima, nacidos entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Para vincularlas con el contexto sociocultural en que se desarrolló esta música y como participó en la construcción de una identidad institucional en la región del Tolima y en el país.

A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se evidencia en Ibagué la preocupación del gobierno por la formación académica de los jóvenes, una formación integral y de alta calidad, que permitió la creación del colegio San simón en 1882, en donde a la par de matemáticas y ciencias, se impartieron las primeras clases de música, las que evolucionaron posteriormente en la Academia de música de Ibagué y Conservatorio del Tolima, alcanzando reconocimiento de nivel nacional e internacional, que le dio el título a Ibagué como “la ciudad musical de Colombia”, a pesar que Bogotá como capital del país siempre tuvo mayores posibilidades socioeconómicas que Ibagué.

Este legado regional ha permanecido fuera de un estudio riguroso dentro de la perspectiva musicológica o de la investigación que pueda desarrollar un músico, pues es bien sabido que en Colombia hay muy pocos trabajos de investigación musical, y los pocos que existen han sido hechos por antropólogos, historiadores o musicólogos, no por intérpretes que puedan dar una visión diferente en el análisis técnico específico de su área de formación instrumental.

En una breve descripción de los antecedentes de este trabajo, se puede encontrar en la región del Tolima, libros como “reseña histórica del conservatorio del Tolima” de Héctor Villegas, 1962, “mujeres protagonistas de la música en el Tolima” de Humberto Galindo 2000, “entre olvidar y dejarse olvidar: mi recuerdo acerca de Oscar Buenaventura” de Jorge Prudencio 2004, “la mujer en dos mil años de historia de la música” de Orlando Alarcón 2000, entre otros, todos estos trabajos en su mayoría están orientados hacia el recuento de historias de vida, o recuento de datos, son carentes de una perspectiva musicológica en la cual esté implícito el análisis de la producción musical Tolimense, sin embargo han aportado muchísimo a la investigación en curso.

A nivel nacional en cuanto a estudios sobre la producción de obras para piano se encuentran los trabajos de Ellie Anne Duque, “Nicolás Quevedo Rachadell 2011, Benjamín Yépes 1992, “vida y obra de compositores colombianos” Ellie Anne Duque “Guillermo Uribe Holguín y sus trescientos trozos en el sentimiento popular” 1999 ”,”Luis A. Calvo en el cincuentenario de su muerte en Colombia” 1999, entre otros, en los cuales hay un enfoque musicológico, y de análisis de la producción musical nacional, pero que carecen de un análisis técnico, que le sirve a un intérprete para conocer a fondo el repertorio nacional y que le permita establecer escalas de dificultad técnica, además de posibles soluciones a problemas que se puedan encontrar en la interpretación de las obras.

Si bien existen libros enfocados en la parte técnica del piano versus repertorio pianístico como “music for the piano” de Friskin and Freundlich 1973, y “Handbuch der Klavierliteratur de Wolters y Goebels 1967, estos ofrecen una catalogación de grados de dificultad muy útil para programar repertorio³⁸, no

³⁸ Programar repertorio: es asignar repertorio para estudio, recital o concierto.

ofrecen soluciones a problemas técnicos que pueda plantear el repertorio escogido.

El presente trabajo está dividido en dos grandes secciones, una referente a la parte histórica, y la otra a la parte del análisis de las obras escogidas.

Cada parte subdividida así:

A) Parte histórica:

1. Historia de la academia musical en Ibagué.
2. Biografías de los cinco maestros compositores del conservatorio del Tolima.

B) Parte analítica de las obras escogidas:

3. Análisis de Microforma.
4. Análisis de macroforma
5. Análisis del lenguaje compositivo.
6. Análisis técnico.

Y tiene como propósito cumplir con los siguientes objetivos:

1. Revisar los aspectos socioculturales que inciden en las composiciones para piano, que se dan en el departamento del Tolima entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.
2. Realizar una reflexión biográfica de los compositores para piano del conservatorio del Tolima, nacidos entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.
3. Analizar los lenguajes empleados por los compositores para piano en el conservatorio del Tolima en esa época.
4. Realizar un análisis técnico de las obras para piano y resolución de problemas que se presenten para el montaje de este repertorio particular.

La metodología usada para este trabajo fue, primero la recolección de partituras, segundo la recolección de datos históricos y biográficos, tercero el análisis de las obras.

ANÁLISIS DE DIEZ OBRAS PARA PIANO DE CINCO COMPOSITORES DEL CONSERVATORIO DEL TOLIMA ENTRE 1890 Y 1960.

1. HISTORIA DE LA ACADEMIA MUSICAL EN IBAGUÉ

Héctor Villegas, en su libro “Reseña Histórica del Conservatorio del Tolima”³⁹, señala la creación del Colegio San Simón en 1822, por medio del Decreto número 21 del mismo año firmado por Francisco de Paula Santander, presidente de la Gran Colombia entre 1819-1826⁴⁰. En este momento, en el país se observó la preocupación del gobierno por la formación académica general de los jóvenes y, en el caso de Ibagué, esta sed de conocimiento en los jóvenes, totalmente influido por el racionalismo europeo, comenzó a dar fruto a lo largo de los años en diferentes ciencias.

El 25 de agosto de 1886 según Villegas⁴¹, apareció en París un artículo sobre Ibagué y su gente firmada por el Conde de Gabriac⁴². “Este ilustre turista de naturales maneras suaves y finas, tuvo la exquisita sorpresa de que por donde quiera que pasaba susurraba un tiple, murmuraba una guitarra y suspiraba una bandola, con acompañamiento de sutiles voces y poesía. Y no resistiendo el embrujo de tanta belleza, se hizo presente en la casa de don Mirtiano Sicard y posteriormente en la casa de doña Isabel Varón, abuela de la familia Melendro Serna, en donde noche tras noche se llevaban a efecto musicales veladas como la

³⁹ VILLEGAS, Héctor, Reseña histórica del Conservatorio del Tolima, Ibagué, una publicación de la contraloría general del Departamento, 1962, p.13.

⁴⁰ PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA, en <http://www.presidencia.gov.co>, consultado el 1 de mayo del 2012.

⁴¹ VILLEGAS, Op.cit., p.13

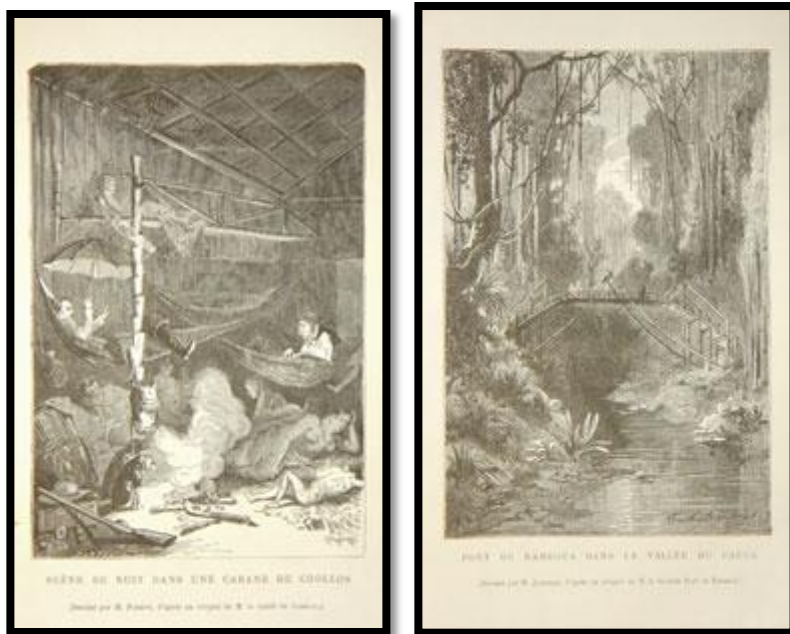
⁴² Diplomático francés autor del libro Promenade a’ travers L’Amérique du sud: Nouvelle-Grenade, Équateur, Pérou, Bresil. Publicado en 1868 en París por Michel Lévy et frères.

de esa noche que tanto impresionó al generoso visitante. Y fue precisamente él, en su artículo, quien primero diera al poblado en galardón su fama de “ciudad Musical”⁴³-.

Refiriéndose a la influencia francesa en Colombia durante el siglo XIX, Felipe Angulo Jaramillo⁴⁴ en un artículo titulado –“Viajeros franceses del siglo XIX en Colombia; Un balance bibliográfico”, contradice a Villegas. Para Angulo, el texto del viajero se publicó en París en 1868 con el título de “Promenade á travers l’Amérique du Sud, Nouvelle Grenade, Equateur ,Pérou, Brésil” y lo describe como un libro “injusto y amargo”:

“es un libro injusto y amargo; Todo le parece incómodo, primitivo, miserable...no sabe ver la idiosincrasia de las gentes, interpreta erróneamente sus costumbres, tergiversa los hechos e invierte todos los valores, también menciona algunas verdades amargas, expuestas crudamente.

Ilustración 1



⁴³ VILLEGAS, Op.cit., p.13

⁴⁴ ANGULO JARAMILLO, Felipe, viajeros franceses del siglo XIX en Colombia; Un balance bibliográfico, en [http:// www.afehc-historia-centroamerica.org](http://www.afehc-historia-centroamerica.org), consultado el 1 de mayo del 2012.

Imagen del libro del conde de Gabriac encontrada en <http://www.banrepcultural.org>

Gabriac, Alexis de, conde (francia s. XIX): Diplomático francés autor del libro Promenade a' travers L'Amérique du sud: Nouvelle-Grenade, Équateur, Pérou, Bresil. Publicado en 1868 en París por Michel Lévy et frères. Tiene un formato mediano (24 x 15 cm) con dos mapas y 21 grabados en madera, en blanco y negro, dibujados en París por M.Parent y otros usando los bocetos del viajero. Algunos grabados son de Barbant.

Como se observa en la imagen de la carátula del libro en referencia, tomada por la biblioteca virtual de la Luis Ángel Arango, existe un error en la fecha dada por Villegas. En 2008, el diario El Tiempo publicó una columna de Álvaro Cuartas⁴⁵, “Escrito dedicado al viajero francés que exploró la Nueva Granada” en el cual se aparta de la opinión de Felipe Angulo Jaramillo después de traducir lo dicho sobre Ibagué en el libro de Gabriac.

“...Desde su llegada no ahorra en elogios, alaba la exuberancia del paisaje natural, refiriéndose a la Sabana dice “¡Dios que sabana!, imagine usted un plan literalmente interminable, más largo que la sabana de Bogotá”. Descuella también su admiración por los instrumentos típicos como el tiple, la carrasca y el alfandoque, y por el ritmo de caña interpretado por una orquesta conformada por indios y cholos. Impresionado asegura que en Ibagué se adora la música, concepto reconfirmado al escuchar en un recorrido nocturno serenatas de guitarras y flautas”(...)”Paradójicamente la mayor queja del Conde en su pernoctada ibaguereña tuvo que ver con el hospedaje. Asegura haber dormido en un cuchitril: “con la dueña y toda su familia, sus arrieros, dos gallinas, un perro, dos marranos y de mas una vaca que se la pasó toda la noche de una puerta a la otra, sin hablar de las ratas y de los mosquitos”.

Lo trascendente en este libro es el hecho de que, desde 1868, hay una actividad musical confirmada en la ciudad, pese a que no se encuentran documentos que registren la existencia de una academia musical en la casa de las familias Melendro y Sicard. Sin embargo, en el capítulo referido a la vida de Pedro Morales Pino del libro de Jaime Rico

⁴⁵ CUARTAS, Álvaro, escrito dedicado al francés que exploró la nueva Granada, en <http://www.eltiempo.com>, consultado el 1 de mayo del 2012.

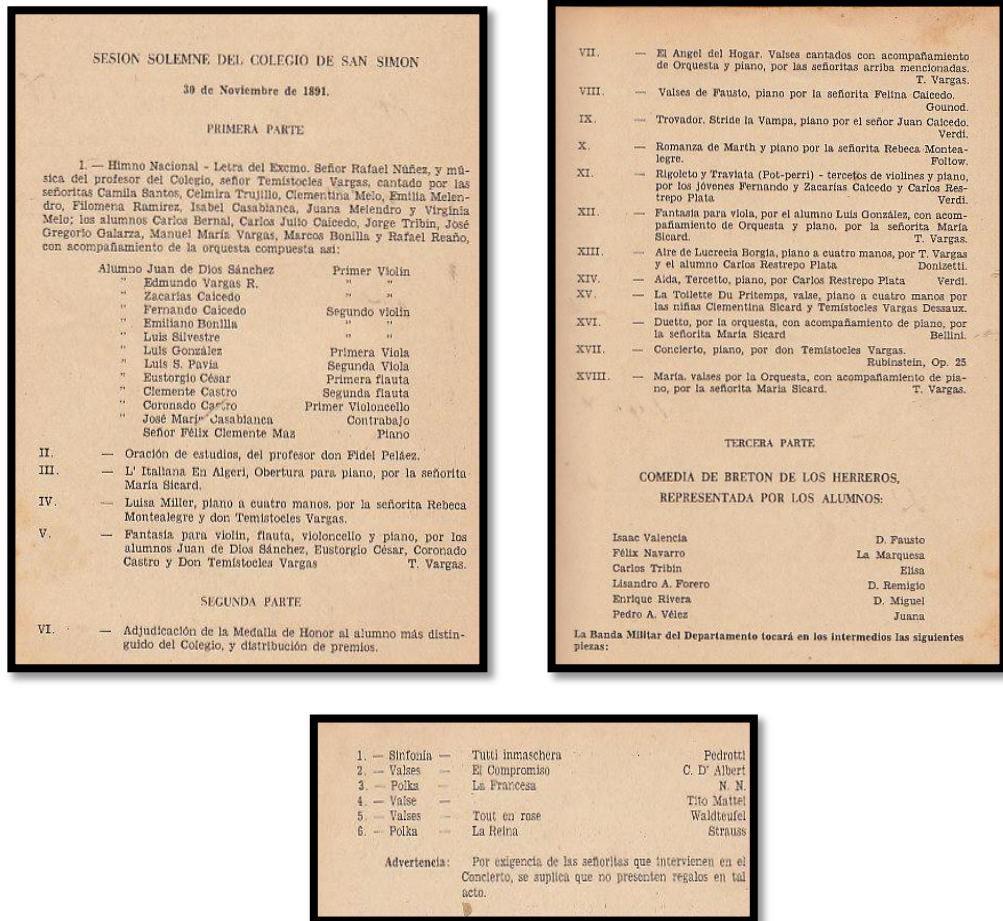
Salazar⁴⁶ - “*la canción Colombiana, su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*” se relata que, en 1875, Morales Pino regresó a Ibagué por la penosa situación económica que vivió en Cartago; el pequeño Pedro tuvo la oportunidad de escuchar el ensayo de una orquesta, memorizó la pieza, la sacó en bandola y al escucharlo el director de la orquesta, muy sorprendido por las facilidades musicales del muchacho, le comentó al adinerado señor Sicard Pérez sobre las virtudes del pequeño Morales Pino y aquel lo becó, lo envió a vivir a la casa de su hermano Adolfo Sicard y a estudiar en Bogotá en 1878 en un colegio donde recibió formación artística y musical. Queriéndolo ayudar más, pidieron permiso a su madre para enviarlo a Italia pero ella declinó la propuesta.

Esto confirma que las familias pudientes de Ibagué promovían el arte y la música, ayudando a los talentos como Morales Pino, quien debía tener formación musical, ya fuera por su contacto con la élite de Bogotá o por clases particulares recibidas, como era lo más usual en esta época.

El registro más antiguo de la enseñanza musical en la ciudad aparece en 1891, cuando el Colegio San Simón decide crear la clase de música dirigida por el maestro Temístocles Vargas, nacido en Chinácota. Aquí se evidencia con claridad la actividad musical en el acto de clausura, donde hay un pequeño coro formado por señoritas de la sociedad ibaguereña y alumnos del colegio, una pequeña orquesta de salón, de tres violines primeros, tres violines segundos, dos violas, dos flautas, un violoncello, un contrabajo y un piano, en el programa tocan el Himno Nacional de Colombia además se presentan grupos pequeños de música de cámara, un grupo de teatro y finalmente la banda militar. Se escucharon pequeñas piezas de Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Gounod, Rubinstein, y piezas de Cámara del mismo Temístocles Vargas.

⁴⁶ RICO SALAZAR, Jaime, *la canción Colombiana, su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, Bogotá, Editorial norma, 2004, pp. 33-34.

Ilustración 2



Fotografía tomada del libro "Reseña histórica del Conservatorio del Tolima" de Héctor Villegas (1962), Ibagué, Sesión solemne del colegio San Simón, 30 de noviembre de 1891, p.14-16.

Los registros posteriores de la actividad musical en Ibagué se encuentran entre los decretos de la Gobernación del Departamento, y Villegas los registra en su reseña histórica del Conservatorio del Tolima, (para mayor claridad remitirse a la Tabla de decretos del Departamento del Tolima referente a la actividad musical en Ibagué, y basada en el libro de Héctor Villegas que se encuentra en la página 15 y 16), que abarca desde 1891 hasta 1893. Allí se informa que hay una continuidad en la enseñanza musical, interrumpida en 1894 por orden público; en medio de estos años de inexistencia de actividad académica musical es

fácil suponer que la gente de la ciudad continuaran su formación de manera particular o viajando a Bogotá, pues, para los Ibaguereños, la música era considerada un oficio y un arte altamente valorado, como parte de la interacción social que debía mantener la gente de estratos más altos en la sociedad de este tiempo.

“Debemos convencernos de que estudiar la música, es como estudiar una ciencia cualquiera. Hoy debido a don Jorge W. Price, director de la Academia Musical Nacional de Bogotá, se ha generalizado la verdadera enseñanza de la música entre nosotros; es decir, hoy se estudia verdaderamente la música como debe estudiarse;- En esta ciencia, como en muchas otras, reina mucho el empirismo-, y llevamos la pretensión hasta de querer ocupar puestos sin los conocimientos necesarios; es decir, sin haber siquiera hojeado un libro elemental de teoría, y mucho menos tener nociones primarias de la Escuela de Alta Composición. El estudio de la música es más serio de lo que a primera vista parece...” Informe del Director de la Academia de Música de Ibagué Temístocles Vargas, para el Director de Instrucción pública, Registro Oficial N.51 de 4 de septiembre de 1894.⁴⁷ (véase tabla p.15)

Según Villegas, entre 1894 y 1905 no hay registros de actividad musical en Ibagué. En 1906 se inicia la Escuela Orquesta⁴⁸ que dirigió Alberto Castilla con tal éxito que, al año siguiente, las señoritas de la sociedad hicieron una solicitud para que el gobierno volviera a instalar la Academia, pues entonces la Escuela Orquesta funcionaba en casas de alquiler y la gente donaba muebles, las señoritas vendían flores y hacían comidas para el recaudo de fondos.

“Se dice por simple tradición oral de fehaciente responsabilidad intelectual que el maestro Castilla fundó el Conservatorio del Tolima en 1906, pero no hay documento alguno que compruebe esta afirmación, tesis que hizo carrera como verdad histórica. No creo que

⁴⁷ VILLEGAS, op.cit, P.28

⁴⁸ Primer nombre que se asignó al conservatorio de música del Tolima.

pueda fundarse lo que ha sido previamente creado como muestran los anteriores documentos”.⁴⁹

Lo que afirma Villegas es que hay una confusión por el decreto 191 de julio 7 de 1909, cuyo artículo 1º,-se declara como establecimiento oficial nuevamente la academia de música (la Escuela Orquesta de Castilla) que funciona en el departamento-; En este mismo artículo, el gobernador Maximiliano Neira nombra como director de la academia a Edmundo Vargas y, como director de la sección de varones, a Alberto Castilla, quien inicialmente no acepta; Pero luego, tras presiones ciudadanas, asume como director General.

El Gobernador, tres días después, con el decreto 202 del 10 de julio de 1909, nombró como director de la Academia a Castilla y como director de la Escuela de varones a Carlos Julio Montalvo. (Véase tabla p.15)

En la matrícula del alumno Nicolás Buenaventura, del 30 de enero de 1908, firma como Director Edmundo Vargas; y, en la matrícula de Inés Buenaventura del 28 de febrero de 1909, firma como director Alberto Castilla. (véase ilustraciones 3-4)

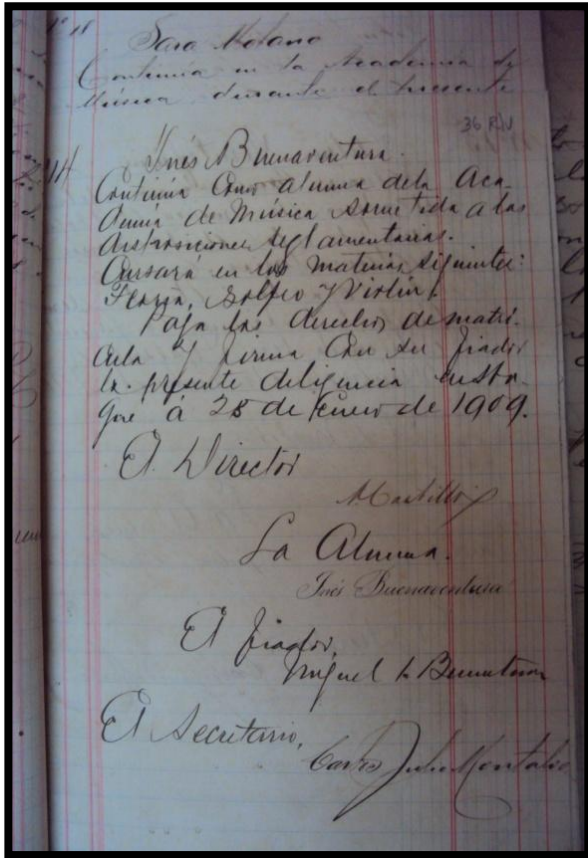
⁴⁹ VILLEGAS, op.cit, p.34

Ilustración 3



Fotografía de matrícula del Alumno Nicolás Buenaventura, 30 enero 1908

Ilustración 4



Matricula de la alumna Inés Buenaventura, 28 de enero de 1909.

En 1911, aparecen dos decretos. El primero, para nombrar una planta docente estable en la Academia y, posteriormente, por problemas económicos en el Departamento, para cortar los auxilios a la misma academia. De esta manera La actividad musical en la ciudad quedó limitada a la Banda departamental y sus retretas hasta 1919, año en el cual se restablece la Academia con el nombramiento del maestro Guillermo Quevedo Zornosa como su Director. En 1920, aparece en los decretos e informes departamentales el nombre de Conservatorio de Música, atribuido a su nuevo director, maestro de reconocida trayectoria en el nivel nacional.

Tabla de decretos del departamento del Tolima referente a la actividad musical en Ibagué, y basada en el libro de Héctor Villegas.

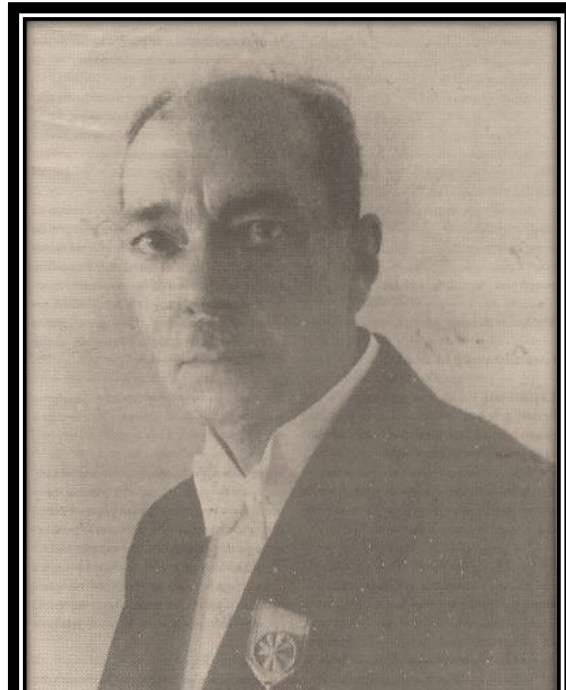
AÑO	DECRETO	CONTENIDO DECRETO	GOBERNADOR	NOTAS AL MARGÉN
1892	445 del 15 de marzo	<i>Continuidad de la enseñanza de música en el Colegio San Simón</i>	Manuel Casabianca	<i>Existencia de un programa del 24 de septiembre en el salón del Colegio de señoritas</i>
1893	117 del 20 de abril	<i>Continuidad de la enseñanza de la música vocal e instrumental</i>	José Camacho	
1893	121 del 22 de abril	<i>Enseñanza musical en San Simón bajo el nombre de Academia de Música de Ibagué</i>	José Camacho	
1894	562 del 24 de enero	<i>Se declara turbado el orden público del Departamento</i>	José Camacho	<i>Por consecuencia del pronunciamiento de fuerzas revolucionarias en los pueblos de el Hobo, Campoalegre, Coello, Piedras, Alvarado, Venadillo, Lérída y Guayabal.</i>
1894	565 del 24 de enero	<i>Suspenden las tareas de establecimientos de instrucción pública en el Departamento</i>		
1909	191 de 7 de julio	<i>Artículo 1, Declarase establecimiento oficial a la Academia de música que funciona en el Departamento.</i>	Maximiliano Neira	Director: Edmundo Vargas. Director escuela de varones: Carlos Julio Montalvo.
	202 del 10 de julio.	<i>Artículo 1, Por excusa aceptada al Señor Edmundo Vargas, nómbrese Director de la Academia de música, ad-honorem, al señor Alberto Castilla.</i>	Maximiliano Neira	

1911	17 del 31 de enero	<i>Por el cual se nombran empleados de la Academia de música del Departamento.</i>	Julio M. Escobar	Director Ad-honorem: Alberto Castilla. Profesor de piano, solfeo, vocalización y armonía: G. Quevedo Z.
1911	308 del 26 de octubre	<i>Artículo 8- Suspende el auxilio para la Academia de Música de Ibagué.</i>	Eduardo Posada	Se introducen algunos recortes en los gastos departamentales.
1919	45 del 10 de mayo	<i>Por el cual se restablece la Academia de Música.</i>	Luis V. Gonzales	
	85 del 10 de septiembre	<i>Por el cual se nombra a Guillermo Quevedo Z. Director de la Academia de música de la ciudad.</i>	Luis V. Gonzales	
1920	31 de mayo 3 Orgánico del Conservatorio de Música	<i>Artículo 1- El Conservatorio de Música es instituto oficial y depende de la Gobernación del Departamento, la cual velará por su conveniente organización y funcionamiento por el órgano de instrucción pública</i>	Luis V. Gonzales	

2. BIOGRAFÍAS DE LOS CINCO MAESTROS COMPOSITORES DEL CONSERVATORIO DEL TOLIMA

2.1 Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937)

Ilustración 5



Fotografía de Alberto Castilla, tomada de la revista aquelarre de la Universidad del Tolima.

Al indagar sobre la vida del maestro Castilla se nota una carencia de datos concretos en sus biografías, pues no hay fechas sino hazañas de un héroe de aventuras polifacético, sobre quien poco se escribe de su carrera musical, de su paso por la academia de Price, de sus maestros, de sus obras; sin duda alguna, fue un personaje interesante que hace importantes aportes a la ciudad como político, ingeniero, matemático, gestor cultural, profesor y músico.

De las biografías sobre Castilla, las que más aportan son la que se encuentran en la página web de la alcaldía de Ibagué y la que hace “Aquelarre”, revista de la Universidad del Tolima. En ellas escriben, Antonio Melo y Augusto Trujillo Muñoz.

Según Antonio Melo⁵⁰, Alberto Castilla nació en Bogotá el 9 de Abril de 1878, en plena hegemonía conservadora, de familia tolimense, hijo de Clodomiro Castilla y Mercedes Buenaventura⁵¹. Según relata la alcaldía de Ibagué⁵², sus años de colegio los vivió en Bogotá y, al terminar su bachillerato, inspirado por las lecturas de Hipolite Taine, se fue una temporada a Italia, en donde cultivó su amor por la música. Al regresar, entró a la academia de Price, mostrando gusto por la vida bohemia; allí conoció a Emilio Murillo y tomó clases informales con él. Estudió ingeniería también pero nunca se graduó.

Al estallar la Guerra de los mil días (1899), sin cumplir la mayoría de edad, marchó junto a las tropas liberales revolucionarias que conducía José Joaquín Caicedo Rocha y, terminada ésta, se estableció en Ibagué.

Melo⁵³ relata que, en el Tolima, el maestro Alberto Castilla desarrolló labores como ingeniero en el trazado del ferrocarril del Pacífico, fue defensor acérrimo de las ideas liberales, se desempeñó como periodista y escribió en publicaciones como *El Renacimiento*, *El Pueblo*, *El Cronista* y *El Derecho*; por sus escritos fue ex-comulgado, pero posteriormente la iglesia levantó el veto para su entierro en 1937.

Fundó la Revista “Arte” con el maestro Antonio Bonilla en 1934, en donde publicaron textos de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Dos años después organizó el primer Congreso Nacional de la Música en Ibagué. Junto a Martín Restrepo y Joaquín Castilla; trazó el primer acueducto de Ibagué, que iba de la pila de la Plaza Bolívar a su casa de la carrera cuarta entre calles 10 y 11. Participó en política en escenarios como la

⁵⁰ MELO SALAZAR, Antonio, Retrato de familia, Revista Aquelarre, Universidad del Tolima, Vol. 6 N.12, 2007, p.21.

⁵¹ * Prima hermana de Juan N. Buenaventura padre de la Maestra Leonor Buenaventura.

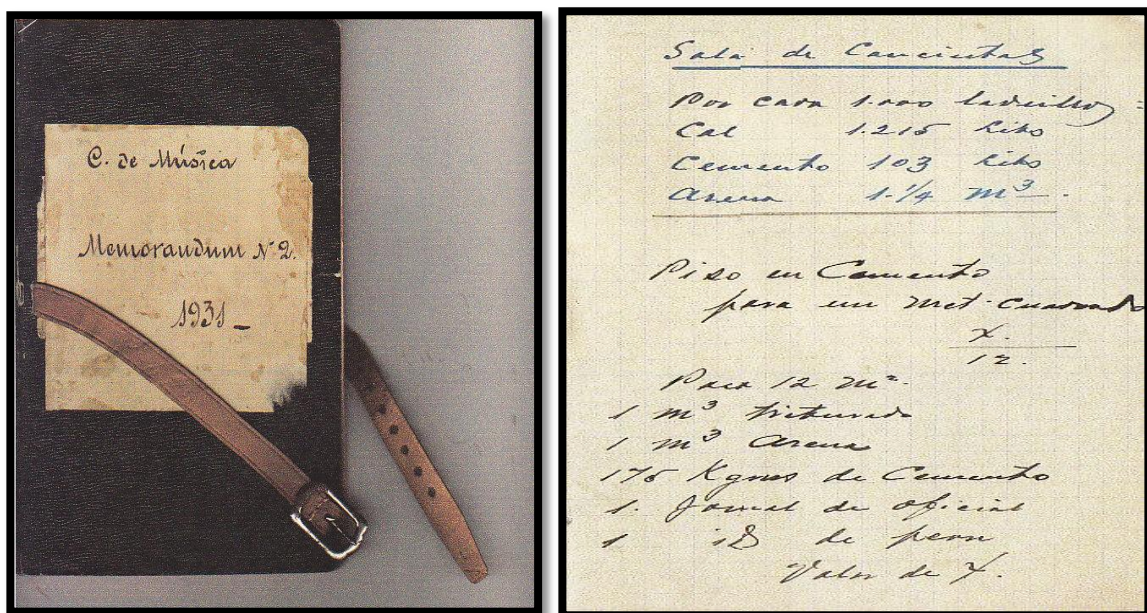
⁵² ALCALDIA DE IBAGUÉ, Alberto Castilla, en <http://www.alcaldiadeibague.gov.co>, consultado el 7 de abril del 2012.

⁵³ MELO SALAZAR, op.cit., p.23

Asamblea del Tolima y el Congreso de la república; fue secretario de Gobierno y de Hacienda del Tolima; Construyó la sala Castilla del Conservatorio del Tolima en 1934 y, en 1935, le fue impuesta la Cruz de Boyacá en homenaje nacional.

Su catálogo de obras musicales no es muy grande pero sí ha tenido cierta trascendencia por lo menos en el nivel departamental, con obras como el conocido Bunde Tolimense, una misa de réquiem, un Trisagio al Sagrado Corazón, así como marchas, pasillos, danzas, guabinas, y valeses.

Ilustración 6



Cuaderno de notas del maestro Alberto Castilla (1931). Página referente a la construcción de la sala Alberto Castilla. Fotografía tomada del archivo familiar Camacho Melo.

2.2 Josefina Acosta de Barón (1897-¿?)

Ilustración 7



Maestra Josefina Acosta, fotografía tomada de programa de mano de la cámara de comercio de Ibagué 1993, archivo familiar Valencia Buenaventura.

En el libro “La mujer en dos mil años de historia de la música” de Orlando Alarcón Montero⁵⁴, aparece una pequeña biografía de la maestra Josefina Acosta, en la cual el autor señala que es la única colombiana compositora en aparecer en la lista de *Donne in música de Patricia Adkins-chiti publicado en 1982*⁵⁵.

De allí toma los datos para su biografía, aún incompleta, pues no hay registro alguno de su fecha de muerte; Son los únicos datos que existen de ella; No tuvo descendencia ni familia a quien se pueda acudir en la investigación.

Nació en Colombia en 1897, posiblemente en Bogotá, posteriormente estudió en la Academia Beethoven con Santos Cifuentes, Eliseo Hernández, Honorio Alarcón y

⁵⁴ ALARCÓN MONTERO, Orlando, la mujer en dos mil años de historia de la música, Bogotá, Editorial Kimpres Ltda., 2000, p. 184.

⁵⁵ ADKINS, patricia, Donne in música, Italia, edición Bulzoni, 1982.

Guillermo Uribe Holguín. En 1917, fundó el Centro Musical de Chapinero en donde trabajó hasta 1929, año en que contrajo matrimonio; En 1931, fue a Barcelona a completar sus estudios de piano con el profesor Serracant e ingresó a la planta docente del Conservatorio del Tolima en 1936, en donde dictó Piano, Composición y Dirección Coral. Permaneció allí, según registros, hasta febrero 28 de 1948; sus obras incluyen música para piano, música coral y una marcha sinfónica.

Pese a que son pocos los datos biográficos, Josefina Acosta aparece en programas de mano y fotografías en los pocos archivos existentes en Ibagué. Fue la primera directora del coro infantil “El muñequero” que posteriormente tomara Leonor Buenaventura, su alumna, coro que se convirtió en el semillero para el Coro del Tolima, que dio gloria a la ciudad en sus viajes por el mundo.

2.3 Isabel Buenaventura de B. (1903-1973)

Ilustración 8



Maestra Isabel Buenaventura, fotografía tomada del libro “mujeres protagonistas del Tolima” H. Galindo

Según Galindo⁵⁶, en su libro “*Mujeres protagonistas en la música del Tolima*”, La maestra Isabel Buenaventura nació en Ibagué en 1903, estudió música con Guillermo Quevedo Z., Demetrio Haralambis y Jesús Bermúdez Silva en la Academia de Música de Ibagué, posterior Conservatorio del Tolima. Fue docente de piano y solfeo en dicha Institución por 33 años y, en 1947, dirigió el Coro del Tolima para la Radiodifusora Nacional y estrenó algunas de sus obras, “*Al calor del Vodka*” fue estrenada en Nueva York el mismo año por la orquesta de Eastman-Rochester. En 1951 fue nombrada subdirectora administrativa del Conservatorio del Tolima; fue creadora de obras sinfónicas, corales y de cámara; Su obra

⁵⁶ GALINDO PALMA, Humberto, *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*, Ibagué, Fondo editorial Conservatorio del Tolima, 2000, p.53.

“*pastoral*” la tocó la Orquesta Filarmónica de Bogotá en 1970; Participó en un concurso de las Naciones Unidas, donde obtuvo premio por su obra coral “*La canción de la tarde*”.

Sus composiciones, “*Pastoral*”, “*Ave María*”, “*Himno de la ciudad de Honda*”, “*Hiji ...san juan!*”, “*Tú y yo*” (*pasillo*), “*Canción de cuna*”, “*canción de la tarde*”, “*Navidad*”, “*Carnaval*”, “*Incora*”, “*Al calor del Vodka*”, son mencionados por Galindo y los datos de su biografía fueron suministrados por Oscar Buenaventura, hijo de la Maestra Isabel Buenaventura. Desafortunadamente, los datos carecen de soportes como programas de mano y es difícil encontrar partituras de las obras de Isabel Buenaventura, pues sus familiares directos están en el proceso de la construcción de su archivo.

Es incuestionable la influencia que tendría su vida y talento en la formación musical de su hijo Oscar y de su nieto Juan Pablo. Aquella fue pionera de toda esta generación de mujeres tolimenses, tal como lo afirma Galindo En la ciudad de Honda, existe un monumento para el himno como homenaje póstumo a su compositora y éste permanece en el Malecón, al lado del río Magdalena.

2.4 Leonor Buenaventura (1914-2007)

Ilustración 9



Maestra Leonor Buenaventura, Fotografía tomada del archivo familiar Valencia Buenaventura.

En datos suministrados por el archivo familiar Valencia-Buenaventura⁵⁷, la maestra Leonor Buenaventura de Valencia nació el 10 de mayo de 1914 en Ibagué. Sus padres fueron el coronel Juan Nepomuceno Buenaventura Durán y María Esther Torres Vargas. Desde muy pequeña, se vio rodeada por un ambiente artístico en su casa.

La música y la poesía eran frecuentes gracias a su padre, quien acostumbraba tocar tiple en las tardes, después de su trabajo. La maestra inició su formación musical (c. 1920-1924) en

⁵⁷ BUENAVENTURA, Leonor, Datos biográficos de Leonor Buenaventura de Valencia, Ibagué, manuscrito, Ibagué, 2000.

el kínder del Conservatorio del Tolima, que era dirigido por doña Isabel Buenaventura de Buenaventura su prima.

Al finalizar sus estudios de bachillerato en el Colegio San Façon en Bogotá, retomó sus estudios musicales en el año de 1929, en el Conservatorio del Tolima. Sus maestros fueron Alberto Castilla Buenaventura, Daniel Zamudio, Jesús Bermúdez Silva, Josefina Acosta de Varón, Alfredo Squarcetta, Cesar Ciociano, Bruno Haralambis, Nino Bonavolonta y Giuseppe Gagliano.

En 1938, ingresó a la planta docente del Conservatorio del Tolima como directora del coro infantil “El Muñequero”, el mismo año en que contrajo matrimonio con el tenor Gonzalo Valencia Márquez de Manizales. Posteriormente, fue contratada como profesora de piano en 1944 hasta 1975.

La maestra Leonor Buenaventura fue una compositora que se caracterizó por un profundo interés en los ritmos folclóricos nacionales y en la música de su región.

Mientras realizaba su formación académica trabajó los compositores del canon europeo. Su principal forma de expresión fue la canción colombiana, con mucho talento para la poesía, también escribió textos, poesía, cuentos, relatos, oraciones etc.

En un catálogo primario, realizado por sus familiares, se alcanzan a contar aproximadamente 128 obras que contienen, bambucos, sanjuaneros, guabinas, pasillos, boleros, porros, torbellinos, baladas, valeses, pasodobles, himnos, romanzas, obras religiosas, infantiles, villancicos, torbellinos, baladas, valeses, pasodobles, himnos, romanzas, obras religiosas, infantiles, villancicos etc.

Ilustración 10



Coro de niños “El muñequero”, fotografía de las niñas. Maestros de pie en el centro; Josefina Acosta de Varón, Alfredo Squarcetta, sentada en el centro está la maestra Leonor Buenaventura. Fotografía tomada del archivo familiar Valencia Buenaventura.

2.5 Oscar Buenaventura (1920- 2000)

Ilustración 11



Imagen tomada de la página web de la Alcaldía de Ibagué.

El maestro Oscar Buenaventura nació en Ibagué en 1920 e inició sus estudios musicales en su infancia temprana en el Conservatorio del Tolima con su madre, la maestra Isabel Buenaventura de B. Continuó su formación musical con los maestros Josefina Acosta de Varón, Jesús Bermúdez Silva y César Ciociano. Viajó a los Estados Unidos para proseguir su aprendizaje musical e ingresó a la Eastman School of Music de la Universidad de Rochester y a Manhattan School of Music. Después de graduarse con honores, ofreció numerosos conciertos en Estados Unidos, México, Canadá, Holanda y Colombia⁵⁸.

En 1944, ganó el premio Ezequiel Bernal del Conservatorio Nacional de Bogotá para obras sinfónicas, con su ballet “*Goranchacha*” inspirado en un tema indígena. En 1946, con

⁵⁸ LUNA, Juan Pablo, Biografía de Oscar Buenaventura, para el programa de mano del III Festival Internacional de Piano Oscar Buenaventura, Ibagué, 2011.

ayuda oficial se le gestionó una beca para continuar sus estudios avanzados en el Berkshire Music Center en Tanglewood, en donde conoció a su compañero Alberto Ginastera⁵⁹. Durante su formación musical en Norteamérica, tuvo el privilegio de haber estudiado piano, composición y dirección con maestros como Arthur Schnabel, Aaron Copland, Robert Shaw y Sergei Koussewitzky.

Escribió, para piano, “*Tres estampas impresionistas a la memoria de Debussy*”, “*La danza e interludio*”, “*Homenaje a Ravel*”, “*Combeima*”, “*Sonata*”, “*Concierto para dos pianos*”, “*Versión para piano del cuarteto de cuerdas de Aram Khatchaturian: Asia central*” y, “*Paráfrasis sobre el segundo concierto para piano de Rachmaninoff*”.

Para Orquesta sinfónica, escribió “*Die Blitzkrieg Sinfonie*”, el poema sinfónico “*Un san juan en el Guamo*”, “*Suite oriental*”, “*Suite Catedral*”, la cantata “*Chicoraluna de Amor*” para solistas vocales, coro y orquesta, con textos de Héctor Villegas, -obra que fue estrenada en el tercer Festival Folclórico Colombiano en 1961 y dirigida por el Compositor-, “*Chinoiserie*”⁶⁰.

De los maestros del Conservatorio del Tolima, es indiscutible la brillante trayectoria de Oscar Buenaventura como pianista concertista en el ámbito nacional e internacional. En Ibagué, se creó el Festival Internacional de Piano, como un homenaje póstumo y reconocimiento a su labor musical en el 2009. En la biografía familiar, se encuentran datos muy interesantes, como el siguiente, que desafortunadamente carecen de fechas o de autores:

“El maestro Buenaventura fue miembro del departamento de composición del Berkshire Music Center, miembro fundador del Concejo Nacional de música en Colombia, fundador de los coros de la Universidad del Tolima, del Centro colombo americano y Coral Telepostal en Bogotá, director de la Banda sinfónica del Tolima.

⁵⁹ PRUDENCIO, Jorge, Entre olvidar y darse a olvidar: Música para setenta gatos: mi recuerdo de Oscar Buenaventura, Revista Aquelarre Universidad del Tolima, No.5, 2004, pp. 55-62.

⁶⁰ LUNA, Juan Pablo. Op.cit.,

Ha sido referenciado en varios libros y enciclopedias musicales como: “*Who is who in music*” (Chicago), Music Dictionary (Universidad de Standford), “*Compositores Colombianos*” y “*Quién es quién en la Gran Colombia.*”(Bogotá).

Entre las críticas de prensa, se puede resaltar la del Boston Globe: “desde el gran Rachmaninoff no escuchábamos un artista tan extraordinario como Mr. Buenaventura”, y la del Washington Post: “ de excelsa sensibilidad artística y gran poderío técnico, Mr. Buenaventura tanto como compositor como pianista ocupa un lugar privilegiado en la música”.

Si bien Oscar Buenaventura fue un músico muy talentoso, también fue reconocido por su excéntrica personalidad, como lo relata en su artículo Jorge Prudencio: “creo, con bastante certeza, que tenía muy pocos afectos cercanos- Uno de ellos era “Consuelito”-, con el resto de la gente era más bien huraño y si uno intentaba obtener su amistad, como lo hice yo, no era displicente pero sí orgulloso. Respondía al saludo con donaire y era difícil ganar su confianza como para hablar de cualquier detalle cotidiano. Prefería hablar de música, de arte en general o de las medidas tomadas por los dirigentes de la cultura local”⁶¹.

Según el mismo Prudencio, Oscar fue un niño sobreprotegido por su madre, extremadamente mimado, que respondió bastante bien a la estimulación musical temprana; con una personalidad sui generis se volvió el centro de atención de la comunidad ibaguereña. Cada vez que un noble aristócrata o político pasaba por la ciudad era invitado a escucharlo; sin embargo, al indagar en los registros académicos, la estudiante reconocida en aquella época como la mejor pianista en Ibagué era María Teresa Melo Castilla, quien rechazó la beca que posteriormente le fue otorgada al maestro Buenaventura.

Según Prudencio, Él era un niño privilegiado de alta posición social; nunca estuvo acostumbrado a trabajar, por esta razón no ejerció la docencia en Ibagué, no existen registros de que fuera vinculado como docente a la planta del Conservatorio del Tolima y tampoco se le conoció algún alumno.

⁶¹ PRUDENCIO, op.cit.,p.55

“En el regreso de Oscar a Ibagué hay lo que en términos dramaturgicos podríamos llamar un punto de giro en el relato. El roce internacional y el status alcanzado le llena de una soberbia que al mismo tiempo le impide ver la diferencia de proporciones entre las comodidades del ambiente artístico del cual acababa de llegar y el mundillo provinciano con el cual se re-encontraba” ”Poco a poco se fue meciendo entre el talento y la indisciplina laboral”⁶²

La muerte de su madre Isabel Buenaventura fue un golpe fuerte del cual nunca se pudo recuperar; era usual verlo en los restaurantes más importantes de la ciudad tocando sus arreglos de música para cine, en donde se liberaba su facilidad creadora para admiración de los ibaguereños. Daba recitales de vez en cuando en el Banco de la República y tenía un programa de radio en la emisora de la Policía Nacional. No era el trabajador de oficina y de informes esclavizado por jefes ignorantes, fue un creador desmotivado e incomprendido por sus coterráneos y luego, aislado, se fue a vivir a su casa materna en Chicoral en donde murió en el año 2000.

⁶² PRUDENCIO, op.cit.,p.59

3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS PARA PIANO DE LOS CINCO COMPOSITORES DEL CONSERVATORIO DEL TOLIMA ENTRE 1890 Y 1960.

Para el análisis musical de las obras seleccionadas se eligió la siguiente metodología:

1. Análisis de Microforma: construcción musical de la pieza en pequeño, sólo en una sección de la pieza.
 2. Análisis de Macroforma: construcción musical de la pieza en grande.
 3. Análisis del lenguaje compositivo: el término *lenguaje* se utiliza aquí para denotar primero a qué movimiento artístico pertenece la obra, el género de la misma y el estilo, teniendo en cuenta el manejo de la textura que usa el compositor en su escritura musical, que, con una apropiada contextualización histórica, se puede entender con mayor exactitud en cuanto al propósito de creación.
 4. Análisis técnico: aquí es importante la mirada del pianista profesional, que traduce las dificultades técnicas de la pieza, brinda una solución y asigna un grado de dificultad técnica entre básica, media y superior, estos parámetros son los que se toman comúnmente en las academias y conservatorios en Bogotá e Ibagué, comparando con las obras conocidas del repertorio universal, ya que no existe una catalogación seria al respecto.
- Esta metodología brinda una mirada integral del análisis musical que debe tener un ejecutante profesional porque no se centra solo en lo técnico, que es lo usual.

3.1 Análisis de Microforma

En palabras de Llacer Pla⁶³, en la práctica el compositor se fija más en los pequeños detalles de la construcción musical (el motivo, la semifrase, la frase, el período), que son la base primordial de las obras musicales, “los ladrillos y la madera” de la música.

⁶³ LLACER PLA, Francisco, Guía analítica de formas musicales para estudiantes, Madrid, Real musical editores, 1982, p. 16.

RONDINELA (Pasillo).

Alberto Castilla.

Tomando la línea melódica se puede identificar, como primer paso, el motivo, que en palabras de D. de Pedro⁶⁴ “es el elemento primario y fundamental de la composición musical, la más breve división rítmico melódica de una idea musical”. Aquí se tiene como elemento primario, un primer motivo de dos compases.

Ilustración 12

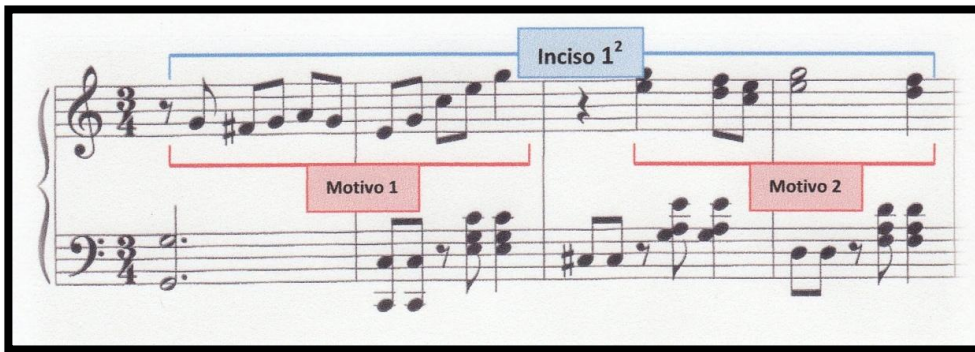
The image shows a musical score for the piece 'Rondinella' by Alberto Castilla. It is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is marked with a blue bracket labeled 'Inciso 1²' that spans two measures. Within this incise, two red brackets identify 'Motivo 1' (the first measure) and 'Motivo 2' (the second measure). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Imagen del primer Inciso de Rondinella

Continuando el análisis, se encuentra el segundo motivo. De esta unión de motivos (m1 y m2) se forma el primer inciso o semifrase,

“semifrase es la Reunión de dos o más motivos, de los que el primero tiene un carácter expectante o de pregunta (antecedente) y el siguiente o siguientes un carácter conclusivo o de respuesta (consecuente)”⁶⁵

⁶⁴ DE PEDRO, Dionisio, Manual de formas musicales; curso analítico, Madrid, Real musical editores, 1993, pp. 13-14.

⁶⁵ DE PEDRO, op.cit.,p.14

Finalmente se tiene un inciso¹ binario ($i1^2$), de cuatro compases acéfalo o ársico, pues en el ictus se encuentra un silencio. Es binario porque tiene dos motivos de dos compases cada uno.

El inciso 2 es totalmente idéntico al inciso 1 en cuanto al ritmo. Se puede decir que la primera frase ($Fr1^2$) es simétrica, binaria de ocho compases, con dos incisos de cuatro compases y cuatro motivos de dos compases. Así mismo con final masculino, es decir, que resuelve en tónica (Do mayor) en el primer tiempo del octavo compás.

Ilustración 13

The image shows two systems of musical notation for the first phrase of 'Rondinella'. The top system covers measures 1 through 5, and the bottom system covers measures 6 through 8. The music is in 3/4 time. Annotations include:

- Red brackets labeled M1, M2, and M3 under the first system.
- A blue box labeled $i1^2$ spanning measures 2-3 of the first system.
- A green arrow above the first system pointing to the right.
- A green box labeled 'Frase 1²' above the second system, spanning measures 6-8.
- Red brackets labeled M4 under the second system.
- A blue box labeled $i2^2$ spanning measures 6-7 of the second system.
- A red arrow above the second system pointing to the right.

Imagen de la primera frase de Rondinella

D. de Pedro⁶⁶ llama periodo a la sucesión de dos o más frases, de las cuales la última, debe terminar en una cadencia conclusiva⁶⁷. Dice, así mismo, que varios períodos forman una sección o parte y que varias partes forman un movimiento. Es claro que la pieza se clasifica dentro de las pequeñas formas, que sigue el patrón decimonónico de la música de salón.

⁶⁶ DE PEDRO, Dionisio, Manual de Formas musicales; curso analítico, Madrid, Real musical editores, 1993, pp. 13-17.

⁶⁷ Cadencia conclusiva es aquella que tiene un cierre satisfactorio, un final claro que define una sección importante de una pieza, no un simple cierre de paso.

“pequeñas formas se denominan pequeñas composiciones que constan de dos o tres secciones, donde cada sección se corresponde con un período musical”⁶⁸.

Finalmente, el período 1 y la primera sección es de 16 compases, binario, con dos frases de ocho compases cada una y final masculino en cadencia auténtica V-I. (Véase Ilustración 14).

El primer período (P_1^2), corresponde también a la primera sección de la pieza (sección A, véase Ilustración 14). En esta partitura, no hay, la repetición que es lo usual en los pasillos; probablemente sea problema de la edición. Esta pieza se encuentra en un libro en la biblioteca del Conservatorio del Tolima bajo el título de “Colombia en 50 canciones, éxitos de todas las épocas y todos los rincones del país”, no hay referencia de quién hizo el compendio y si realmente se basó en los manuscritos originales.

⁶⁸ IBID, p. 29

Ilustración 14

The image displays a musical score for the first section of 'Rondinella'. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is annotated with several elements:

- System 1 (Measures 0-5):** A green arrow labeled 'Fr 1²' spans the first five measures. A blue box labeled '11²' is placed over the piano accompaniment in measure 3.
- System 2 (Measures 6-10):** A green arrow labeled 'Fr 1²' spans measures 6-10. Blue boxes labeled '12²' and '13²' are placed over the piano accompaniment in measures 7 and 9, respectively.
- System 3 (Measures 11-15):** A green arrow spans measures 11-15. A blue box labeled '14²' is placed over the piano accompaniment in measure 14.
- System 4 (Measures 16-17):** A green arrow labeled 'Fr 2²' spans measures 16-17. A pink box labeled 'Período 1²' is placed over measures 16-17. An orange box labeled 'Sección A' is placed below the piano accompaniment in measure 16.

Red and blue brackets are used throughout the score to group notes and chords in both the vocal and piano parts.

Imagen de la primera sección de Rondinella

CACAREO.

Alberto Castilla

Acercas del motivo existen posturas diferentes. Se dice que un motivo no debe ser superior a un compás, independientemente de la velocidad que pueda tener una pieza⁶⁹, También se afirma que un motivo puede ser corto de dos notas y raramente largo hasta seis o siete notas⁷⁰; en el pasillo anterior lo que consideramos un motivo podría perfectamente ser un inciso.

En “cacareo” el manuscrito carece de indicación de tempo; si realmente buscamos la mínima división rítmico- melódica tenemos los primeros motivos así, para formar el primer inciso binario

Ilustración 15

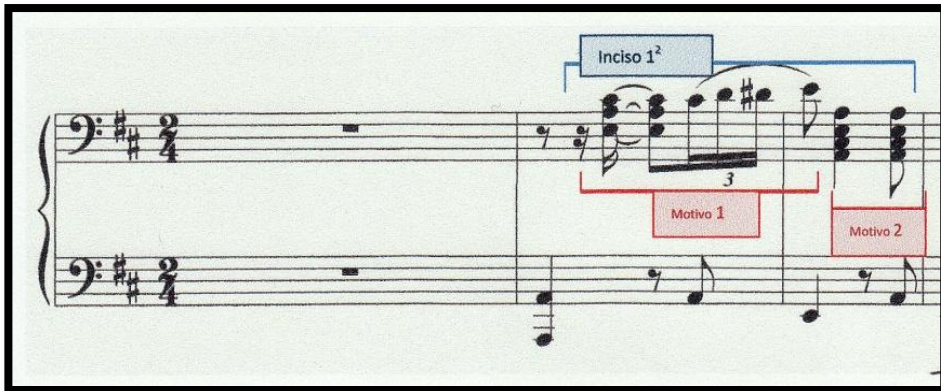


Imagen del primer Inciso de Cacareo

⁶⁹ GAULDIN, Robert la practica armónica en la música tonal, Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2009 ,p.181.

⁷⁰ M'GREEN, Douglass Form in tonal music: An introduction to analysis, Austin, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993, P.31.

Ilustración 16

Alberto Castilla

Piano

Imagen de la primera Sección de Cacareo

Continuando el análisis se encuentra el inciso 2 ($i2^2$) de dos motivos, el inciso tres ($i3^2$) de dos motivos y el inciso cuatro ($i4^2$) de dos motivos para formar la primera frase ($Fr1^4$) de cuatro incisos en donde hay una cadencia auténtica (V-I) sugerida en el bajo.

En el libro “Form in tonal music” se dice que el propósito de una frase es una cadencia⁷¹. La segunda frase es ternaria ($Fr2^3$); Contiene tres incisos binarios, inciso 5², inciso 6² e inciso 7², y termina en cadencia auténtica perfecta en el compás 16.

⁷¹ M'GREEN, op.cit., p.8

Se tienen dos frases: una binaria y otra ternaria, para formar el período 1 binario ($P1^2$) de 16 compases, cuya repetición forma la primera sección, (sección A) de 32 compases.

PRIMAVERA (Preludio).

Josefina Acosta de Varón

En el preludio, el motivo 1 es anacrúsico, el motivo 2 es acéfalo y el motivo 3 es tético. Según De Pedro⁷², todo depende del ictus o acento del compás, cuando el motivo está antes del ictus se clasifica en *anacrúsico*, cuando el motivo está sobre el ictus es tético y cuando el motivo está después del ictus es *acéfalo*. El primer inciso es ternario ($i1^3$) de comienzo anacrúsico.

Ilustración 17

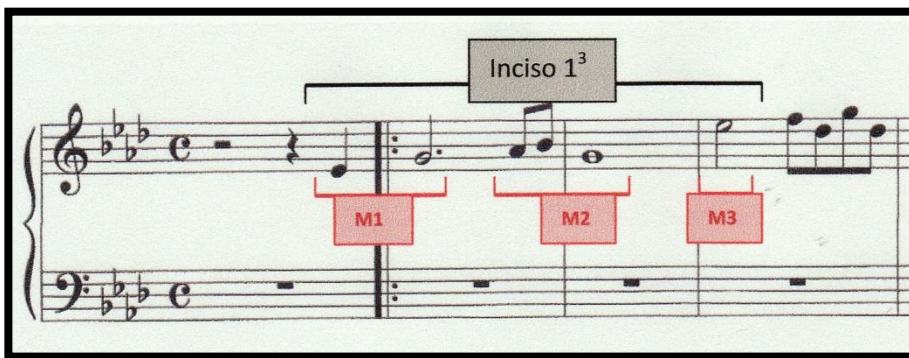


Imagen del primer Inciso de Primavera

El segundo inciso es ternario ($i2^3$), igual que el primero, pero con motivos contrastantes. La primera frase es binaria ($F1^2$), de comienzo anacrúsico, de siete compases.

⁷² DE PEDRO, op.cit., p. 19

Ilustración 18

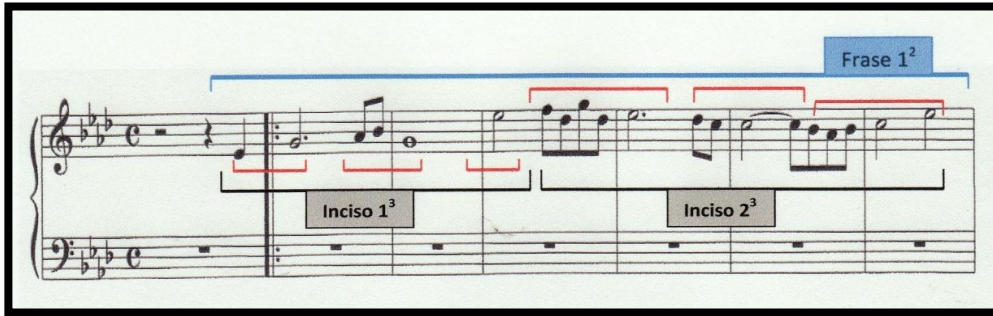


Imagen de la primera frase de primavera

Continúa la frase 2 binaria, con dos incisos ternarios cada uno, para completar un período binario de 13 compases, repetición y primera sección (A) de la pieza en 26 compases.

Ilustración 19

A musical score titled 'PRIMAVERA' by Josefina Acosta de Barón. The score is for piano and is in G major, 4/4 time. It is divided into a 'preludio' and 'SECCIÓN A'. The 'preludio' consists of 12 measures, with 'FRASE 1²' (measures 1-13) and two ternary phrases 'I1³' (measures 1-3) and 'I2³' (measures 4-6). 'SECCIÓN A' begins at measure 13 and consists of 13 measures, with 'FRASE 2²' (measures 13-14) and two ternary phrases 'I3³' (measures 13-15) and 'I4³' (measures 16-18). The score is annotated with various colored brackets and arrows indicating phrase boundaries and structural elements. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Imagen de la primera Sección de Primavera

INVIERNO (Andante)

Josefina Acosta de Barón.

El primer motivo de esta pieza es anacrúsico como el segundo, el tercero es tético, para formar el primer inciso ternario.

Ilustración 20

Ilustración 20 muestra el primer inciso ternario de la pieza 'Invierno'. El tempo es Andante con un metrónomo de 92. El tiempo es 3/4. El primer inciso está etiquetado como 'Inciso 1³' y abarca los primeros tres motivos. Los motivos están etiquetados como 'Motivo 1', 'Motivo 2' y 'Motivo 3'. El compositor es Josefina Acosta de Barón.

Imagen del primer Inciso de Invierno

Al continuar se encuentra el segundo inciso ternario, que da una sensación de final porque se encuentra una cadencia imperfecta V-I⁴⁻³⁻²⁻¹.

Ilustración 21

Ilustración 21 muestra la primera frase de 'Invierno'. El tempo es Andante con un metrónomo de 92. El tiempo es 3/4. La frase está etiquetada como 'Fr 1³' y abarca los primeros tres incisos ternarios. Los incisos están etiquetados como 'I 1', 'I 2' y 'I 3'. Los motivos dentro de los incisos están etiquetados como 'M1', 'M2', 'M3', 'M4', 'M5', 'M6', 'M7', 'M8' y 'M9'. El compositor es Josefina Acosta de Barón.

Imagen de la primera frase de invierno

Sin embargo hay otro inciso 3 ternario, con una clara semicadencia en dominante antes de repetir nuevamente el tema inicial con cierta variación. Así se tiene la primera frase 1³ ternaria (Fr1³). (Véase ilustración 21)

Ilustración 22

Score Josefina Acosta de Barón

♩ = 92

Piano

The score consists of five systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The music is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 92. The key signature has one flat. The score is annotated with several elements:

- Phrase 11³**: A blue box highlights a phrase in measures 6-10.
- Phrase 12³**: A blue box highlights a phrase in measures 11-15.
- Phrase 13³**: A blue box highlights a phrase in measures 16-20.
- Phrase 14³**: A blue box highlights a phrase in measures 21-25.
- Phrase 15³**: A blue box highlights a phrase in measures 26-30.
- Phrase 16²**: A blue box highlights a phrase in measures 31-35.
- Phrase 17²**: A blue box highlights a phrase in measures 36-40.
- Phrase 18²**: A blue box highlights a phrase in measures 41-45.
- Fr 1³**: A green box highlights a ternary phrase in measures 6-10.
- Fr 2³**: A green box highlights a ternary phrase in measures 16-20.
- Fr 3²**: A green box highlights a ternary phrase in measures 36-40.
- Sección A**: An orange box highlights measures 21-24.
- Período 1³**: A pink box highlights measures 21-24.

Imagen del primer Periodo y Sección de Invierno

Después de la primera frase (Fr1³) llega la repetición de los dos primeros incisos, i4³ y i5³ para completar la frase binaria (Fr2²), que al igual que la frase uno es anacrúsica. Finalmente llega la frase (Fr3³) ternaria, con tres incisos binarios cada uno, (i6², i7² y i8²). Así se completa el primer período de la pieza (período 1³ ternario) y la primera sección A.

AL CALOR DEL VODKA (Preludio)

Isabel B. de Buenaventura.

Al analizar la primera frase del prelude de la pieza “Al calor del vodka”, se aprecia un inicio tético, sobre el ictus, y una simetría exacta de cuatro compases, con final en tónica (sol) en el tercer tiempo del cuarto compás, con nota de paso (fa); la frase es binaria, contiene dos incisos de dos compases cada uno y cuatro motivos en total.

Ilustración 23

The image shows a musical score for the piece "Al calor del Vodka" by Isabel de Buenaventura. The score is in piano and features a treble and bass clef with a common time signature. The tempo is marked as ♩ = 72. The first phrase is highlighted with a blue bracket and labeled "Frase 1". The score is divided into two incisos: "Inciso 1" (measures 1-2) and "Inciso 2" (measures 3-4). Four motives are identified: M1 (measures 1-2), M2 (measures 2-3), M3 (measures 3-4), and M4 (measures 4-5). The bass line consists of eighth notes, while the treble line has a more complex rhythmic pattern.

Imagen de la primera Frase de Al calor del Vodka

Ilustración 24

The image displays a piano score for the piece "Al calor del Vodka" by Isabel de Buenaventura. The score is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 72. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. A green arrow at the top indicates the first period, labeled "PERÍODO 1". The score is annotated with several elements: a blue box labeled "FR 1" spans measures 1-4 in the first system; a blue box labeled "FR 2" spans measures 5-8 in the second system; a blue box labeled "FR 1" also spans measures 5-8 in the first system; a blue box labeled "FR 2" spans measures 1-4 in the second system; a grey box labeled "I1" is under measures 1-2; a grey box labeled "I2" is under measures 3-4; a grey box labeled "I3" is under measures 5-6; and a grey box labeled "I4" is under measures 7-8. Red brackets group the notes in the bass clef into pairs, indicating motifs. The word "Piano" is written to the left of the first system.

Imagen del primer Periodo de Al calor del Vodka

El primer periodo es binario y simétrico, pues lo conforman dos frases de cuatro compases cada una. Además, cada frase es binaria porque contiene dos incisos, y cada inciso es binario porque contiene dos motivos.

El siguiente período es de ocho compases, es simétrico, binario y de final masculino en Si bemol mayor, para completar la primera sección (A) de la pieza (véase Ilustración 25).

Ilustración 25

Al calor del Vodka
Isabel de Buenaventura

$\text{♩} = 72$

Piano

f FR 1

Período 1

5 *p* FR 2

9 FR 3 FR 4

Período 2

14

Sección (A)

Imagen de la primera Sección de Al calor del Vodka

IMPROVISACIÓN.

Isabel Buenaventura de B.

En la pieza se encuentra una introducción de dos compases en Si menor, bastante similar al momento musical en Fa menor de Franz Schubert, no hay indicación de tempo en el manuscrito solo “ad libitum”; Después de la introducción se encuentran los dos primeros motivos, que son téticos y de un compás, para formar el primer inciso binario ($i1^2$).

Ilustración 26

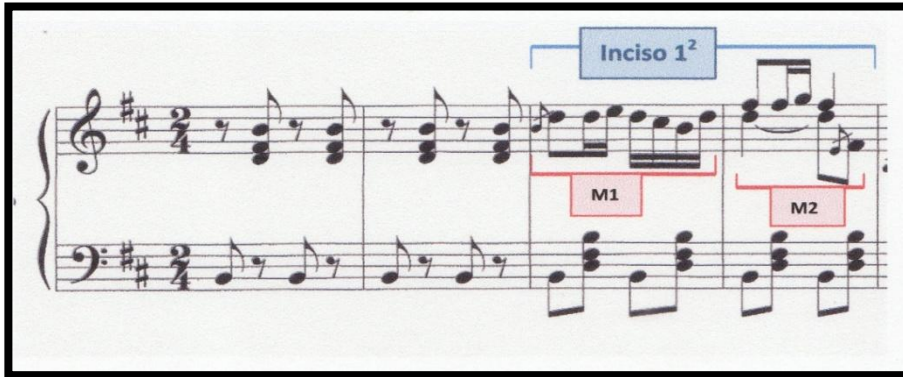


Imagen del primer Inciso de Improvisación

De igual manera se forman el inciso 2², el inciso 3² y el inciso 4² en los primeros ocho compases de la pieza, cada uno es binario, es decir con dos motivos y cada motivo es de un compás. La primera frase (Frase 1⁴) tiene cuatro incisos, y termina en una semicadencia es decir, concluye en dominante.

Ilustración 27

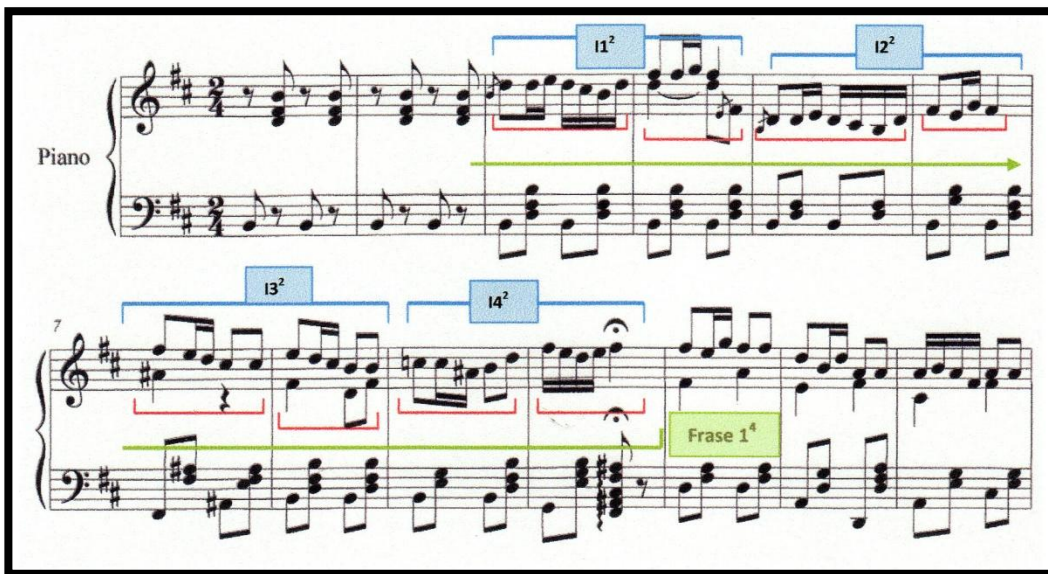


Imagen de la primera Frase de Improvisación

Continuando con el análisis, se observa que en los siguientes ocho compases hay simetría perfecta, se encuentra la segunda frase ($Fr2^4$), la cual inicia y concluye en la relativa mayor. Esta segunda frase contiene cuatro incisos, ($i5^2$, $i6^2$, $i7^2$ e $i8^2$), cada inciso tiene dos motivos. Cada motivo es de un compás; aquí se forma entonces el primer periodo binario ($P1^2$), con dos frases, las cuales, dada la corta extensión de la pieza, conforman la primera sección.

Ilustración 28

The image shows a musical score for piano with analytical annotations. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) shows a piano introduction with two phrases, $Fr1^4$ and $Fr2^4$, and four motives labeled $i1^2$ and $i2^2$. The second system (measures 7-13) continues the first phrase with motives $i3^2$, $i4^2$, and $i5^2$. The third system (measures 14-18) continues the second phrase with motives $i6^2$, $i7^2$, and $i8^2$. A yellow box labeled $P1^2 = S1$ is placed at the end of the third system. Green arrows indicate the structure of the phrases and motives.

Imagen del primer Periodo y Sección de Improvisación

LIGIA (Pasillo)

Leonor Buenaventura.

Este pasillo tiene una introducción en presto de 4 compases, semicromático⁷³ que comienza en sextas y termina en terceras para concluir en dominante.

Ilustración 29

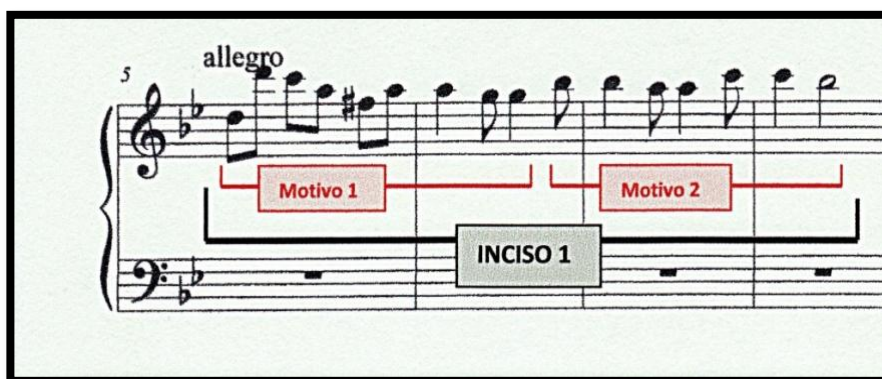


The image shows a musical score for the introduction of the piece 'LIGIA Pasillo' by Leonor Buenaventura de V. The score is in 3/4 time and marked 'presto' and 'Piano'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line starting on a G4, moving through various intervals, and ending on a G4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The title 'LIGIA Pasillo' and the composer's name 'Leonor Buenaventura de V.' are centered above the staff. The tempo marking 'presto' is above the first measure, and the dynamic marking 'Piano' is to the left of the first measure.

Imagen de la Introducción de Ligia.

El primer inciso es tético y binario con un final femenino y contiene dos motivos asimétricos en cuatro compases.

Ilustración 30



The image shows a musical score for the first phrase of the piece 'Ligia', marked 'allegro'. The score is in 3/4 time and starts at measure 5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line starting on a G4, moving through various intervals, and ending on a G4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The title 'LIGIA Pasillo' and the composer's name 'Leonor Buenaventura de V.' are centered above the staff. The tempo marking 'allegro' is above the first measure. The dynamic marking 'Piano' is to the left of the first measure. The score is annotated with two red boxes labeled 'Motivo 1' and 'Motivo 2' under the first two measures of the treble staff. A grey box labeled 'INCISO 1' is placed under the first two measures of the bass staff.

Imagen del primer Inciso de Ligia.

⁷³ Semicromático, que no es del todo cromático, no mantiene exacto los intervalos de segunda menor o semitonos, a veces hace segundas mayores y hay segunda aumentada.

La primera frase es binaria, consta de dos incisos de cuatro compases cada uno y final en tiempo fuerte con paso a dominante secundaria, (V/V) para concluir en dominante (V).

Ilustración 31

The image shows a musical score for Ligia, divided into three systems. The first system is marked 'presto' and shows a piano introduction with a blue arrow labeled 'FRASE 1' spanning the first two measures. The second system is marked 'allegro' and contains two measures labeled 'I1' and 'I2', with a red box labeled 'V/V' indicating a secondary dominant. The third system starts at measure 12 and contains a red box labeled 'V' indicating the dominant. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as chords, notes, and rests.

Imagen de la primera frase de Ligia

El primer período es ternario, si le sumamos la introducción de 4 compases+ 16 compases= P1, que se repiten en (P1) para un total de 36 compases. Cada período contiene dos frases de ocho compases cada una, la última resuelta en cadencia auténtica (V-i); al repetir, se logra la primera sección (A) que resuelve (V-I) en Sol mayor.

Ilustración 32

LIGIA
Pasillo

Leonor Buenaventura de V.

Piano

presto

6 allegro

FR 1

FR 2

PERÍODO 1

Sección A

Imagen de la primera Sección de Ligia

TORBELLINO N.1

Leonor Buenaventura de Valencia.

Este torbellino tiene una introducción, que, a diferencia de la introducción del pasillo es temática⁷⁴ y de dos frases. Los dos primeros motivos son acéfalos porque inician después del ictus.

Al continuar se encuentran los primeros incisos binarios que forman la primera frase (Fr1²).

Ilustración 33

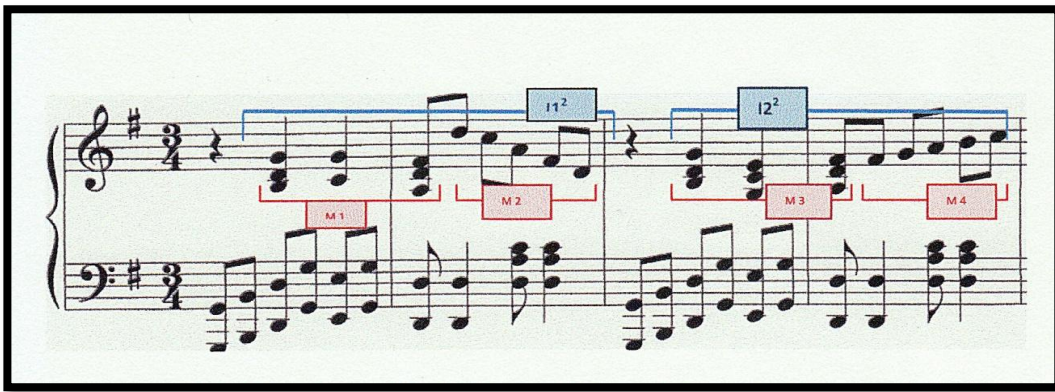
The image shows a musical score for Torbellino N.1 in 3/4 time, key of D major. The score is written for piano and features a treble and bass clef. The first phrase is annotated with four motifs (M1, M2, M3, M4) in red boxes and two phrases (I1², I2²) in blue boxes. The motifs are connected by red brackets, and the phrases are connected by blue brackets. The score is presented on a light green background within a black border.

Imagen de la primera Frase de Torbellino

Después se encuentra una segunda frase también binaria (Fr2²), para concluir la introducción de la pieza que a la vez corresponde al primer período 1 binario (P1²).

⁷⁴ Introducción temática, cuando en la introducción se maneja una línea melódica clara, diferente de la usada en la pieza.

Ilustración 34

TORBELLINO N.1

Leonor Buenaventura

Piano

Fr1²

i1² i2²

6 Fr2²

i3² i4²

Imagen del primer Periodo de Torbellino

Después de la introducción y sobre la misma base armónica (I-IV-V), empieza a variar la parte temática de los motivos e incisos. Llega entonces un segundo periodo (P_2^2) conformado por dos frases binarias cada una (Fr_3^2 y Fr_4^2), que debe repetirse como período 2 binario (P_2^2) nuevamente, para completar la primera sección A, ternaria de la pieza (Sección A³).

Ilustración 35

TORBELLINO N.1

Leonor Buenaventura

Piano

The image displays a piano score for 'Torbellino N.1' by Leonor Buenaventura. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is divided into four systems of music. The first system (measures 1-5) is annotated with a green bracket labeled 'Fr1²'. The second system (measures 6-11) is annotated with a green bracket labeled 'Fr2²', a red box labeled 'Período 1²' covering measures 7-10, and a green bracket labeled 'Fr3²' covering measures 10-11. The third system (measures 12-16) is annotated with a green bracket labeled 'Fr4²'. The fourth system (measures 17-20) is annotated with a red box labeled 'Período 2²' covering measures 17-18 and a grey box labeled 'Sección A³' covering measures 19-20. Blue arrows and brackets indicate specific melodic and harmonic lines within the score.

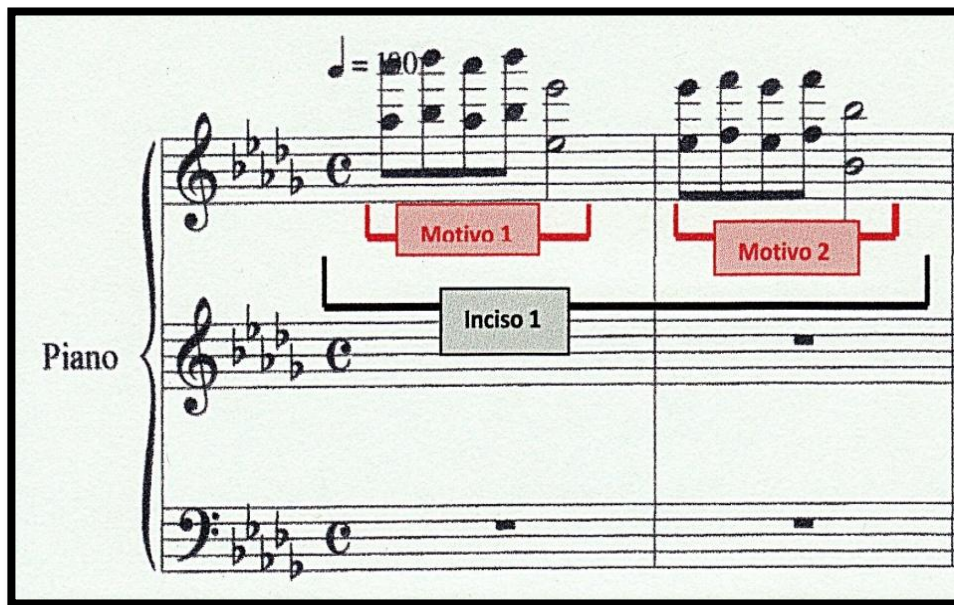
Imagen de la primera Sección de Torbellino

LE REVE DE LA NYMPHE

Oscar Buenaventura

Observando la línea melódica se encuentra el primer inciso de dos compases, con inicio tético y final en tiempo fuerte. Los motivos del inciso son simétricos y de un compás.

Ilustración 36



The image shows a musical score for piano. It features three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. A tempo marking at the top indicates a quarter note equals 120. The first phrase of the piece is highlighted with a bracket labeled 'Inciso 1' and spans two measures. Within this phrase, two motifs are identified: 'Motivo 1' in the first measure and 'Motivo 2' in the second measure. The piano part is written in the middle and bottom staves.

Imagen del primer Inciso del Sueño de la ninfa

La primera frase es ternaria ($Fr1^3$), terminando el inciso 3 en una ampliación del motivo en un compás irregular de 7/4. (Véase ilustración 37).

Ilustración 37

The image displays a musical score for the piece "LE REVE DE LA NYMPHE" by Oscar Buenaventura. The score is written for piano and features a treble and bass clef. A blue arrow at the top indicates "FRASE 1" (Phrase 1) and "Oscar Buenaventura". The score is annotated with red boxes labeled "M 1" through "M 5" and grey boxes labeled "Inciso 1", "Inciso 2", and "Inciso 3". The first system shows measures 1 through 5, with "Inciso 1" covering measures 1-2, "Inciso 2" covering measures 3-4, and "Inciso 3" covering measure 5. The second system shows measures 6 through 10, with "M 6" covering measures 6-7. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

Imagen de la primera Frase del Sueño de la ninfa

Para completar el primer período (P_1^2) que contiene dos frases ternarias en total asimetría. Entre la primera frase con tres incisos binarios, y la segunda frase con un inciso binario, seguida de otro inciso ternario y finalmente otro binario, terminando una primera sección después del primer pasaje virtuoso de notas repetidas, antes del 6/8. (Véase Ilustración 38)

Ilustración 38

LE REVE DE LA NYMPHE

Oscar Bachaventura

The image displays a musical score for the piece "Le Reve de la Nymph" by Oscar Bachaventura. The score is presented in three systems, each with a piano part on the left and a right-hand part on the right. The piano part is marked "Piano" and features a green horizontal line across the staves. The right-hand part is marked with a tempo of $\text{♩} = 160$. The score is annotated with several elements: a blue box labeled "FR 1" spans the first system; a blue box labeled "FR 2" spans the second system; a blue box labeled "FR 3" spans the third system; and a green box labeled "PERÍODO 1" is located at the end of the third system. Red brackets and arrows highlight specific melodic and rhythmic patterns in the right-hand part. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The piano part consists of a simple accompaniment of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Imagen de la primera Sección del Sueño de la ninfa

Por lo que puede apreciarse (aún en esta sección), esta pieza posee un carácter brillante y virtuoso que la diferencia claramente de las anteriores.

DANSE DES PHANTHOMES

Oscar Buenaventura.

El motivo inicial o tema es la clave para la construcción de la pieza entera. Este es variado poco a poco, pero reiterativo hasta en el cambio de texturas.

Ilustración 39

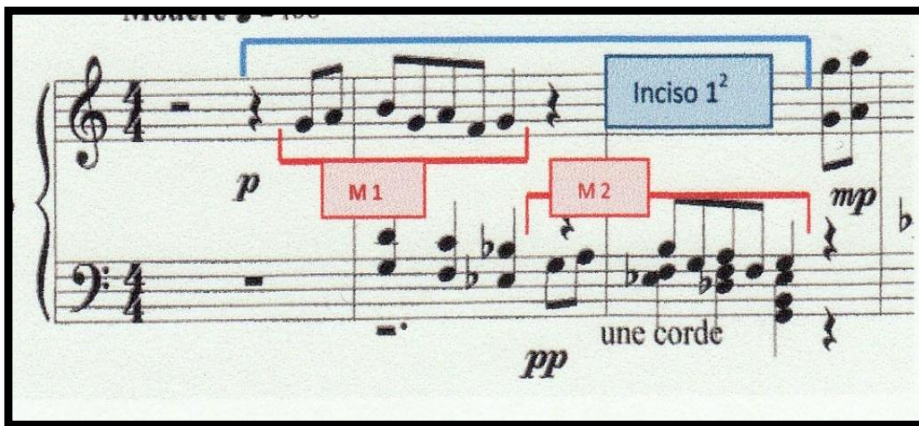
The image shows a musical score for the piece 'Danse des Phantomes' by Oscar Buenaventura. It is written in 4/4 time and features a piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamic range. The score is divided into two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first incise (Inciso 1²) is highlighted in blue. Motives M1 and M2 are highlighted in red. The score includes the instruction 'une corde' and 'pp'. The first incise is a binary form (i1²). The second incise is binary (i2²) and contains motive 3. The third incise (i3²) starts with motive 5 and ends with motive 6, which includes a fermata and a ternary phrase (Fri³).

Imagen del primer Inciso de La danza de los fantasmas

El primer motivo es acéfalo y es repetido igual en un registro más bajo para formar el primer inciso 1 binario ($i1^2$). El segundo inciso es binario ($i2^2$), tiene el motivo 3 que viene en octava ligeramente variado y conecta directamente el motivo 4. El tercer inciso ($i3^2$) inicia con el motivo 5 que es otra variación temática para concluir en el motivo 6, en donde aparece una fermata y la primera frase ternaria (Fri³), antes de iniciar un pasaje virtuoso estructurado con la disminución del tema.

Ilustración 40

Oscar Buenaventura

Moderé $\text{♩} = 100$

Piano

p *mp* *pp*

une corde

M1 M2 M3 M4 M5 M6

$i1^2$ $i2^2$ $i3^2$

breve

calando

Fr 1^3

Pasaje

9

Imagen de la primera Frase de la Danza de los fantasmas

La segunda frase es binaria ($Fr2^2$) y, tiene dos incisos. El primero es binario y está compuesto por dos motivos temáticos ($i4^2$); el segundo inciso es binario ($i5^2$) con motivos no temáticos. Aquí puede decirse que son un tapete rítmico para continuar variando el tema. La suma de la primera frase ($Fr1^3$) y la segunda ($Fr2^2$), conforman el primer período ($P1^2$) de la pieza.

Ilustración 41

The image shows a musical score for 'DANSE DES PHANTOMES' by Oscar Buenaventura. The score is in 4/4 time and is marked 'Moderé' with a tempo of 100. It features piano and bass staves. The piano part starts with a dynamic of *p* and includes a section marked 'une corde' with a dynamic of *pp*. The bass part includes a section marked 'calando' with a dynamic of *Fr 1³*. The score is annotated with various musical structures: *11²*, *12²*, *13²*, *14²*, and *15²* are marked with blue boxes and brackets. A pink arrow labeled 'Pasaie' points to a section in the bass staff. A pink box labeled 'Período 1²' is also present. The score ends with a section marked 'tranquilo' and a dynamic of *mp*.

Imagen de la primer Periodo de la Danza de los fantasmas

Continuando el análisis para encontrar la primera sección de la pieza o sección A, es importante reconocer los motivos del inciso 5, como parte de un soporte rítmico sobre el cual se varía el tema ahora con mayor fluidez. Aparece entonces una tercera frase ($Fr3^2$) compuesta por dos incisos ($i6^2$ e $i7^2$), cada uno con dos motivos. Primera barra de repetición para la frase 3 ($Fr3^2$), pero con un inciso de más para conformar la frase 4 ternaria ($Fr4^3$), con la repetición del ($i6^2$ e $i7^2$), para sumar el inciso 8 ($i8^2$).

La frase 3 binaria y la frase 4 ternaria suman el segundo período ($P2^2$) para, finalmente, completar la sección A de dos períodos ($P1^2$) y ($P2^2$).

Ilustración 42

DANSE DES PHANTHOMES

Oscar Buenaventura

Moderé $\text{♩} = 100$

Piano

p *mp* *pp* *une corde*

7 *brevé* *calando* **Fr 1³** **Pasaie**

9 **Fr 2²** *brevé* *tranquilo* **P 1²** *mp*

15 **Fr 3²** *mf* *8^{va}* *2^a*

19 **P 2²** **Sección A²** **Fr 4³**

Imagen de la primera Sección de la Danza de los fantasmas

3.2 Análisis de Macroforma

“Ningún arte es posible sin forma, es decir, sin la exteriorización de la idea creadora por medio de un vehículo que llegue, a través de los sentidos humanos superiores, hasta el espíritu, y ejerza su acción sobre la sensibilidad y la inteligencia de los hombres; la forma es pues, el modo de que se vale el artista para transmitir de manera sensible su idea y emoción”⁷⁵.

Según D. de Pedro⁷⁶, la macroforma abarca el todo completo de una composición musical y la estructura o el agrupamiento de sus partes para constituir un todo. Para A.Schönberg⁷⁷ y en un sentido estético, la forma dice que una pieza está organizada, consta de elementos como los de un organismo vivo, con dos requisitos fundamentales “la lógica” y “la coherencia”. Sin forma, la música sería ininteligible, como un discurso sin signos de puntuación.

En su estructura formal, las piezas para piano de los compositores tolimenses, en su mayoría, pertenecen sin lugar a dudas al mundo de las pequeñas formas; son herencia directa del Romanticismo en general que llega a Colombia a través de la música de salón. D. de Pedro⁷⁸ denomina estas pequeñas formas como las composiciones que constan de dos o tres secciones en donde, usualmente, cada sección corresponde a un período musical.

⁷⁵ LLACER PLA. Op.cit., p.13

⁷⁶ DE PEDRO. Op.cit., p. 27

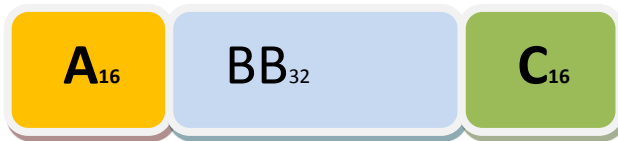
⁷⁷ SCHÖNBERG, Arnold, Fundamentos de la composición musical, Madrid, Real musical editores, 1989, p. 11.

⁷⁸ DE PEDRO, op.cit.,p. 29

RONDINELLA (Pasillo)

Alberto Castilla.

Como la mayoría de los pasillos colombianos, este tiene una forma tripartita, este diseño formal es una muestra de la estrecha relación entre el pasillo y el Vals.



Las tres secciones corresponden, cada una, a un período binario de 16 compases, en donde sólo hay repetición en la sección B, así: A BB y C por lo que resulta extraña la forma, pues en los pasillos tradicionalmente las repeticiones son así: AA BB CC AB, forma que se puede apreciar en las partituras y escuchando música tradicional.

Desafortunadamente, es imposible hallar los manuscritos originales para hacer la comparación respectiva; quizás sea un error de la publicación.

CACAREO.

Alberto Castilla.

Esta es una pieza de dos secciones completamente simétricas. Cada una de ellas corresponde a un periodo binario que se repite, de 16 compases cada uno. AA BB.

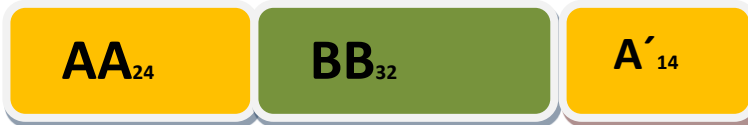


Es por tanto una pieza con forma binaria, muy simple en su estructura, esta pieza de Castilla se encuentra dentro de las pequeñas formas que cita De Pedro y su período es igual a una sección.

PRIMAVERA (Preludio)

Josefina Acosta de Barón.

El preludio “Primavera” tiene una forma ternaria compuesta.



Fue construida por una sección en 4/4, de línea melódica dulce y tranquila, de 12 compases y negra en antecompás para constituir un primer período; con la repetición se forma, la sección A de 24 compases. Presenta una sección en 6/8 totalmente contrastante, a manera de danza “*plue vite*”, que forma un período binario de 16 compases y, con su repetición, la segunda sección de la pieza de 32 compases; para finalizar, se repite la sección (A) de 12 compases, con una pequeña codeta (A') de 2 compases que, en total, suma 14 compases.

INVIERNO (Andante)

Josefina Acosta de Barón.

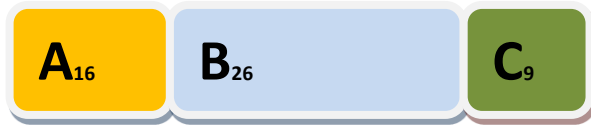
Este andante tiene dos secciones claras. La primera, de 28 compases, que se repite y suma en total 56 compases; la segunda, de 35 compases que se repiten, en total son 70; después, un “*da capo*” para repetir completamente la primera sección, y una coda miniatura de un compás, 29 compases en total. Es una pieza tripartita en $\frac{3}{4}$.



AL CALOR DEL VODKA (Preludio)

Isabel de Buenaventura.

La pieza es tripartita.

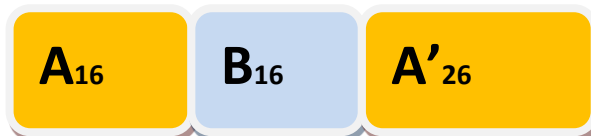


La primera sección (A) es binaria y tiene 16 compases, repartidos en dos períodos de ocho compases cada uno. La segunda sección (B) tiene tres períodos, el último por repetición, y su suma daría 26 compases, La última sección (C) es de un solo período de nueve compases, binario.

IMPROVISACIÓN.

Isabel Buenaventura de B.

“Improvisación” también es una pieza corta y tripartita. La primera sección (A) es un periodo de 16 compases; la segunda sección (B) se forma de la repetición de la frase tres (Fr_3^4), que es de cuatro incisos y ocho compases; luego $Fr_3^4 + Fr_3^4 = (B)$ de 16 compases en Si mayor. La sección (A') está formada por la frase 1 y la repetición de la sección (B), en 26 compases.



LIGIA (Pasillo)

Leonor Buenaventura.

Este pasillo tiene una pequeña introducción en cuatro compases que utiliza como coda también al final de la pieza. Es de tres partes bien diferenciadas por su armonía, diferente del pasillo de Castilla que tiene la misma tonalidad en las tres partes en Do mayor.



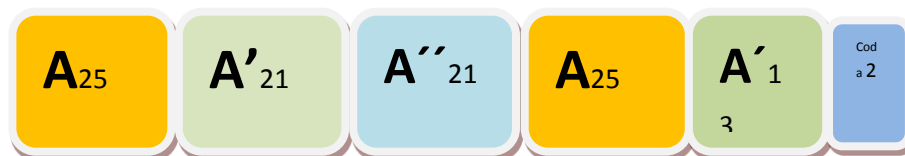
La primera sección (A) es de un período ternario en Sol menor; de 4 compases de introducción más 16 compases que se repiten, es decir, suma 36 compases. Resuelve en la segunda sección (B), en el paralelo Sol mayor, que tiene un período ternario de 24 compases, de los cuales los últimos 8 están retomando Sol menor; aquí no hay barra de repetición.

La sección (C), “el trío” en Si bemol mayor, el relativo, con un período binario de 16 compases y con la repetición, 32. Hay repetición da capo A B, se pasa a coda y se finaliza sin el trío o sección (C).

TORBELLINO N.1

Leonor Buenaventura.

Esta pieza tiene una forma ternaria compuesta por cadenas de frases, estas cadenas de frases constituyen una serie de variaciones sobre una fórmula armónica de I-IV-V; las frases, en su gran mayoría, terminan en semicadencia en la dominante (re mayor).



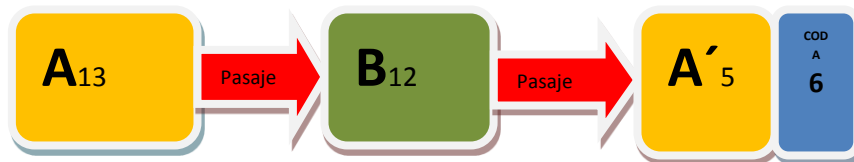
La primera sección (A) está en Sol mayor y tiene 25 compases y es ternaria; contiene dos períodos de dos frases cada uno y el último se repite. La segunda sección (A´) está en Re mayor, tiene 21 compases y es binaria; está compuesta por dos períodos uno ternario y otro binario.

La tercera sección (A´´) comienza en Fa mayor; está compuesta por dos períodos de tres frases cada uno. La sección (A) se repite completa y parte de la segunda para saltar al signo y concluir en coda de dos compases.

LE REVE DE LA NYMPHE

Oscar Buenaventura.

El sueño de la ninfa es una pieza de forma compleja por su escritura en ritmos irregulares.



La primera sección (A) corresponde a un período binario de 13 compases iniciando en re bemol mayor, en claro uso de la escala pentafona lab-sib-do-mib-fa, con frases ternarias e incisivos mezclados entre binarios y ternarios, entre un constante cambio de métrica y modulaciones armónicas, terminando en un acorde de sexta aumentada (francés), para ser resuelto en el siguiente pasaje. El pasaje virtuoso en 4/4 representado por la primera flecha roja de 9 compases, que cumple la función de separar la Sección (A) de la (B) y de modular hacia la menor; sigue la sección (B) que es un período binario en 12 compases, con frases ternarias; donde el compositor el segundo tema, sobre una base armónica tonal, jugando con un acorde tensión (fa sostenido disminuido) y con un acorde de reposo (la menor siete), para diluir la tonalidad en la escala de tonos enteros(compás 27 y 28). Otro pasaje virtuoso a manera de cadencia representa la segunda flecha roja en la bemol mayor nueve; para finalizar, la sección (A´) es un período binario en 11 compases, que retoma la primera frase

(5c.) nuevamente en re bemol mayor y el uso del sistema pentáfono inicial y concluye en una coda (6c.) en fa mayor delta.

DANSE DES PHANTHOMES

Oscar Buenaventura.

La danza de los fantasmas es una pieza tripartita; tiene tres secciones de construcción similar a “El sueño de la ninfa”; A B A´ con coda.



La sección (A) se estructura por medio de la repetición y de continuas variaciones del primer motivo, que está estructurado sobre la escala de tonos enteros; tiene dos períodos binarios (P1² y P2²) a lo largo de 21 compases.

La sección (B) es un cambio de textura radical de mayor virtuosismo; primero, presenta un trino y melodía en la mano izquierda, que está estructurada en re bemol mayor, seguido de un unísono que retoma nuevamente la escala de tonos enteros. Tiene un período binario (P3²).

La sección (A') retoma la textura de línea de la sección (A) pero incorporando en su acompañamiento rasgos tonales, primero si mayor siete, do mayor siete, do sostenido menor, fa sostenido mayor nueve, do mayor nueve, alargando el tema a manera de conclusión nuevamente en tonos enteros, hasta finalizar en una coda de 5 compases.

3.3 Análisis del Lenguaje Compositivo

Al indagar sobre qué es el lenguaje musical, Robert Gauldin⁷⁹ lo define como el significado de la música en sí misma. Ésta, al carecer de texto puede tener diversas interpretaciones, de acuerdo con su contexto geográfico, histórico, etc. Un modo menor puede significar “tristeza” en algunas culturas, mientras que en otras puede ser lo opuesto, “alegría”.

La definición más común que se encuentra de lenguaje, dice que éste es cualquier sistema de comunicación estructurado. Para Jean Piaget⁸⁰ el lenguaje es visto como un instrumento de la capacidad cognoscitiva y afectiva de un individuo. De hecho, para un compositor, su lenguaje musical (que equivale a lo que se escribe en una partitura) es el instrumento para dar a conocer su capacidad afectiva y cognoscitiva, Las ideas musicales pertenecen a algún movimiento artístico o pueden ser una reacción frente al mismo, éstas deben tener una forma, un género y un estilo, que se definirán más adelante en el camino del análisis.

En el curso de la historia de la humanidad, se aprecian grandes cambios que han sido influenciados por la política, la filosofía y la religión. Cada gran cambio está acompañado de movimientos artísticos, a través de los cuales la humanidad plasma su sentir, su pensar, como medio de expresión primaria; algunos movimientos de las artes son el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo, el Nacionalismo, el Impresionismo y el Expresionismo, entre otros. En el diccionario Harvard de la música⁸¹, se encuentra la definición de Estilo en las artes, modo de expresión o de ejecución en una composición musical; el estilo incluye los métodos de tratar todos los elementos- forma, melodía, ritmo, armonía, textura, timbre, etc. Género musical, según Hodeir⁸², en una primera definición “es un cierto espíritu, una intención que preside la concepción de una obra”. En segunda definición afirma que “es la reunión en una misma familia de cierto número de formas que tienen entre ellas suficientes

⁷⁹ GAULDIN, la práctica armónica en la música tonal, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p.558-560.

⁸⁰ SANTAMARÍA, MILAZZO Y QUINTANA, teorías de Piaget, Universidad José María Vargas facultad de educación, Caracas, 2004, en http://www.monografias.com/usuario/perfiles/Sandy_santamaria, consultado el 2 de agosto del 2012.

⁸¹ RANDEL, Don Michael, Diccionario Harvard de la música, México, edición Diana, 1994, p.169.

⁸² HODEIR, André, Las formas de la música, Madrid, editorial EDAF, S.A, 1988, P.11.

afinidades de carácter”. Aquí se entiende en realidad cómo se catalogan las composiciones según su estilo y carácter. Con una mayor claridad acerca del lenguaje compositivo, es oportuno definir las primeras piezas de Alberto Castilla.

RONDINELA, (pasillo)

Alberto Castilla.

El Pasillo es un género aculturado que tuvo una inmensa acogida en Colombia particularmente en las primeras décadas del siglo XIX., siendo el aire más generalizado entre los compositores de música popular de la zona andina colombiana. En cuanto a lo histórico según Davidson⁸³ los primeros registros del Pasillo aparecen mencionados en el libro de historia de la música de Pbro. José Perdomo Escobar, donde se citan algunas composiciones de Enrique Price, “1843, Valse al estilo del País”, en “*la sociedad*” Medellín publicación de 1874, aparece en mención de José Viteri, el cual ofrece servicios para enseñar música, enseña a escribir o armonizar piezas sencillas como polka, contradanza, valse, pasillo o colombiano. Este género, (así como muchos otros en Colombia), se unió al movimiento nacionalista americano y existe también en Ecuador y Venezuela paralelamente, que resulta natural si consideramos que estos países hacían parte de “la gran Colombia”. En Venezuela conservó el nombre de Valse o “valse criollo.

Rondinella es un Pasillo, de ritmo alegre que, como la mayoría de los pasillos, maneja una forma tripartita. Aquí un tanto extraña, de la siguiente manera: A BB C.

Por lo general, la forma en el pasillo se maneja así: AA BB CC AB, que se puede observar en las partituras de pasillos Colombianos, En todo caso no se sabe si fue un olvido de esta edición, ante la ausencia del manuscrito original o, si fue alguna innovación en lo concerniente a forma. El Pasillo es rico en armonía, maneja cromatismos interesantes dentro del sistema tonal y una textura libre homofónica. Según Gauldin⁸⁴, la textura es libre

⁸³ DAVIDSON, Harry, Diccionario Folklórico de Colombia, Bogotá, publicación del Banco de la Republica, 1970, Tomo III, p.40-45

⁸⁴ GAULDIN. Op.cit., c.76

porque el manejo de las voces no es constante; a veces, son dos voces; a veces, son seis; la textura es homofónica cuando maneja melodía y acompañamiento; la melodía se dobla en dos o en tres voces y el acompañamiento hace unas veces bajo y armonía, mientras otras veces bajo melódico.

CACAREO.

Alberto Castilla.

Al observar los trabajos del maestro Castilla (1878-1931), éste puede catalogarse como un compositor decimonónico, es decir, que se expresa en géneros musicales propios del siglo XIX, que representan la tradición de la música de salón. “Cacareo” es una pieza muy pequeña que aparece suelta. Es de los pocos manuscritos que se encuentran de él, sin fecha de creación, sin tempo ni dinámica. El título “Cacareo” describe una escena de gallinero y puede recordar uno de los cuadros de exposición de Mussorsky creados en 1874, titulado, “Ballet de polluelos en sus cáscaras”, pero a la manera colombiana. Esto lo convierte en una pieza libre dentro del Nacionalismo con un interesante juego de amalgamas rítmicas que dan la sensación de una danza cubana.

“Cacareo” tiene una textura homofónica, melodía y bajo, con un manejo interesante de la armonía, con acorde francés compás 28, acordes de séptima y acorde de undécima compás 24.

PRIMAVERA.

Josefina Acosta.

El preludeo es una pieza instrumental que tiene una dimensión variable, es decir, va desde una pieza breves de carácter improvisatorio, que prepara una pieza principal, como en los preludeos del siglo XVI y del siglo XVII, hasta obras de carácter sinfónico perfectamente estructuradas que anteceden a un acto de ópera. Durante el Romanticismo, el preludeo fue

una pieza independiente y desposeída de su imagen como introducción de algo.⁸⁵ Como se observa históricamente, El preludio se encuentra ya desde el Barroco y se hizo muy popular en El Romanticismo.

El preludio para piano en general está circunscrito dentro de las pequeñas formas, y se muestra como una composición pequeña que consta de dos o tres secciones, donde cada sección corresponde a un período. Son, pues, formas libres de carácter descriptivo.

Primavera es, sin duda, una pieza inspirada en un lenguaje romántico, desde su título, en sus líneas melódicas y su contenido armónico, compuesta entre 1931-1936; es tripartita y presenta cambio métrico de 4/4 a 6/8 y 4/4, describe la época de la florecencia y del amor, maneja una textura homofónica acórdica y heterorítmica⁸⁶. En la primera parte del preludio, hay un plano melódico que es realizado por los quintos dedos de las manos derecha e izquierda simultáneamente haciendo la misma figuración en las dos líneas, un segundo plano acompañante que se maneja entre los segundos y primeros dedos de las dos manos, en sextas alternadas. En la segunda parte del preludio, se maneja una textura homofónica, un plano melódico con mano derecha y de acompañamiento con mano izquierda, para finalizar en la misma textura de la primera parte.

INVIERNO.

Josefina Acosta.

Este andante pertenece a la misma suite de Primavera “Las estaciones”. Andante sugiere la idea de una composición que debe interpretarse en un tempo moderado o lento, mas no sugiere un género particular como el preludio, pese a que estos dos hacen parte de uno de los géneros más importantes y antiguos que es la suite, la Suite es una forma instrumental desarrollada en la música barroca que se refiere, a un conjunto de Danzas que llevan un orden y que se inspiraban en música bailable, éstas danzas organizadas eran tocadas en la

⁸⁵ De PEDRO. Op.cit., p.67

⁸⁶ GAULDIN. Op.cit.,pp.72-74

misma tonalidad e interpretadas de una sola vez. Era frecuente, en algunas suites, que se usara el preludio para el inicio, pero como una pieza virtuosa o una introducción de forma libre que emplea el carácter de una improvisación. Hay que recordar, por ejemplo, las suites inglesas en Bach, las que se complementaban con un número de danzas populares como la Allemande, Sarabanda, Bourré etc.

En este caso, lo que quiere la compositora, en su suite “Las estaciones” es simplemente describir cada estación en cada movimiento de la obra, como lo hiciera Vivaldi en sus conciertos para violín op.8 en 1725.

La textura, en la primera parte, es homofónica, no estricta. Es decir, hay una línea melódica en el plano del medio (la principal), que es doblada con acordes una octava arriba y después de un tiempo de corchea en el plano superior, en el plano inferior bajo y armonía.

En la segunda parte, la textura es contrapuntística libre, en dos planos; con la mano izquierda, lleva la melodía y con la mano derecha, el contrapunto.

AL CALOR DEL VODKA.

Isabel Buenaventura.

Si bien el preludio como género se hizo muy popular en el Romanticismo, “Al calor del vodka” de Isabel Buenaventura definitivamente es una pieza que está inspirada en el Nacionalismo ruso, pues usa características de estilo de la composición rusa⁸⁷ como, por ejemplo, el paralelismo con octavas, quintas, cuartas, terceras que produce una sonoridad tosca, tiene una textura similar a la de un coral; otra de dichas características es la heterofonía, en la cual una melodía es simultáneamente prestada entre dos o más intérpretes con diferentes variaciones a manera de una improvisación.

Hay mutabilidad tonal, que ocurre cuando la melodía parece pasar de un centro tonal a otro sin una progresión preparada de acordes que, con lógica funcional conecten las tonalidades;

⁸⁷ SANFELIX Y ARAGÓ DÍAZ, “el nacionalismo musical ruso”, en <http://es.ecrib.com/doc/664186731/trabajo-nacionalismo-ruso>, consultado el 3 de marzo del 2012.

pero no hay siquiera un acorde de dominante de la nueva tonalidad, con lo cual se da un sentimiento de elusividad y falta de definición, muy característicos en el folclore ruso.

Finalmente, hay uso de pentafonías en escala menor que sugiere melodías antiguas de los pueblos rusos.

Es importante recordar que, dentro del Romanticismo como movimiento artístico, se gestaron los movimientos nacionalistas en muchos países del mundo. Según Varela⁸⁸, el movimiento nacionalista surge como una tendencia más del Romanticismo y nace en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, buscando renovar los lenguajes dentro de la creación artística, que imponían los países más influyentes (Austria, Italia y Francia). El término ha sido utilizado para designar un tipo de música en cuya base está orgánicamente el folclor de una región o de un país.

La textura que maneja la pieza “Al calor del Vodka” es libre homofónica acórdica figurada. Salvo en el inicio, los primeros cuatro compases son de textura monofónica⁸⁹.

IMPROVISACIÓN.

Isabel Buenaventura de B.

Según el diccionario Harvard de la música, “Improvisación es el arte de crear música espontáneamente a medida que se toca. En la práctica, la música suele tener por base algún sujeto o tema, y, en tales casos asume la forma de un conjunto de variaciones. Sin embargo, pueden también resultar fugas o formas completamente libres”⁹⁰.

Muchos de los grandes compositores en el mundo eran también reconocidos por su capacidad para improvisar, dejando evidencia de su importancia en la escritura de la música académica, por ejemplo en las cadencias de los conciertos. Basta con recordar la cadencia que hiciera Beethoven para el primer movimiento del concierto 20 de Mozart en re menor Kv.466.

⁸⁸ VARELA, Víctor, Reflexiones sobre el nacionalismo musical en Latinoamérica, en <http://www.musicaenclave.com>, consultado el 3 de octubre del 2011.

⁸⁹ GAULDIN. Op.cit., pp.72-76

⁹⁰ RANDEL, Don Michael, Diccionario Harvard de la música, México, editorial Diana, p.236.

“Improvisación” fue compuesta por Isabel Buenaventura el 13 de noviembre de 1954 y está dedicada a su discípulo Hernando Bonilla quien para la época tenía doce años. Su título indica que esta pieza fue creada en un instante corto. Fue hecha con fines pedagógicos, para enseñar técnica, pero no sobre improvisación en sí.

La pieza, sin lugar a dudas, está inspirada en el lenguaje romántico; es muy similar al momento musical en Fa menor de Franz Schubert, su forma es libre y breve.

El tipo de textura es homofónica tiene dos planos, una melodía y un acompañamiento.

LIGIA (pasillo).

Leonor Buenaventura de V.

Este pasillo está enmarcado dentro del Nacionalismo colombiano y tiene una diferencia en cuanto a la forma respecto del Pasillo de Alberto Castilla; las repeticiones de cada sección y el da capo al fin hacen que esta pieza sea más larga. Davidson⁹¹ menciona como una de las principales características del pasillo la velocidad, la evolución del Vals más o menos lento y tradicional hacia un valse más rápido o pasillo.

La moda del Vals para danzarse más rápido se impuso paralelamente en los países que conformaban “la gran Colombia”. Es complejo el formato para piano solo, hay un cierto grado de dificultad, pues el intérprete debe reducir a dos manos bajo, acompañamiento y melodía a gran velocidad por bastante tiempo; por eso se popularizaron los pasillos como piezas virtuosas nacionales. Ligia es un claro ejemplo.

Las texturas que maneja el Pasillo “Ligia” son libres: homofónica y homofónica acórdica u homorrítmica en pasaje virtuoso en la introducción y coda.

⁹¹ DAVIDSON, Harry, Diccionario Folklórico de Colombia, Bogotá, publicación del Banco de la Republica, 1970, Tomo III, p.40-45

TORBELLINO.

Leonor Buenaventura.

Harry Davidson⁹² en el Diccionario folklórico Colombiano, dice que el torbellino es una danza conocida en el país desde 1600, mencionada a través de escritores y cronistas, como Tomás Carrasquilla y Eustaquio Palacios entre otros, pero llegando a un dato concreto y exacto: en 1804 para la llegada del Virrey Amar, se hizo un reglamento para el baile de máscaras, en el artículo 4 de éste estipula que se bailarían piezas y entre ellas el torbellino que son las que se permiten, (Tomado del artículo de don Eduardo Posada “El Virrey Amar”, publicado en “Lecturas Populares”, serie II, núm.16, Bogotá 1914).

El nombre torbellino quiere decir remolino, y se baila dando vueltas y vueltas, En las crónicas que relató Davidson⁹³, el Torbellino es un aire indígena, que se conservó a pesar de lo lúgubre y triste, como lo mencionara Don José Caicedo y Don Pedro María Ibañez, es “versiao” se grita la letra y sus melodías son primitivas, se escribe en un compás de $\frac{3}{4}$ a pesar de que Manuel María Párraga lo escribe en $\frac{3}{8}$ en su torbellino para piano “el tiple” publicado en 1859, es un compás ternario con un ritmo sincopado de manera extrañamente caprichosa.

En el Diccionario Folclórico de Colombia Davidson cita⁹⁴; “Ya en 1915 decía don Santos Cifuentes del Torbellino: su forma típica estriba en la sucesión de acordes de tónica, subdominante y dominante, su motivo tiene la particularidad de que acaba siempre en la dominante o en la sensible, en esto consiste la facilidad de su continua repetición”.

Nuevamente se evidencia el gusto por el folclore y la continua exploración de los géneros colombianos en las obras de la maestra Leonor Buenaventura, y a lo largo de la pieza se observa el trasegar armónico constante de tónica, subdominante y dominante, lo que hace que la mayoría de sus frases terminen en semicadencia, permitiendo el carácter variado que maneja este género en particular. Este torbellino tiene una textura homofónica libre con dos planos, uno melódico y otro de acompañamiento.

⁹² DAVIDSON, op.cit.,P.224-238.

⁹³ IBID, p 224-226

⁹⁴ IBID, p 237

LA REVE DE LA NIMPHE.

Oscar Buenaventura.

Esta pieza hace parte de “Tres estampas impresionistas a la memoria de Claude Debussy”; la obra contiene tres piezas: “El sueño de la ninfa”, “Danza de los fantasmas” y “Danza o interludio”.

Como género, se puede decir que son piezas libres que definitivamente, posee un lenguaje con influencias impresionistas y neoclásicas, no sólo por los títulos sino también por la utilización de técnicas propias de estos movimientos, como son el uso de modos Griegos, de escalas de tonos enteros y de pentafonías sumados al uso de ritmos irregulares, lo que es propio del Neoclasicismo y las tendencias contemporáneas como Bartok y Stravinsky, el uso de sextas aumentadas, francesas y alemanas.

El movimiento impresionista es más tardío en la música que en las otras artes; nace, en primera instancia, en la pintura con el propósito de usar recursos técnicos para crear efectos atmosféricos; en él se difuminan las líneas, se pintan escenas naturales cotidianas, se buscan efectos de bruma, sol, sombra. Se puede decir que el impresionismo en la música nace en 1887 cuando Debussy regresa de Roma y se radica en París⁹⁵.

En el impresionismo, la música y la pintura están muy relacionadas entre sí, a pesar de que a Debussy le molestaba que lo llamaran impresionista; claros ejemplos son los títulos de los preludios para Piano de Debussy creados entre 1910 y 1913, (“Les sons et les parfums tournent dans l’ air du soir”, “La cathédrale engloutie”, “Brouillards”, “Feux d’artifice”), que podían corresponder a cuadros impresionistas⁹⁶.

“La música de Debussy despierta asociaciones y explora profundas regiones de la conciencia que eran, necesariamente, inaccesibles a los compositores del período cumbre del Romanticismo. En su restringido espacio dinámico, desde el mezzoforte al pianísimo, crea una especie de microcosmos musical en la escala más finamente graduada. Al contrario del expansionismo de la época postwagneriana en Alemania, es un arte de

⁹⁵ RANDEL. Op.cit.,p.646

⁹⁶ SHTUCKENSCHMIDT, H.H, la música del siglo XX, Madrid, Ediciones Guadarrama S.A, 1960, pp.20-29.

intensidad y de introversión que señala el comienzo de una nueva época en la estética musical y en la técnica compositiva. Toda la paulatina evolución de Debussy es una lucha impresionante y dramática contra Wagner, su ídolo de juventud, a quien tendría que derrocar para asentar su propia independencia”.⁹⁷

El uso de texturas en “El sueño de la ninfa” es libre y muy variado. Su textura homofónica muestra dos planos. En los dos primeros compases, ellos son: uno melódico en la mano derecha y otro acompañante en la mano izquierda. En el compás número tres, la textura es homofónica y de tres planos: uno melódico en la mano derecha; el segundo, armónico, lo hace la mano izquierda y el tercero, un bajo por quintas que hace la mano izquierda saltando. Este bajo tiene dos funciones: de apoyo armónico y de contrapunto melódico. También existe en la pieza el manejo de una textura homofónica acórdica u homorrítmica en el compás número (9), así como una textura monofónica en el compás 14, y una textura acórdica figurada en los compases 35 y 36, (pasaje de arpeggios virtuosos),

DANSE DES PHANTHOMES.

Oscar Buenaventura.

De las tres estampas impresionistas hechas para conmemorar la memoria de Debussy, “La danza de los fantasmas” es la más conocida, pues el manuscrito fue escaneado para la Revista Aquelarre N.5 en mayo de 2004, Ibagué, p.51-54. Además, era parte del repertorio que el maestro solía tocar en sus actuaciones en público. La pieza es la descripción de una escena en la cual los fantasmas se mueven libremente a través de tiempos irregulares, en un baile atemporal extraño.

Manejo del lenguaje impresionista, tema modal mixolidio, manejo de melodías también entonos enteros, y escala pentáfona. Armonías modales y armonías hexáfona en la mayor parte de la danza, excepto hacia el final de la pieza con acordes de sextas agregadas,

⁹⁷ STUCKENSCHMIDT, op.cit., p.26

séptimas de dominante, séptimas menores y novenas de paso, para concluir en tonos enteros, son algunas características de “La danza de los fantasmas”.

La textura en la primera sección (A) de la pieza es homofónica no estricta, a veces hay dos planos o tres. Para la segunda sección de la pieza la textura cambia, la melodía la hace la mano izquierda doblada en terceras, mientras la derecha sigue un modelo de tres notas repetitivas similares a un trino. Claramente la textura tiene dos planos también, Podría llamarse homofónica pero no son los planos de melodía y acompañamiento que propone Gauldin.

Del compás 28 al 32 presenta una textura monofónica, un sonido doblado en octavas y, vuelve la textura homofónica de dos planos.

La tercera sección (A') maneja una textura acórdica figurada, es un coral no estricto de tres y cuatro voces, se intercambia con textura homofónica y vuelve la textura acórdica figurada para finalizar.

3.4 Análisis Técnico

La técnica pianística o de cualquier instrumento tiende a ser muy subjetiva, allí están implícitas las facilidades o dificultades naturales, mentales y físicas con que nace cada ser. Sin embargo estas dificultades en la técnica pueden ser solucionadas con la guía de un buen maestro y si son consignadas en libros de técnica se mejorará la enseñanza y el aprendizaje del piano.

En la literatura del piano encontramos dos libros que abarcan un análisis técnico del repertorio universal más utilizado por los estudiantes y pianistas, “Handbuch der klavierliteratur” de Wolters⁹⁸, y “Music for the Piano” de Friskin y Freundlich⁹⁹. El libro

⁹⁸ WOLTERS, K, Handbuch Der Klavierliteratur, Zürich, Atlantis Verlag, 1967.

⁹⁹ FRISKIN AND FREUNDLICH, Music for the Piano, New York, Dover publications, Inc., 1973.

Alemán tiene además de los datos técnicos de las piezas una catalogación de los grados de dificultad de 1 (fácil) a 15 (muy difícil). Desafortunadamente no hay una sistematización seria, basándose en verdades técnicas universales, para establecer estos grados, simplemente son cifras puestas de manera asistemática.

El presente análisis además de consignar los datos técnicos de las piezas pretende darles una guía a los músicos para solucionar los posibles problemas que se puedan tener cuando se quiera trabajar este repertorio objeto de la monografía, se muestran los grados de dificultad de las piezas entre básico, que corresponde a un nivel de inicio, medio, que corresponde a un nivel para comenzar un pregrado y avanzado, que corresponde a un nivel para finalizar un pregrado. No se pretende hacer una sistematización, pues esto requiere otro trabajo largo y dispendioso, sin embargo se puede hacer una catalogación inicial de los grados de dificultad, en los cuales podemos colocar como guía piezas del repertorio clásico más usadas y equivalentes de cada nivel.

Cada nivel así mismo puede tener tres subdivisiones con sus equivalentes de la siguiente manera:

Nivel Básico-inferior: un minuet del Ana Magdalena de Bach.

Nivel Básico-Medio: Sonatina de Clementi.

Nivel Básico-superior: momento musical de Schubert.

Nivel Medio-inferior: Impromptu de Schubert.

Nivel Medio-Medio: estudio de Chopin op.25 #1,#2

Nivel Medio-Superior: estudio de Chopin op.10 #3,#9

Nivel Avanzado-inferior: estudio de Chopin op.10 #4, #5

Nivel Avanzado-Medio: estudio de Chopin op. 10 #1, #2

Nivel Avanzado-Superior: estudios Sinfónicos de Schumann op.14

cual debe hacer un proceso de memorización espacial previo, imaginando mentalmente los espacios y sintiéndolos antes de hacerlos (con ojos cerrados).

Luego se procede a entrenar los saltos cuidando no tensionar la mano, primero en lento y luego aumentando la velocidad tanto como sea posible, procurando hacer movimientos directos que le economicen espacio para no estorbar la velocidad.

Se puede catalogar la pieza en un grado de dificultad básico-medio, pues es de velocidad mas no de resistencia física y, en su escritura, maneja tres planos: melodía, acompañamiento y bajo.

CACAREO. Alberto Castilla.

Amalgamas Rítmicas.

La pieza es muy interesante por la riqueza rítmica, pues por momentos parece un son cubano. El conteo puede ser un poco complejo si no se realiza minuciosamente, subdividiendo el ritmo a la mínima expresión desde tiempos muy lentos para incrementar poco a poco la velocidad y llegar al tempo deseado.

(Ilustración 44 compases 2 y 3, Ilustración 45 compases 10 y 11).

Ilustración 44

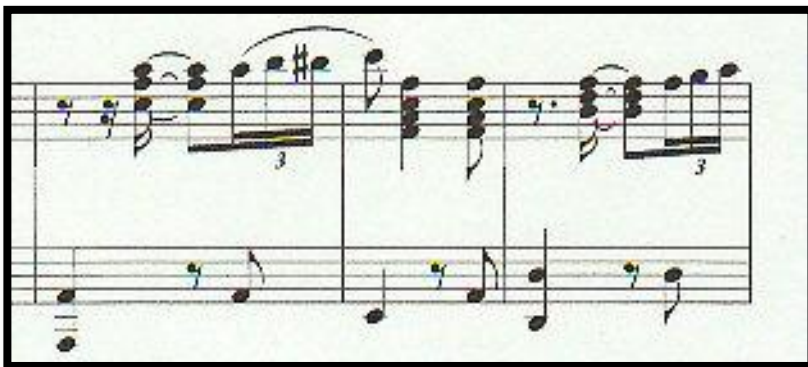


Imagen Cacareo A. Castilla, compases 2 y 3

Ilustración 45

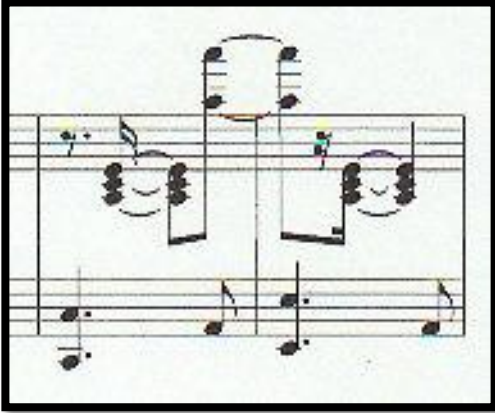


Imagen Cacareo A. Castilla, compases 10 y 11

Acorde Re mayor en arpeggio.

Presenta cinco notas en extensión, una para cada dedo en la mano derecha del compás 24. Puede ser algo incómodo pero, mientras se tenga relajación en la mano y firmeza en el molde del acorde, no habrá problema.

Ilustración 46



Imagen de Cacareo A. Castilla, compases 23-24-25

Salto de octava en la mano derecha.

Como ejemplo de los saltos de octava en la mano derecha, sirve la ilustración 45. Para tener éxito en este salto se debe buscar una digitación en la izquierda lo más cercana posible en aras de evitar movimiento, ya que toda la atención debe estar en la mano derecha.

Por lo anterior, “Cacareo” es una pieza sencilla que puede catalogarse en un nivel básico-medio.

PRIMAVERA(Preludio). Josefina Acosta de Barón.

Balance entre las líneas.

En este preludio, el carácter del comienzo en la sección (A) y el final o sección (A') son líricos, por lo que hay que tener especial cuidado con las líneas melódicas. Éstas están distribuidas entre los quintos dedos de la mano derecha e izquierda; la textura del acompañamiento se construye entre los dedos primeros, segundos y terceros de las dos manos, alternándose para completar los acordes que oscilan en intervalos de quintas o sextas paralelas.

Ilustración 47



Imagen de primavera Josefina Acosta, primeros compases

Lo importante en la parte técnica aquí es el correcto uso del balance entre las voces, en donde debe resaltarse sobre las voces acompañantes las líneas de soprano y bajo que llevan los dedos quintos de cada mano, sin descuidar la expresión de las líneas o romper ligados de frases; a pesar que la tendencia natural por peso, es la de resaltar los dedos fuertes que

en este caso llevan la textura del acompañamiento sobre los dedos débiles que, tienen a cargo las líneas melódicas. Es recomendable estudiar los acordes en bloque muy lentamente dirigiendo el ataque hacia las notas que se desea destacar.

La parte B

Danza en 6/8 “*plus vite*”, (Ilustración 48) lleva la parte melódica en la mano derecha, estructurada en arpeggios ligados ascendentes y descendentes, complicándose en tresillos y semicorcheas en terceras, posteriores sextas y acordes que, en velocidad resultan complejos.

Es pertinente buscar para los arpeggios una digitación que permita ubicar el pulgar como eje en completa estabilidad para no romper el ligado; para las terceras, buscar puntos de apoyo en las primeras notas y relajar las que siguen.

Ilustración 48



Imagen de Primavera “*plue vite*”, primeros Compases sección B de primavera Josefina Acosta

La mano izquierda lleva un acompañamiento con muchos saltos que usa un rango de más de 4 octavas que requieren mucha precisión. Lo importante aquí es saber a dónde dirigir la mirada que, por lo general, se enfoca hacia la mano que realiza los saltos.

Primavera tiene una dificultad técnica que oscila entre un nivel medio-inferior y nivel medio-medio. No es elemental pero tampoco tiene la pretensión de ser una pieza de “gran despliegue técnico”; su escritura musical sencilla en lenguaje tonal hace que la pieza sea fácil de memorizar. Sin embargo, en balance de sonoridad y saltos en la mano izquierda, en manejo de terceras en velocidad, requiere de un pianista con un nivel técnico medio para tocar. Fue escrita con fines pedagógicos, para que la maestra Josefina Acosta enseñara a sus alumnos de piano más adelantados dificultades técnicas específicas como las mencionadas anteriormente.

INVIERNO(Andante). Josefina Acosta de Barón.

Octavas quebradas con acorde en nota superior.

Ya existe una dificultad en las octavas quebradas por sí mismas, dada la posición abierta de la mano que puede ocasionar tensiones, en especial si ella es pequeña; Si hay acordes en la nota superior, ello se suma a la tensión de la octava, por la tensión del agarre de los acordes en sus moldes cambiantes.

Ilustración 49

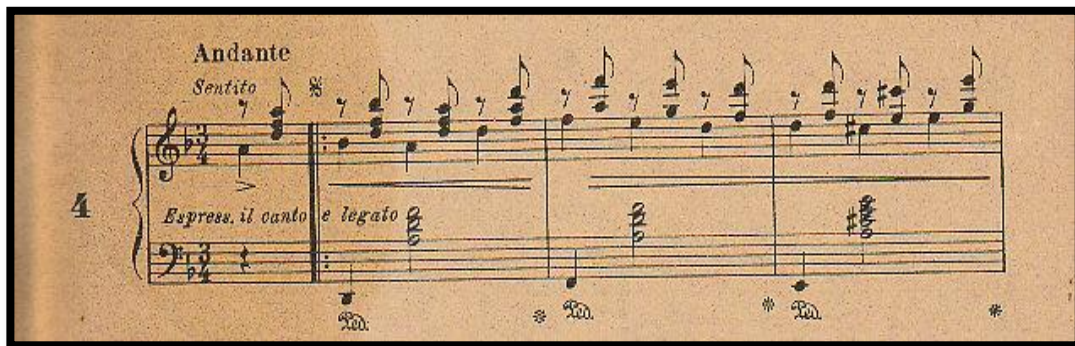


Imagen primeros compases de Invierno, Josefina Acosta.

Lo que se debe hacer es apoyar la nota de abajo y soltar el acorde arriba pues éste, por sí solo, suena mejor sin gran esfuerzo. No es necesario dar peso al acorde ni mantener la

mano abierta; hay que procurar cerrarla para evitar tensión. (el estudio op.10 #10 de Chopin tiene el mismo propósito técnico.)

Melodía en sextas y quintas para la mano izquierda en arpeggios ligados ascendentes y descendentes.

Ilustración 50



Imagen Invierno de Josefina Acosta, compases 33-34-35

Para las sextas y quintas, se debe buscar primero un balance sonoro en la nota superior, pues ésta debe sonar un poco más que la inferior. Para sostener el ligado se debe digitar buscando el paso más seguro del pulgar, para no romper la línea melódica superior. Es posible no ligar perfecto en la línea melódica inferior, en cuyo caso se puede buscar apoyo en el pedal derecho.

Esta pieza tiene un grado de dificultad de un nivel medio-medio.

AL CALOR DEL VODKA (Preludio), Isabel Buenaventura de B.

Memorización.

Como vimos anteriormente, el preludio tiene una textura libre homofónica acórdica figurada, a la manera de un gran coral ortodoxo, que constantemente varía. El uso de tantas variaciones y combinaciones entre los temas y los motivos, además de la constante

mutabilidad tonal, la complejidad y cambios en la armonía hacen de ésta una pieza difícil de memorizar.

Para iniciar el proceso de memorización primero es necesario el análisis completo de la obra. Después, por medio de la repetición, se debe memorizar mecánicamente las posiciones de intervalos que requieren los acordes, anticipando el sonido y las sensaciones antes de tocar. Estos ejercicios deben ser reforzados con los ojos cerrados.

Tiempos Lentos.

La dificultad en los tiempos lentos está en el manejo de las líneas melódicas. Es más difícil sostener una línea en tiempos lentos que en tiempos rápidos, por el manejo de los acentos, de los pesos, ya que todo tiende a sonar igual, pesado y terriblemente aburrido. Por esto, se debe tener claridad rítmica del carácter que se quiere manifestar.

Acordes de novena y décima

Algunas posiciones de acordes son bastante incómodas, en especial las novenas y décimas si se tiene mano pequeña, (Obsérvese la ilustración 51), el compás superior de la mano izquierda con distancia de décima, el compás inferior de la mano izquierda con distancia de novena), sin embargo el tempo es “pesante”, lo que ayuda mucho a preparar cada acorde.

Ilustración 51



Imagen de "Al calor del Vodka" de Isabel Buenaventura, compases 20 y 24

Hay varias opciones para partir un acorde que sea imposible tocar en bloque. La primera es arpeggiar, anticipando la primera nota del arpeggio y luego tocando el bloque con pedal para evitar vacíos en la sonoridad; debe procurarse mucho cuidado en no cambiar el metro por el salto, que es la tendencia natural en las anticipaciones.

La segunda es hacer dos bloques sin arpeggiar; la dirección del arpeggio depende de lo que desee el intérprete al igual que anticipar o retardar notas. Lo importante es evitar rupturas en la sonoridad.

Es una pieza de un grado de dificultad entre básico –superior y medio-inferior, sin exigencias técnicas fuera de lo ordinario.

IMPROVISACIÓN. Isabel Buenaventura de B.

Esta pieza tiene un nivel básico-medio, creada con fines pedagógicos para un estudiante que ya ha superado el nivel de iniciación; no se encuentran dificultades técnicas mayores, sólo las que puede tener el estudiante que pasa del nivel inicial al nivel básico medio: algunos saltos de una décima en la mano izquierda, el cambio en los saltos, para pasar de una nota a un acorde y quizás, la escala un poco incomoda del compás 21 y 22.

Ilustración 52

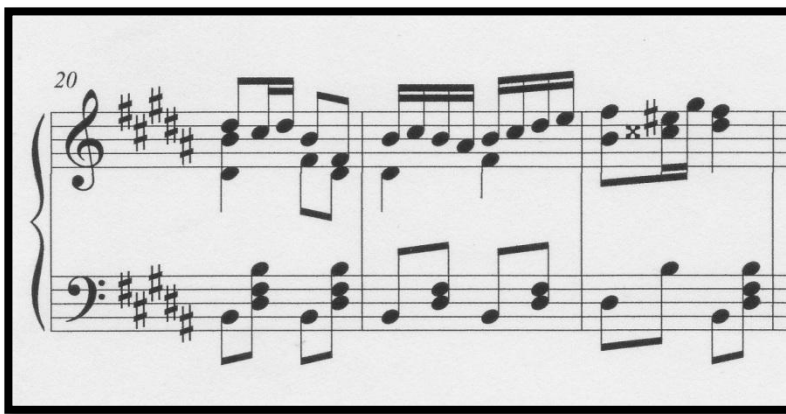


Imagen Improvisación de Isabel Buenaventura, compases 20-21 y 22.

LIGIA (Pasillo), Leonor Buenaventura de V.

Escala de sextas y terceras ascendente para dos manos en presto.

Ilustración 53



Imagen de Introducción de Ligia de Leonor Buenaventura

Cuando se tocan dos escalas simultáneamente con dos manos a gran velocidad, la primera dificultad que se encuentra es lograr que suenen exactamente iguales ambas manos, pues hay una tendencia a que alguna de las dos se quede rezagada, por lo general la izquierda. En principio, se debe estudiar aprendiéndose los pasos de los pulgares, poco a poco y buscando que los movimientos sean mínimos y lógicos y con la máxima comodidad pues los pasos de los pulgares pueden ser incómodos debido a los cromatismos y las posiciones en que fue escrita la escala.

A continuación deben evitarse los acentos que puedan quedar del estudio anterior para el paso de los pulgares, con el fin de dar a la escala una dirección dinámica, ni con acentos pues, en este caso, se debe ir de menos a más para lograr un efecto de entrada.

Velocidad

Al igual que en “Rondinella”, la primera dificultad en un Pasillo fiestero es la velocidad, ya que como es alta se dificultan las notas repetidas en la mano izquierda.

Notas repetidas y acentos

La dificultad de las notas repetidas está en la diferencia de acentos. Como en el pasillo “Rondinella”, en la octava la primera nota es un tiempo fuerte, luego debe estar más definida que la segunda. El acorde tiene los acentos al contrario ya que el primero, en tiempo débil, debe estar más liviano que el segundo. Para esto, es recomendable soltar la muñeca en la mano izquierda, evitando a toda costa cualquier síntoma de tensión, buscando apoyarse en los acentos y soltar en las repeticiones.

Ilustración 54



Imagen de primeros compases pasillo Ligia de Leonor Buenaventura

Saltos de la mano izquierda

En éste pasillo los saltos están por toda la pieza a diferencia de “Rondinella”, Sin embargo, el tratamiento técnico de los saltos es igual:

Para entrenar los saltos lo primero es saber a dónde dirigir la mirada y prestar especial atención a la mano que ejecuta el salto: la otra mano puede ir sola, para lo cual se debe hacer un proceso de memorización espacial previo con ojos cerrados; luego se procede a entrenar los saltos, evitando tensiones en la mano, primero en lento y luego a mayor velocidad.

Pieza de resistencia

Este pasillo tiene las repeticiones características de estas piezas para bailar; tocar a la velocidad de un pasillo fiestero y resaltando los tres planos, que son: la melodía, el acompañamiento y el bajo.

La melodía, muchas veces, es doblada por terceras y sextas, con acompañamiento y bajo, lo cual hace su interpretación agotadora física y mentalmente.

Para mejorar la resistencia física puede resultar útil estudiar el instrumento tocando cada nota con la mayor proyección de sonoridad posible, repitiendo por secciones la pieza y posteriormente tocándola completa una y otra vez. También resulta útil estudiar en pianos de pulsación pesada y alternar con otros más suaves.

Para la resistencia mental, es importante buscar que las repeticiones sean diferentes, en sonoridad, fraseo etc.

Esta pieza tiene un grado de dificultad entre un nivel medio-inferior y medio-superior.

TORBELLINO N.1, Leonor Buenaventura de V.

Línea melódica en octavas con la mano izquierda

Para hacer más clara la línea en un registro bajo en el piano, es importante dar más peso a la nota superior de la octava por medio de un ataque dirigido a la nota que se desea resaltar, mientras que la nota inferior, al ir más liviana, suena naturalmente sin forzar la mano, evitando tensiones innecesarias.

Ilustración 55



Imagen de primeros compases de Torbellino de Leonor Buenaventura

Hemiolas

Como muchos aires de la música nacional, en el Torbellino pueden coexistir las dos escrituras a la vez (la de $\frac{3}{4}$ y la de $\frac{6}{8}$). Es complejo pensar entonces en un solo metro estable, porque se crean amalgamas rítmicas resultado de hemiolas, que a primera vista sonarían antinaturales y esto es precisamente una característica de varios de nuestros aires nacionales. Lo más sensato al estudiar es subdividir, observando la línea melódica y pensándola en $\frac{6}{8}$.

Ilustración 56



Imagen de Torbellino compases 6-16

Esta pieza tiene un nivel de dificultad medio-inferior.

LA REVE DE LA NIMPHE, Oscar Buenaventura.

Planos sonoros y múltiple manejo de voces

Cuando se mira el manuscrito original de esta pieza, se nota la necesidad de transcribir a tres pentagramas su contenido, (como en los preludios de Debussy para obtener una mayor claridad), pues maneja tres planos sonoros con muchas voces cada uno, es una escritura orquestal muy compleja para sólo dos pentagramas.

De esta manera, es mejor sin duda alguna la escritura de la pieza, la cual contiene tres planos sonoros en tres pentagramas, en donde cada pentagrama maneja de dos a cuatro voces.

Ilustración 57



Imagen primeros compases del Sueño de la ninfa

Por momentos, se puede llegar a 10 voces. Aquí la dificultad está en el balance de las voces, saber cuáles deben destacarse por encima de las otras y por qué, tanto en la línea principal como en sus acompañamientos o en el bajo, dando, al mismo tiempo, claridad en los planos sonoros. Se requiere un gran balance dinámico por parte del intérprete, reforzado por un manejo acertado de los pedales para evitar vacíos en la sonoridad.

Manejo dinámico

Sumado a la dificultad del balance de voces dentro de los planos sonoros, está el uso de las dinámicas y colores de sonoridad que requiere el compositor quien, al igual que los impresionistas, utiliza un amplio rango de posibilidades dinámicas, desde *ppp* al *f*. Por ello esta obra requiere del intérprete una técnica sólida que le permita graduar finamente sus rangos dinámicos, ampliando sus posibilidades sonoras.

Acordes abiertos¹⁰⁰

¹⁰⁰ Acordes abiertos, son acordes de gran extensión que requieren un esfuerzo de la mano para abrirla y alcanzarlos.

En la pieza es muy común encontrar acordes abiertos, la relajación es un punto clave para abrir las manos y alcanzar distancias grandes; es importante planear muy bien una digitación lógica, asertiva, que permita tener una muñeca firme y al mismo tiempo una mano relajada.

Ilustración 58



Imagen de El sueño de la Ninfa de Oscar Buenaventura, compases 27 y 28

Notas repetidas

En este pasaje virtuoso (compases 14-23), con la indicación “plus rapid” aparece el Mi central repetido en seisillos de semicorchea. Se debe digitar cambiando los dedos, teniendo mucho cuidado en no hacer acentos, en tocar suave soltando la muñeca y recordando que la línea principal está en la mano izquierda.

Ilustración 59

The image shows a musical score for a piece titled "Imagen de seisillo en el Sueño de la Ninfa" by Oscar Buenaventura. The score is in 6/8 time and features a "Plus Rapid" section starting at measure 13. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system shows a treble clef with a rapid sixteenth-note arpeggio in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking "mp" is present.

Imagen de seisillo en el Sueño de la Ninfa de Oscar Buenaventura

Arpegios veloces en dos manos.

Cuando se reparte un arpegio en dos manos es muy importante evitar los acentos que se pueden formar al cambiar de mano, lo cual es una tendencia natural. Por lo general y con pocas excepciones, los arpegios tienen un rango de notas que van desde la más grave hasta la más aguda y están unidos directa y proporcionalmente con un regulador dinámico de piano a forte.

Es importante conservar la claridad rítmica y buscar que los arpegios sean una unidad por medio de la direccionalidad requerida.

Memorización

La complejidad con el uso reiterado de ritmos irregulares en su métrica y en sus líneas acompañantes, hace esta una pieza muy difícil de memorizar, sin sumar aún la complejidad de su armonía. Por esto, es bueno un análisis completo de la obra para un buen entendimiento y su futura memorización.

Ritmos irregulares

Para los ritmos irregulares, las asociaciones con palabras de uso cotidiano en cualquier idioma funcionan muy bien al traducirlas al lenguaje musical. Por ejemplo: para un compás añadido de cinco tiempos el uso de la palabra “Cho-co-la-ti-na”, ayuda a la comprensión del ritmo de la pieza y es más entretenido que solfearla en abstracto.

“El sueño de la ninfa” es una pieza de una considerable dificultad técnica, que puede catalogarse entre un nivel avanzado-inferior y avanzado-medio; fue compuesta para salas de concierto, no exhibe el virtuosismo extremo que se pueden apreciar en obras de gran dificultad como, las de Liszt o Ravel, pero sí requiere de un pianista bastante versado para su ejecución.

Es interesante apreciar cómo el maestro Buenaventura logra cohesionar la obra a través de sus ritmos irregulares y la extrema riqueza de los diversos recursos de lenguaje. En esta pieza corta, parece que esta todo condensado en sólo 46 compases.

DANSE DES PHANTHOMES, Oscar Buenaventura.

Pasaje en fusas que alterna octavas con la mano derecha y segundas con la mano izquierda

Ilustración 60

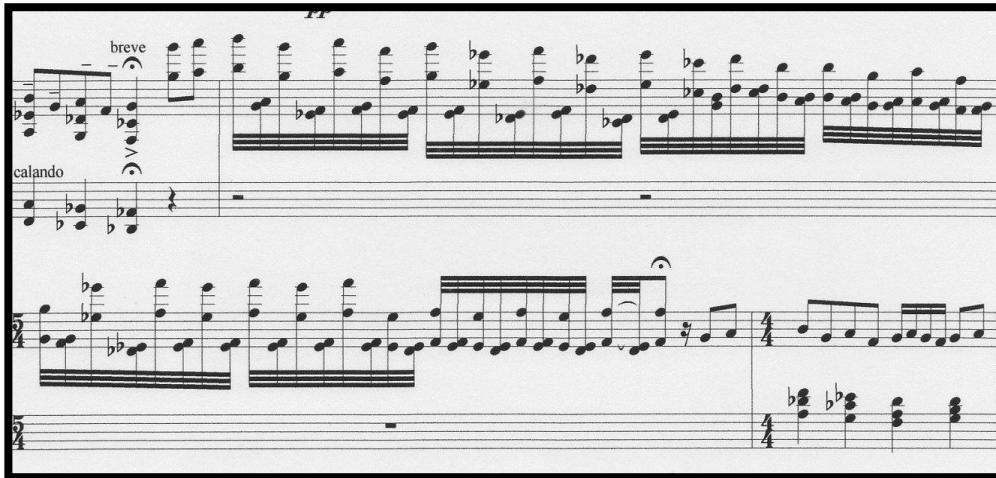


Imagen de compases 8-10, en la Danza de los fantasmas de Oscar Buenaventura

Este pasaje es muy incómodo porque se alterna mucho teclas blancas y negras. La tendencia de la mano es a tomar las octavas afuera en la franja más alejada de las teclas negras para facilitar el alcance de las octavas, pero cuando la octava es entre teclas negras implica un desplazamiento innecesario y peligroso, porque se pierde tiempo y éste es un pasaje que debe salir muy veloz.

Para evitar problemas, se debe tratar de tocar lo más cercano posible entre teclas blancas y teclas negras.

En el mismo pasaje, se encuentra otro problema: al principio, las manos están alejadas entre sí y hay libertad de movimiento; a medida que el pasaje avanza, las manos se acercan y se vuelve cada vez más incómodo tocar porque hay poco espacio de movimiento, al punto que las manos se chocan y estorban.

Para estudiar, es bueno apoyar la nota superior de la octava y soltar lo más pronto posible la inferior para dar paso a la mano izquierda con sus segundas menores, buscar en el estudio lento acortar las posibilidades de error y adquirir una conciencia total de la mano, para que no sea necesario mirarla sino sentirla. Es recomendable probar cerrando los ojos.

Molde de tres notas similar a un trino

Ilustración 61

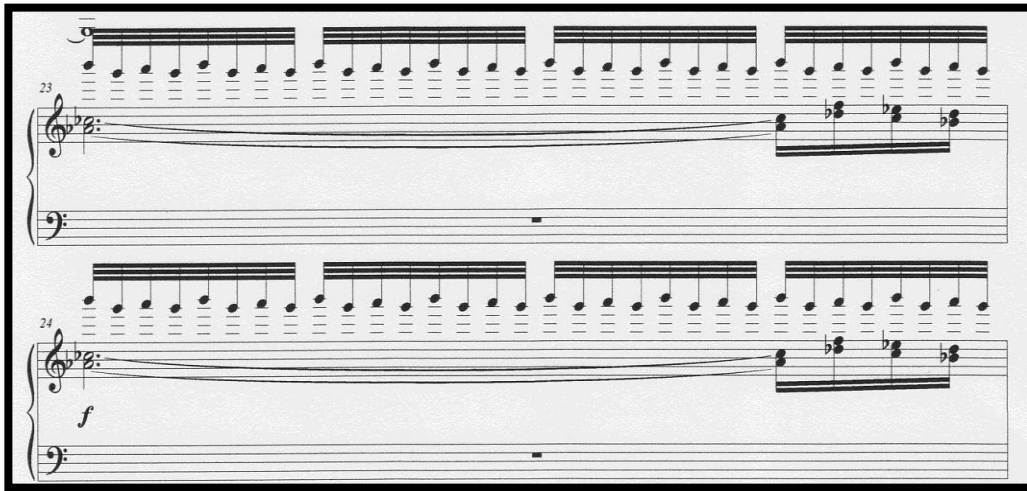


Imagen de compás 23 y 24 de la Danza de los Fantasmas de Oscar Buenaventura

La dificultad observada en la ilustración 61 consiste en lograr un equilibrio rítmico perfecto y, a la vez, debe ir en segundo plano, pues la melodía está en la mano izquierda. En un trino común la mano oscila en dos movimientos derecha-izquierda en las mismas notas. En este molde es diferente, pues hay tres notas implicadas: el primer movimiento derecha-izquierda es una tercera y, el segundo movimiento derecha-izquierda es una segunda, un poco más difícil. Para estudiar en lento se debe dar peso a las dos notas altas por igual, dejando que la de abajo sea neutra. La tendencia natural es la de apoyar la nota más alta, lo que hace que suenen acentos donde no se debe.

Moldes que cambian mano izquierda

Ilustración 62

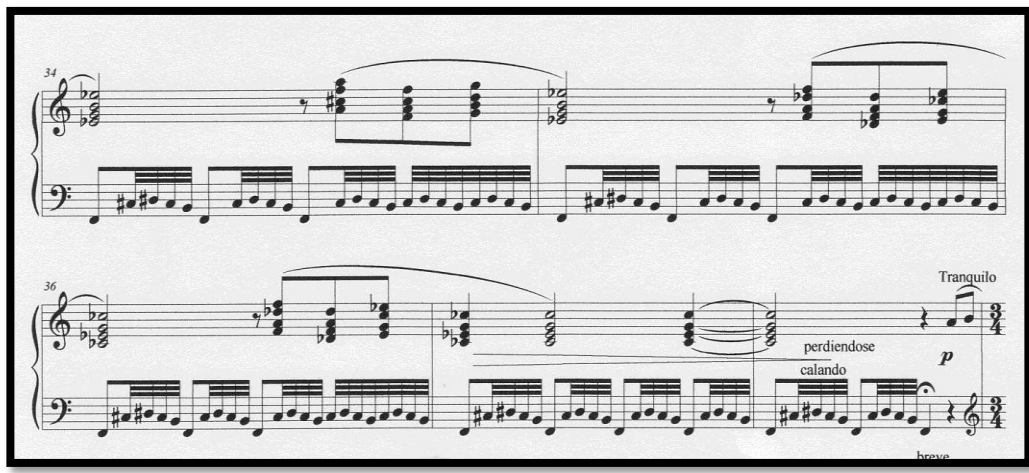
The image shows a musical score for piano, measures 34 through 38. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with a series of chords and a final melodic phrase starting at measure 36. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 34 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. Measure 36 includes performance markings: 'Tranquilo' above the staff, 'perdiendose calando' below the staff, and a dynamic marking 'p' (piano). The piece concludes with a 'breve' (breve) marking at the end of measure 38.

Imagen de Danza de los fantasmas compases 34-38

En términos técnicos se designa “molde”, al grupo de notas o acordes que puede abarcar la mano en un solo movimiento. El movimiento inicial en el molde contiene cinco notas con dos apoyos. El primero, en el bajo (Fa sostenido) que es el más importante pues marca los cuatro tiempos del 4/4y en el comienzo de las fusas (Do sostenido). Se puede decir que el movimiento se inicia con el segundo dedo en Do sostenido hacia la derecha Re sostenido con dedo uno y se devuelve hacia la izquierda en Fa sostenido.

Es importante entender que el inicio del molde no necesariamente va con el inicio del compás, pues está más relacionado con el movimiento en sí mismo. Al cambiarlo en el cuarto tiempo, comienza la dificultad ya que el cerebro lo mecaniza de una forma y ahora debe hacerlo de otra, en mayor tiempo de estudio lento y, ahora buscando puntos de apoyo en el cambio de digitación.

Ya no baja a Fa sostenido, se devuelve a Do sostenido, por lo que se debe buscar apoyo en Do sostenido, en especial en la primera de las ocho fusas.

Manejo dinámico

La dificultad en el manejo de las dinámicas y de los colores de sonoridades que suele haber en una obra con influencias impresionistas, como lo vimos en “El sueño de la ninfa”, requiere del intérprete una técnica sólida que le permita graduar sus posibilidades sonoras para abarcar un rango dinámico desde *ppp* a *f*.

Memorización de la pieza

Esta pieza no es tan difícil de memorizar como “El sueño de la ninfa”. Sin embargo, no se puede decir que es fácil, pues también maneja ritmos irregulares y en lenguaje hexáfono¹⁰¹ en el que todo es muy similar y queda bien mientras pertenezca a la escala: hay que ser muy cuidadosos al estudiar, buscando por medio del análisis la mejor comprensión de los pasajes.

Esta pieza tiene un grado de dificultad avanzado como “El sueño de la ninfa”.

¹⁰¹ Hexáfono, de tonos enteros

CONCLUSIONES

A lo largo del análisis de las obras para piano de la familia Buenaventura y Josefina Acosta, se puede observar que, si bien la importancia de la enseñanza de la música en nuestro país, por medio de las primeras academias y conservatorios, trató de equipararse a las academias en Europa por medio de la enseñanza de materias teóricas y del manejo de la música como un oficio altamente valorado, no fue importante para esas academias nacionales la producción de conocimiento, ni la producción de una escuela de composición, con el rigor que imperaba en Europa y en Estados Unidos.

Fue más importante la muestra de un producto de adopción y adaptación de las grandes obras universales ya conocidas en el mundo, por medio de recitales y conciertos, de orquestas, bandas sinfónicas e instrumentistas como pianistas, violinistas, guitarristas entre otros.

Aquellos músicos, en este caso pianistas, que tenían inclinación por componer, lo hacían por intuición en la mayoría de los casos o, quizás, tomaban algunos cursos de armonía avanzada si tenían suerte. Luego eran pianistas antes que compositores. Esto es muy curioso dado que los directores de las principales academias en Colombia fueron compositores, Guillermo Quevedo Zornosa y Jesús Bermúdez Silva, muchos de ellos formados en el exterior, como era el caso de Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, entre otros.

Por eso es evidente, dentro del análisis de las obras para piano de los compositores del conservatorio del Tolima que no se trabajaron grandes formas, como Sonatas, Fugas, Conciertos para piano, etc., sino que fueron, en su mayoría, pequeñas piezas hechas para salón o con fines pedagógicos.

Cada pieza está muy bien escrita, es equilibrada y tiene su belleza particular; esto implica que los cinco compositores tuvieron muy desarrollada su dimensión estética, pues se creó en la ciudad un ambiente propicio para el desarrollo artístico en los estratos más altos, donde se acostumbraba comprender y disfrutar la literatura, el arte local y el universal.

Como obras creadas por verdaderos pianistas, en las piezas se aprovecharon muy bien los recursos propios del instrumento en la medida lógica de cada una.

Por lo tanto puede afirmarse que la producción pianística del conservatorio del Tolima es valiosa pues muestra variedad en su análisis, variedad que representa la expresión de sus autores en diferentes épocas. Son piezas muy interesantes para incluir como material en un recital para piano, digno de cualquier escenario del mundo, o como parte del repertorio de los alumnos en los programas de formación musical.

Igualmente es interesante apreciar cómo en el país se abrió un espacio a la mujer de sociedad como profesional, al hacerla parte de las academias musicales tanto en Bogotá como en Medellín, Cali e Ibagué, a través de la sección de señoritas; primero como estudiantes y posteriormente como docentes vinculadas de planta.

Algunas fueron becadas y lograron ampliar su formación en el exterior como es el caso de Teresa Tanco de Herrera y de Josefina Acosta de Barón, cuando era usual, pocos años atrás que, por causa de matrimonio, les rompieran sus vínculos con la academia.

Este cambio de parecer fue necesario debido al hecho de que habían mujeres con una gran capacidad musical equiparable a la de los hombres, las cuales debían ser vinculadas a las instituciones musicales, además es poco probable que la gente de entonces desconociera la brillante carrera como concertista de Clara Schumann y de Teresa Carreño, muestra irrefutable del crecimiento de la mujer como profesional en la música.

BIBLIOGRAFÍA

1. LIBROS:

ALARCÓN, Orlando, *La mujer en dos mil años de historia de la música*, Bogotá Editorial Kimpres Ltda, 2000, p.184.

BÉRMUDEZ, Egberto, *La historia de la música en santa fé y Bogotá: 1538-1938*, Bogotá, Fundación de música, 2000, p.54.

DAVIDSON, Harry, *Diccionario folklórico de Colombia*, Bogotá, Publicación del Banco de la Republica Departamento de talleres gráficos, 1970, Tomo III.

DE PEDRO, Dionisio, *Manual de formas musicales; curso analítico*, Madrid, Real musical editores, 1993, p.13-67.

DE LA MOTTE, Dieter, *Armonía*, Barcelona Editorial Labor S.A,1989.

FRISKIN, James AND Irwin FREUNDLICH, *Music for the Piano*, New York, Dover Publications, Inc, 1973.

GALINDO, Humberto, *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*, Ibagué, Fondo editorial Conservatorio del Tolima, 2000.

GAULDIN, Robert, *La práctica armónica en la música tonal*, Madrid, Ediciones Akal S.A, 2009, pp.72-560.

HODEIR, André, *Las formas de la música*, Madrid, Editorial EDAF, S.A , 1988, p.11.

LLACER PLA, Francisco, *guía analítica de formas musicales para estudiantes*, Madrid, Real musical editores, 1982, p.13-16.

M'GREEN, Douglas, *Form in tonal music: An introduction to analysis*, Austin, Hartcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993, p.8-31.

RAMEAU, Jean Philipe, *Traité de l'harmonie, reduite a ses principes naturels*, París, J.B.C, Ballard, 1722, p.1.

RICO SALAZAR, Jaime, *la canción colombiana, su historia, sus compositores, sus mejores intérpretes y sus canciones*, Bogotá, Editorial norma, 2004, pp.33-34

SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*, Madrid, Real musical editores, 1989, p.11.

SCHTUCKENSCHMIDT, H.H, *La música del siglo XX*, Madrid, Ediciones Guadarrama S:A, 1960, pp.20-29.

VILLEGAS, Héctor, *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima*, Ibagué, Una publicación de la contraloría general del departamento, 1962, p.13-34.

WOLLTERS, Klaus und Franzpeter GOEBELS, *Handbuch der Klavierliteratur*, Zúrich, Atlantis Verlag, 1967.

2. DICCIONARIOS:

RANDEL, Don Michael, *Diccionario Harvard de la música*, México, Edición Diana, 1994.

GARCIA-Pelayo y Ramón GROSS, *Diccionario enciclopédico de todos los conocimientos*, Canadá, Ediciones Larousse, 1976.

3. REVISTAS:

MELO SALAZAR, Antonio, *Retrato de familia*, Revista Aquelarre Universidad del Tolima, Vol. 6 N.12, 2007, pp.21-23.

PRUDENCIO, Jorge, *Entre olvidar y dejarse olvidar: música para setenta gatos: mi recuerdo de Oscar Buenaventura*, Revista Aquelarre Universidad del Tolima, N.5, 2004, pp. 55-62.

4. PÁGINAS WEB:

ANGULO, Felipe, *Viajeros franceses del siglo XIX en Colombia; un balance bibliográfico*, en <http://www.afehc-historia-centroamerica.org>, consultado el 1 de mayo de 2012.

ALCALDÍA DE IBAGUÉ, *Alberto Castilla*, en <http://www.alcaldiadeibague.gov.co>, consultado el 7 de abril de 2012.

ALEMANIA DESTINO TURISTICO, *“Heroicidad y belleza al son del mismo compás”*, www.germany.travel.es, consultado el 21.05.2013

BERMÚDEZ, Egberto, *Conservatorio Nacional de Música:1910:2012*, en <http://www.ebermudezc.blogspot/2010/02> consultado el 15 de enero de 2012.

CONSERVATORIO ANTONIO MARÍA VALENCIA, en <http://www.bellasartes.edu.co>, consultado el 15 de enero de 2012.

CUARTAS, Alvaro, *escrito dedicado al francés que exploró la nueva Granada*, en <http://www.eltiempo.com>, sección *nación*, consultado el 1 de mayo de 2012.

GUTIERREZ Y PIÑERO, *“la formación de intérpretes profesionales en los Conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma”*, en www.books.google.com.co, consultado el 21 de mayo de 2013.

GROTH, B, *Racionalismo: Teología fundamental*, en <http://www.mercaba.org/Voc/Teo/R/racionalismo.htm>, consultado el 15 de enero de 2012.

PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA, en <http://www.presidencia.gov.co>, consultado el 1 de mayo de 2012.

SANFELIX Y ARAGÓ DIAZ, *El nacionalismo musical Ruso*, en <http://es.escrib.com/doc/664186731/trabajo-nacionalismo-ruso>, consultado el 3 de marzo de 2012.

VARELA, Victor, *reflexiones sobre el nacionalismo musical en Latinoamerica*, en <http://www.musicaenclave.com>, consultado el 3 de octubre de 2011.

SANTAMARIA, MILAZZO Y QUINTANA, *Teorias de Piaget*, Universidad José María Vargas Facultad de Educación, Caracas, en http://www.monografias.com/usuario/perfiles/Sandy_santamaria, consultado el 2 de agosto de 2012.

5. MANUSCRITOS Y DOCUMENTOS SIN PUBLICAR.

BUENAVENTURA, Leonor, *Datos biográficos de Leonor Buenaventura de Valencia*, Ibagué, manuscrito, Ibagué, 2000.

6. PROGRAMAS DE MANO.

LUNA, Juan Pablo, *Biografía de Oscar Buenaventura*, para el programa de mano del III Festival Internacional de Piano Oscar Buenaventura, Ibagué, 2011.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

1. LIBROS

BANOWETZ, Joseph, *El pedal pianístico*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1998.

CARREÑO, Teresa, *Posibilidades tímbricas mediante el uso artístico de los pedales*, Venezuela, Editorial Vicente Emilio Sojo, 2005.

CHIARONTES, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Ediciones Alianza, 2001.

CORTOT, Alfred, *Curso de Interpretación*, buenos Aires, Editorial Ricordi Americana, 1934.

FOLDES, Andor, *Claves para el teclado: un libro para pianistas*, Buenos aires, Edición Ricordi, 1958.

GIESEKING, Leimer, *La moderna ejecución pianística*, Buenos Aires, Melos Ediciones musicales, 2007.

GOULD, Glenn, *Escritos críticos*, Madrid, editorial Turner publicaciones, 2010.

LEVAILLANT, Denis, *el piano*, Barcelona, Editorial Spanpress Universitaria, 1998.

NEUHAUS, Heinrich, *the Art of Piano playing*, New York, Praeger publishers, Inc, 1973.

NIETO, Albert, *La digitación pianística*, Zaragoza, Editorial Mira, 1992.

VILLEGAS, Héctor, *testimonio histórico sobre el Tolima grande*, Ibagué, Litografía Atlas, 1986.

2. REVISTAS

CASTILLA, Alberto Y Manuel, BONILLA, Revista Arte del Conservatorio del Tolima, Ibagué 1934.

DUQUE, Ellie Anne, *Luis A. Calvo: Paradigma de la música para piano en Colombia*, Revista Credencial, V. Fasc.120 p.5, 1999.

ANEXOS

Lista de partituras

1. Rondinella, Pasillo..... Alberto Castilla Buenaventura
2. Cacareo..... Alberto Castilla Buenaventura
3. Primavera, Preludio.....Josefina Acosta de Varón
4. Invierno.....Josefina Acosta de Varón.
5. Al calor del Vodka, preludio.....Isabel Buenaventura
6. Improvisación.....Isabel Buenaventura
7. Ligia, Pasillo.....Leonor Buenaventura
8. Torbellino N.1.....Leonor Buenaventura
9. Le reve de la Nimphe.....Oscar Buenaventura
10. Danse des Phantomes.....Oscar Buenaventura