



Vigilada Mineducación

ACERCAMIENTO AL LENGUAJE MUSICAL Y PIANÍSTICO DE ISABEL GÓMEZ
A TRAVÉS DE SU OBRA *DÍAS GRISES Y OTROS AZULES*

Approach to the musical and piano language of Isabel Gómez through her work *Días grises
y otros azules*

MANUELA HURTADO MARTÍNEZ

Trabajo de grado de maestría

Asesora:

Dr. Laura Isabel Lennis Cortés

Universidad EAFIT

Escuela de Humanidades

Departamento de Música

Maestría en Música

Medellín, Antioquia

2022

Acercamiento al lenguaje musical y pianístico de Isabel Gómez Álvarez a través de la obra *Días grises y otros azules*¹

Manuela Hurtado Martínez²

Resumen

Días grises y otros azules es una obra para piano solo, escrita por la compositora y pianista Isabel Gómez Álvarez en el año 2018. En esta obra, Isabel emplea su experiencia pianística y compositiva en la creación de cinco estudios de concierto que retratan el uso de técnicas rítmicas y elementos musicales del siglo XX. El objetivo de este artículo es comprender la forma en que la compositora se comunica a través de estas piezas, como también sus fuentes de inspiración para luego sugerir herramientas de estudio que faciliten su interpretación. Este propósito se abordará a partir de tres conceptos fundamentales en la música del siglo XX y XXI: La Música como Lenguaje, Composición Musical e Interpretación Musical.

Palabras claves: Composición musical en el siglo XX, lenguaje musical, notación musical, interpretación musical, técnicas rítmicas, compositoras colombianas.

Abstract

Días grises y otros azules is a piano work written in 2018 by the composer and pianist Isabel Gómez Álvarez. In this work, Isabel utilizes her piano and compositional skill in creating five-concert etudes, which portray the use of rhythmic techniques and characteristic musical elements of 20th-century music. This article aims to understand how the composer communicates through these pieces, inspiration sources, and, to suggest then, study tools that facilitate their interpretation. Three fundamental ideas of the 20th and 21st centuries music will be the pillars of this analysis: Music as Language, Musical Composition, and Musical Interpretation.

Key words: Music composition in the 20th century, musical language, musical notation, musical interpretation, rhythmic techniques, Colombian female composers.

¹ Artículo académico para optar al título de Magister en Música en el Departamento de Música de la Escuela de Humanidades de la Universidad EAFIT.

² Maestra en Piano del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Candidata a magister de la Universidad EAFIT.

**Acercamiento al lenguaje musical y pianístico de Isabel Gómez Álvarez a
través de su obra *Días grises y otros azules***

Hasta la primera mitad del siglo XX las mujeres en Colombia sólo podían ejercer la actividad musical desde el rol de intérpretes y educadoras. La composición era concebida como una actividad masculina, por lo tanto, aquellas que intentaron crear música no lograron ningún tipo de reconocimiento (Triana & Quintana, 2012). En las últimas décadas se han obtenido logros significativos con relación a la igualdad de género dentro del ámbito musical, sin embargo, en el área de la música académica el progreso ha sido lento. No es común encontrar en los programas de concierto piezas escritas por compositoras y tampoco es usual escuchar sobre sus obras musicales en las asignaturas que se dictan en los conservatorios y facultades de música. Estas son un par de las numerosas situaciones donde las mujeres han sido relegadas en este quehacer artístico.

La sociedad musical tiene una deuda histórica con las creadoras musicales, por lo tanto, este trabajo quiere reconocer y reivindicar el papel de la mujer compositora en Colombia, comprendiendo sus lenguajes musicales y fuentes de inspiración a través de sus vidas y obras.

Isabel Gómez Álvarez fue la compositora seleccionada para desarrollar esta investigación pues con tan solo veinticuatro años se ha convertido en un referente femenino de la composición musical en la ciudad de Medellín, siendo ganadora de concursos y convocatorias de composición realizadas por el Ministerio de Cultura. Isabel finalizó sus estudios profesionales en el año 2021 en la Universidad EAFIT y actualmente continúa desarrollando su obra musical y visibilizando la labor de la mujer compositora en

Colombia. Sumado a esto, este trabajo reconoce la importancia de crear espacios que reconozcan el quehacer musical de artistas jóvenes que estén comenzando su trayectoria.

El acercamiento al lenguaje musical y pianístico de Isabel Gómez que se presenta en este trabajo se realizó a través del análisis de la obra para piano solo *Días grises y otros azules* estrenada en el año 2018, la cual está conformada por cinco piezas que exploran diferentes técnicas rítmicas y elementos musicales del siglo XX. Este análisis se abordará a partir de tres conceptos que se han sido fundamentales para la música del siglo XX y XXI: la música como lenguaje, la composición y la interpretación musical.

La música como lenguaje

En el siglo XX y XXI se ha visibilizado la discusión sobre la similitud del lenguaje y la música. Suzanne Langer (1942) expresa que la música es un lenguaje artístico en el cual se utilizan recursos simbólicos para expresar los sentimientos. Más adelante, en 1973, Donald N. Ferguson desarrolla una idea similar y se refiere a los “recursos simbólicos” como metáforas, afirmando que la música se presenta en gran medida a través de estas figuras retóricas.

Por otro lado, Adorno y Susan Gillespie (1993) explican que la música es similar al lenguaje porque transmite intenciones y, aunque muchos elementos se pueden interpretar desde los fundamentos de la epistemología, sus significados no pueden entenderse como conceptos concretos. De esta manera, se entiende cuando Fubini (2001) establece que la interpretación más llamativa de la música contemporánea la realizó el filósofo Theodor Wiesegrund Adorno, quien asegura que la música puede adquirir un papel determinante en la sociedad debido a que tiene la capacidad de transmitir mensajes a las masas, denunciando conflictos, crisis y situaciones de injusticia originadas por el ser humano.

Al igual que el lenguaje, la música está formada por una sucesión de sonidos articulados a partir de una estructura. Emilio Molina (1998) define a la música como un lenguaje universal pues se manifiesta a través de frases que tienen un principio y un final. Theodor W. Adorno y Susan Gillespie (1993) afirman que las formas musicales tradicionales presentan elementos gramaticales como frases, periodos, acentuaciones, preguntas y respuestas y en general, gestos que imitan a la voz humana, sonido considerado como un punto de convergencia entre la música y el lenguaje.

Un lenguaje musical se puede configurar a través de la notación o escritura musical. Cornelius Cardew (1961) menciona que la notación expresa lo que quiere decir cada compositor y por lo tanto puede determinar su lenguaje y estilo. Sin embargo, esta afirmación varía dependiendo del momento histórico que se analice. Concluye que en la música clásica se pueden seguir todas las indicaciones de la partitura y, aun así, no conseguir una interpretación correcta.

La composición musical en el siglo XX

En el siglo XX el mundo vivió una transformación acelerada debido a los avances tecnológicos que impulsaron el desarrollo de los medios de transporte, las comunicaciones y la ciencia. Este afán de progreso trajo consigo el aumento de la desigualdad económica, lo que provocó numerosos conflictos sociales y políticos (Michels, 1992). Las guerras entre naciones se incrementaron al igual que el materialismo y la vida humana comenzó a perder valor. En el siglo imperó un sentimiento de desilusión y zozobra, pues el progreso humano en el que todos habían puesto su fe amenazaba con la total destrucción.

La música contemporánea expresa la fragmentación del mundo y la ruptura de la relación del ser humano con la naturaleza, y se manifiesta en tendencias muy diversas pues

todos los acontecimientos de la época impactaban y modificaban constantemente el contenido y el interés musical (Michels, 1992). Surgen escuelas y corrientes que variaban de manera acelerada e impredecible; mientras unos compositores intentaban conservar el patrimonio musical, otros aprovechaban el acercamiento con las expresiones musicales de otras culturas y la posibilidad naciente de escuchar música en discos y cintas.

En la primera mitad del siglo surge la Segunda Escuela de Viena liderada por Arnold Schoenberg. Fueron los primeros en emplear la atonalidad, un sistema de composición que permite utilizar todas las notas de manera libre sin relacionarlas con el sistema armónico funcional. La obsesión que tenían por la claridad textual y estructural derivó en la formulación de la ley de los doce tonos conocida como dodecafonismo (Ringer, 1998).

La búsqueda de nuevas expresiones musicales fue más allá de la atonalidad y numerosos compositores del siglo XX tomaron elementos y estilos del pasado como fuentes de inspiración. Sumado a esto, en el siglo XIX, prevalecía una cultura musical elitista que ignoraba los elementos folclóricos de los géneros tradicionales. Sin embargo, en la transición al siglo XX sucedió todo lo contrario: los compositores y el público acogieron las obras musicales inspiradas en las identidades nacionales y cada compositor consolidó su música a partir de su estilo personal y de diversas influencias nacionales y extranjeras (Michels, 1992). El resultado fue una amplia variedad de expresiones musicales.

En la segunda mitad del siglo aparece el serialismo, un método de composición donde todas las concepciones musicales son regidas por reglas y parámetros numéricos, lo que provocó la supresión de la inspiración espontánea durante la década de 1950 (Ringer, 1998). Sin embargo, una práctica tan cerrada terminó causando el efecto contrario; la espontaneidad se convirtió en un lema musical y de vida, y a partir de este nuevo ideal

surge la música electrónica, concreta y aleatoria. Corrientes que le abren paso a la improvisación, al azar y a la libertad musical.

En el siglo XX surge una nueva estética que afirma que la música no siempre debe concebirse como armoniosa y “bella”. Por el contrario, asegura que debe ser principalmente auténtica y para eso a veces debe sonar “desagradable”, es decir, alejada de lo convencional (Michels, 1992). La música contemporánea o la música nueva se caracteriza por su variedad estilística y por hacer de la disonancia un recurso musical fundamental; estos elementos, a su vez se manifiestan en diversas expresiones. De esta forma la música dejó atrás la función de producir placer y ahora busca conmover el interior del hombre.

A finales del siglo, la tradición oral vuelve a tomar valor, se reemplazan los públicos de la élite cultural y la originalidad se convierte en el objetivo principal de los compositores. Estos aspectos continúan vigentes en el siglo XXI, donde las tendencias culturales y musicales continúan variando con notable rapidez y donde aún persiste el objetivo común por encontrar un público comprometido (Burkholder; Grout & Palisca, 2015).

Fubini (2001) afirma que en este siglo hay una nueva percepción del poder que tiene la música para encontrar expresiones innovadoras; sin embargo, la crisis de la música atonal y concreta, carentes de una estructura lógica, ha vuelto a plantear el regreso de lenguajes de siglos anteriores.

Interpretación musical

Hubo dos tendencias que marcaron el desarrollo de la interpretación musical en la segunda mitad del siglo XX: la primera fue el control total de la obra que asumieron los compositores a través de la notación, expresando todas las instrucciones para que el

intérprete ejecute correctamente la partitura. Compositores como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen se inclinaban hacia este estilo en donde la música era totalmente determinada (Nieto, 2012). La segunda tendencia fue contraria a esta percepción tradicional pues el compositor delega parte de la responsabilidad de la creación al intérprete, a través de una notación que se aleja de la concepción de exactitud que existía en siglos anteriores. John Cage fue pionero en explorar esta forma abierta en donde el ejecutante podía decidir con libertad aspectos musicales como la forma, la estructura y el tempo.

La variedad de ideas filosóficas de la época transformó el papel del intérprete, otorgándole varias funciones o deberes de carácter cultural. No solo debía expresar las ideas principales de su tiempo, sino que además debía comprender diferentes conceptos filosóficos, períodos históricos, civilizaciones y creencias religiosas (Astalosh; Mykulanyets & Zhyshkovych, 2022). Se llega incluso a considerar al intérprete como un predicador de mensajes divinos y de ideas espirituales superiores, que hablan de la salvación del hombre y de la humanidad. El artista a través de la interpretación musical comunicaba a la sociedad y al individuo, expresando conceptos propios sobre la vida.

Considerando entonces a los autores citados en la revisión de literatura que han nutrido este trabajo, se abordará una propuesta interpretativa para la obra *Días grises y otros azules* de la compositora Isabel Gómez. Esta propuesta estará basada en comprender el lenguaje musical y pianístico a través de la notación tradicional, notación no convencional, simbologías propias y elementos musicales que permitan reconocer estilos, fuentes de inspiración y métodos de composición empleados. De esta manera se podrá definir cuál de las dos tendencias de interpretación se necesita para llevar a cabo una óptima ejecución de la pieza.

Metodología

Esta investigación se desarrolla con el objetivo de comprender el lenguaje musical y pianístico en la obra *Días grises y otros azules* compuesta por Isabel Gómez, y sugerir herramientas de estudio que faciliten y contribuyan a la interpretación de sus cinco piezas: *Azul grisoso*, *Gris tranquilo*, *Azul oscuro*, *Azul tranquilo*, *Gris azulado*. Para recoger los datos necesarios se realizó un análisis musical de la obra, se exploraron las piezas a través de la práctica y se desarrolló un diálogo con la compositora para informar el proceso de investigación. El diálogo con Isabel se llevó a cabo a través de audios y mensajería instantánea y estuvo enfocado a entender los elementos musicales presentes en *Días grises y otros azules*.

El presente artículo se divide en cuatro secciones: En la primera se estableció los lineamientos generales de la obra y de su compositora. La segunda sección evidencia la exploración detallada de cada pieza donde se analizan los discursos musicales a partir de elementos como el fraseo, armonía, registro, dinámicas, métrica, texturas y la notación musical. En la tercera parte se realizó la formulación de una serie de planteamientos respecto al significado del color azul y gris en la obra. Finalmente, en la cuarta sección se presentaron conclusiones que sintetizan las fuentes de inspiración de Isabel Gómez, herramientas de estudio e interpretación para abordar las piezas y se plantea una reflexión sobre el proceso de exploración y aprendizaje de la obra.

Días Grises y otros Azules

Isabel Gómez Álvarez es una compositora colombiana nacida en la ciudad de Medellín, ganadora de la Beca “Homenaje a Blas Emilio Atehortúa” del Ministerio de Cultura. Realizó sus estudios profesionales en la Universidad EAFIT. En el año 2018, mientras Isabel cursaba el cuarto semestre de su énfasis en composición, escribió la obra para piano solo *Días grises y otros azules*. Esta obra está conformada por cinco piezas cortas que exploran diferentes técnicas rítmicas del siglo XX como ritmos aleatorios, valores agregados, modulaciones métricas, entre otros. Isabel (2018) las define como “estudios rítmicos y técnicos para piano” en los cuales el uso del pedal, las articulaciones, la estructura del fraseo y las dinámicas están organizadas a partir del ritmo. La melodía y la armonía pasan a un segundo plano y se tratan bajo los parámetros de la atonalidad.

La compositora describe el título de la obra como “una alusión estética a las atmósferas percibidas durante la creación de las piezas” (Gómez, 2018) otorgándole a cada uno de los estudios un nombre a partir de los colores azul y gris, a los cuales, además, les otorga una cualidad: *Azul grisoso*, *Gris tranquilo*, *Azul oscuro*, *Azul tranquilo* y *Gris azulado*. Relaciona el color gris con la emoción básica de la ira, que puede producir sensaciones de desasosiego y sin sabor. Al azul en cambio lo conecta con la calma y la tranquilidad, aunque también expresa tristeza. A pesar de esta descripción, presentada por la autora en el prefacio de la obra, Gómez afirma que la forma de percibir los colores fue personal y que por lo tanto es un análisis de carácter subjetivo. En consecuencia, plantea que será el intérprete y el oyente el que otorgue el significado a los colores según su criterio e imaginación.

Días grises y otros azules presenta una fuerte influencia musical y estilística del siglo XX pues además de utilizar elementos característicos de la época como las técnicas

rítmicas y la atonalidad, el intérprete puede elegir el orden en que desea ejecutar las obras debido a que no cuentan con un orden predeterminado. Esta idea está en sintonía con la forma en que se concibe al intérprete en este siglo, ya que la libertad que se le otorga al ejecutante para decidir aspectos musicales como la estructura o la forma es una de las tendencias que marcaron la interpretación musical (Nieto, 2012).

Azul grisoso

La obra está escrita bajo las pautas de la notación musical tradicional. Sin embargo, la pieza *Azul grisoso* está concebida en la grafía de tres pentagramas, aspecto que no es común en la literatura para piano salvo en el impresionismo corriente musical que surgió en Francia a finales del siglo XIX inspirada en elementos pictóricos³.

En esta pieza se emplean los ritmos aleatorios derivados de la música aleatoria originada en 1950, en la cual la improvisación y el azar juegan un papel fundamental en la interpretación. El compositor define ciertos elementos musicales y le otorga al ejecutante la posibilidad de elegir diferentes caminos (Ulrich, 2017). La obra de Isabel hace posible que el intérprete tenga cierta libertad respecto a la ejecución rítmica de algunos motivos melódicos. No obstante, esta improvisación debe darse bajo las siguientes pautas establecidas: métrica, velocidad, número de repeticiones, articulaciones y notas (Ver Figura 1).

³ Ver <https://artsandculture.google.com/asset/impression-soleil-levant-rising-sun-1872-claude-monet/awGukZXBkfTVEQ>

Figura 1. *Azul grisoso*, compás 23 al 26

The musical score for measures 23-26 of 'Azul grisoso' is presented in a grand staff. Measure 23 begins with a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The score includes various rhythmic patterns and articulations, with specific markings for improvisation and emphasis.

*2 Improvisar con diferentes ritmos no muy rápidos, no legato. Repetir 6 veces y progresivamente crescendo.

*3 Tocar aleatoriamente legato, lo más rápido posible.

*4 Tocar con diferentes ritmos rápidos haciendo énfasis en el Fa sostenido, no legato.

*5 Ir omitiendo notas aleatoriamente, con ritmos aleatorios.

En el pie de página de la Figura 1 se puede observar las indicaciones otorgadas por la compositora. Además, utiliza recuadros y flechas para guiar al intérprete respecto a los ritmos aleatorios (Ver Figura 2). Los recuadros señalan los motivos y las flechas la prolongación de estos. Ambos elementos no hacen parte de la notación tradicional y podrían considerarse como indicaciones musicales propias de la compositora.

Figura 2. *Azul grisoso*, compás 19 al 22

The musical score for measures 19-22 of 'Azul grisoso' is presented in a grand staff. Measure 19 begins with a forte (f) dynamic. The score includes various rhythmic patterns and articulations, with specific markings for improvisation and emphasis.

Para el intérprete, esto puede representar una dificultad ya que los pasajes que implementan esta técnica rítmica requieren gran precisión en la coordinación de ambas manos. Aunque se pueden ejecutar motivos melódicos diferentes en cada una, ambas extremidades deben coincidir en el pulso según las indicaciones escritas en la partitura. Se considera pertinente no dejar esta improvisación al azar, sino planearla en las jornadas de

estudio personal, decidiendo elementos importantes como el ritmo de cada motivo, la dirección y las notas que se deben omitir (Ver figura 1, indicación 5). Además, el uso del metrónomo y/o del conteo en voz alta de los tiempos fuertes resulta de gran utilidad para no perder el sentido del pulso y poder ejecutar los ritmos aleatorios dentro de las indicaciones de compás establecidas.

Gris tranquilo

En *Gris tranquilo*, la compositora estructura la frase por grupos de notas, agrupadas mediante la articulación. Debido al desplazamiento de acentos, se genera un orden rítmico diferente al dado por la indicación métrica, donde el compás de naturaleza ternaria de 3/8, se pierde para generar un sensación de compás binario de 4/8 y 2/8. En la primera frase, compases 1 al 7 (Ver figura 3), hay seis grupos de notas que aparecen exactamente igual al fragmento comprendido entre los compases 8 al 15 (Ver figura 4). El desplazamiento de acentos se origina debido a la negra del primer pulso en el compás 8, pues hace que todos los grupos se desplacen acentuando tiempos diferentes respecto a la sección anterior.

Figura 3. *Gris tranquilo*, compás 1 al 7

The image shows a musical score for the piece "Gris tranquilo". It is in 3/8 time and consists of seven measures. The score is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked as "c. 80 - 100" and the metronome marking is "(♩) = 240 - 260". The dynamics are marked as "mp", "mf", and "p". The score includes six groups of notes highlighted with colored boxes (yellow, green, blue, red, purple) and a "Ped." marking under each measure.

Figura 4. *Gris tranquilo*, compás 8 al 15

Adicionalmente, *Gris tranquilo* es la única pieza en donde aparece un elemento de la armonía tradicional: el acorde de Si bemol con séptima mayor (Bbmaj7) y un fragmento de la escala de Fa mayor (Ver figura 5).

Figura 5. *Gris tranquilo*, compás 50 al 59

En el compás 51 y 52 aparecen cinco notas de la escala de Fa mayor de manera diatónica descendente, de Si bemol a Mi, y, a partir del compás 51 se encuentran las notas del acorde de Si bemol mayor. Sin embargo, en ninguno de los dos casos se resuelven las disonancias y no constituyen un puente para ir a un nuevo acorde o a una armonía diferente. A pesar de que Isabel emplea algunos elementos tonales, no lo hace de manera convencional, pues nunca reafirma la tonalidad.

Azul oscuro

En *Azul oscuro* Isabel no incluye indicación métrica al principio de la obra. En esta pieza, la agrupación de valores en cada compás se realiza según los propósitos de fraseo. La compositora utiliza la técnica de valores agregados, propuesta por el compositor francés Olivier Messiaen (Ver Figura 6). Esta técnica consiste en crear ritmos que se originan a partir de la suma de un valor mínimo establecido, lo que impide la percepción de un pulso regular (Blanco, 2012).

Figura 6. *Azul oscuro*, compás 4 al 6



En este caso, Isabel emplea como valor mínimo la semicorchea, por lo tanto, se permite cualquier combinación con esta figura: corchea con o sin puntillo, negra, negra ligada a una semicorchea.

Se sugiere estudiar esta pieza por compases o por frases las cuales están estructuradas por agrupaciones rítmicas, dinámicas, signos de prolongación del sonido (calderón) y por indicaciones que expresan cambios progresivos en el *tempo* como *poco rit* y *a tempo*. Además, puede ser de gran ayuda abordar este movimiento agrupando semicorcheas de acuerdo con la figuración más grande ya que la subdivisión mínima establecida es la semicorchea. Es decir, si hay una negra se contará del 1 al 4 (un, dos, tres, cua) pero si hay una corchea será del 1 al 2 (un, dos). Así mismo, en las corcheas con puntillo se contará del 1 al 3. Cada número del conteo representa entonces una semicorchea (Ver figura 7). De esta

forma se podrá tener claridad respecto a la relación de los valores en la figuración y percibir con mayor facilidad cada frase y su dirección musical. En la figura 7 se implementaron dos colores distintos para que el lector pueda diferenciar las agrupaciones de semicorcheas.

Figura 7. *Azul oscuro*, compás 1 al 2

Azul oscuro
♩ = c.a 90 tranquilo, expresivo

The image shows a musical score for the piece 'Azul oscuro'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The tempo and mood are indicated as '♩ = c.a 90 tranquilo, expresivo'. The first measure is marked with a piano 'p' dynamic. The score includes fingerings (1, 2) and articulation marks (accents) for the eighth notes. The score is annotated with colored numbers (1, 2, 3, 4) indicating fingerings for the eighth notes. The first measure is marked with a piano 'p' dynamic. The second measure has a fermata over the final note.

Por otro lado, Olivier Messiaen fue uno de los principales referentes musicales para la composición de estas cinco piezas (Gómez, 2018). *Azul oscuro* se inspiró en el sexto movimiento de la obra *Cuarteto para el Fin de los Tiempos* de Messiaen, en el cual los cuatro instrumentos, incluyendo ambas líneas del piano, suenan al unísono o a una distancia de una octava (Ver figura 8).

Figura 8. Cuarteto para el Fin de los Tiempos, movimiento 6 “Danse de la fureur, pour les sept trompettes”

6. Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Decidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♩ -176 env.)

Violon

Clarinettes en Si \flat

Violoncelle

Piano

mf non legato, martelé

En la figura 8 se aprecia un fragmento representativo de la disposición instrumental de este movimiento. La viola, el clarinete y la mano derecha del piano están en el mismo registro; el violonchelo y la mano izquierda del piano suenan una octava abajo. Todos ejecutan las mismas notas. Un fenómeno similar se presenta en *Azul oscuro*, donde ambas manos interpretan la misma línea melódica en octavas, estando también a una distancia de una octava entre ellas. De esta manera, se agrupan cuatro registros diferentes (Ver figura 9).

Figura 9. *Azul oscuro*, compás 11 al 14:

11

mf

ppp

Por otro lado, *Azul oscuro* es la única pieza del set que presenta tetracordios. Estos son: lidio, frigio, armónico y dórico. Sin embargo, no aparecen incluidos dentro de escala alguna ni se aprecian como generadores de sectores modales.

Azul tranquilo

En *Azul tranquilo* se observan numerosos cambios progresivos y controlados de la unidad métrica, técnica rítmica conocida como modulaciones métricas (Vásquez, 2016). Isabel cambia constantemente la indicación de compás sin alterar la unidad que le da orden al pulso (Ver figura 10).

Figura 10. *Azul tranquilo*, compás 11 al 14

The musical score for 'Azul tranquilo' measures 11-14 is presented in two staves. The key signature is one sharp (F#). The piece begins in 4/4 time with a *sub p* dynamic. It then modulates through 3/4, 2/4, and back to 3/4. The dynamics shift to *mf* in the final measure. Two rhythmic motifs are highlighted with yellow boxes: a dotted quarter note followed by an eighth note, and a quarter note followed by an eighth note.

Las constantes modulaciones que presenta este movimiento pueden representar una dificultad importante dentro del proceso de aprendizaje debido a su complejidad rítmica. El movimiento inicia en un compás de 4/4 con subdivisión binaria y ternaria, por lo tanto, se sugiere incluir en el estudio personal un conteo basado en la unidad de tiempo, en este caso la negra (Ver figura 11). Esto permite que el intérprete construya una conciencia del pulso y pueda tener control sobre las distintas agrupaciones.

Figura 11. *Azul tranquilo*, compás 1 al 3

Posteriormente, para abordar las modulaciones métricas se recomienda estudiar las transiciones entre una indicación de compás y otra, contando la subdivisión. Por ejemplo, el compás 5 (Ver figura 12) presenta una métrica cuaternaria de 4/4 y se recomienda realizar el conteo en corcheas para ir incorporando la unidad de tiempo del compás siguiente, el cual está en una métrica ternaria de 3/8 y la unidad de tiempo también es la corchea.

Figura 12. *Azul tranquilo*, compás 4 al 8

En esta figura se puede observar una de las múltiples opciones para realizar el conteo de ambas métricas. En el compás 4 y 5, ambos en 4/4, se sugiere contar “un y dos y tres y cua y”; los números representan los cuatro tiempos, y los “y” la subdivisión. Estos dos compases son de gran utilidad para ir adaptándose a la nueva indicación de compás de 3/8 sin alterar la unidad, en este caso la corchea. El color rojo evidencia la forma de contar en 4/4 y el verde en 3/8.

El compás 5 (Ver figura 12) es un punto fundamental pues muestra cómo se puede transformar el conteo para facilitar la modulación métrica: los pulsos uno y dos se cuentan entonces “un y dos y”. En el pulso tres también se cuentan las subdivisiones, pero ahora diciendo “un, dos” (el dos reemplaza el “y”) para incluir la tercera corchea de la métrica de 3/8 en el compás siguiente y finalmente, realizar la modulación. Este método de estudio se puede incorporar en todas las modulaciones métricas de *Azul tranquilo*.

Por otro lado, en esta pieza se puede observar claramente la influencia que tuvo en Isabel los *Doce Preludios Americanos* de Alberto Ginastera. La cual es una colección de pequeñas piezas para piano con diferentes elementos, tanto en características rítmicas como de tempo. *Días grises y otros azules* se concibe de manera similar. *Azul tranquilo* fue inspirada en el tercer preludio titulado como *Danza Criolla* en donde Ginastera emplea acordes de tres notas, formados por terceras y sextas, para generar motivos rítmicos que se repiten a lo largo de toda la pieza (Ver figura 13)

Figura 13. *Doce Preludios Americanos, Danza Criolla*, compás 1 al 5



En esta figura y en la siguiente que expone el principio de *Azul tranquilo* (Ver Figura 14), se evidencia como los motivos rítmicos comienzan a construir un patrón que se va a repetir desde el principio hasta el final de cada pieza.

Figura 14. *Azul tranquilo*, compás 1 al 3



La armonía cuartal se define como una estructura armónica que se construye a partir de los intervallos de cuarta justa, aumentada o disminuida (Persichetti, 1961). Aparece en el primer acorde de la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner (Ver figura 15).

Figura 15. *Tristan und Isolde, prelude*. Reducción para piano



Las dos notas superiores forman una cuarta justa y las dos inferiores forman una cuarta aumentada (Vogel, 1962).

Pese al uso que le dio Wagner a las cuartas superpuestas, es en el siglo XX cuando la armonía cuartal se convierte en un elemento importante para la composición siendo empleada constantemente por compositores como Claude Debussy, Alexander Scriabin, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Anton Webern, entre otros (Persichetti, 1961).

Isabel emplea los acordes cuartales durante toda la pieza *Azul tranquilo* (Ver figura 16)

mientras que la mano derecha continua en 6/8. Al igual que en *Gris tranquilo* las articulaciones son las encargadas de formar pequeños motivos rítmicos y frases y, en este caso, los diferentes tipos de métrica.

El componente rítmico de esta pieza puede representar dificultades al momento de abordarla en el piano debido a que demanda una gran precisión en la coordinación para ejecutar ambas líneas melódicas, las cuales suenan a la vez, pero presentan acentuaciones, articulaciones y agrupaciones diferentes. Para solucionar este problema se sugiere estudiar cada línea por separado y por agrupaciones rítmicas. Posteriormente, proceder a juntar ambas manos compás por compás y motivo por motivo, prestando especial atención a aquellos segmentos que presentan polimetrías. Adicionalmente, se recomienda llegar siempre hasta el primer pulso del siguiente compás o motivo para generar una mayor conciencia de las digitaciones y sentido de continuidad.

Otra estrategia útil es tocar cada frase de la pieza sin articulaciones ni acentos, pues permite enfocar la atención en las disonancias y consonancias que se generan entre los intervalos de las dos líneas melódicas.

A través del recurso rítmico de la polimetría, *Gris azulado* evoca una sensación musical percusiva, donde el oído puede identificar y recordar con facilidad características rítmicas, dejando a un segundo plano la melodía.

Azul y gris

Durante los últimos dos meses de realización de esta investigación, se logró una comunicación constante con la compositora a través de audios y mensajería instantánea. La última temática que se abordó con ella fue el significado de los colores gris y azul, los cuales le otorgan el nombre a la obra y a sus respectivos movimientos. Isabel cuenta que

después de un tiempo de finalizar la composición de *Días grises y otros azules*, revisó las imágenes de su celular y encontró unas fotografías del cielo que había capturado por simple gusto. Descubrió que las fotos reflejaban los colores y las cualidades de cada una de las piezas y por lo tanto decidió proyectarlas durante el estreno de la obra, el cual estuvo a cargo del pianista colombiano Dr. Andrés Gómez Bravo.

Cada movimiento fue relacionado con una fotografía en específico:



Azul grisoso



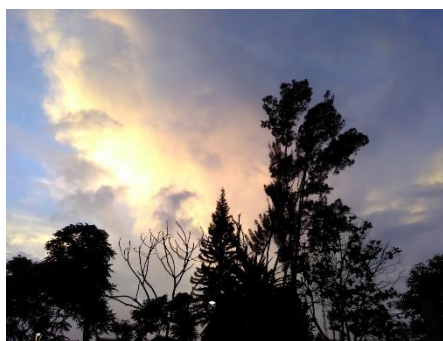
Gris tranquilo



Azul oscuro



Azul tranquilo



Gris azulado

Las cinco imágenes son capturas del cielo en diferentes momentos del día. Sin embargo, en *Gris tranquilo* y *Gris azulado* se pueden apreciar fenómenos específicos como

una tormenta y un atardecer respectivamente. Curiosamente estas dos piezas conservan elementos rítmicos en común como la indicación métrica inicial: un compás compuesto. Además las articulaciones crean pequeños motivos que enfatizan el ritmo y a su vez, es el ritmo el que define la dirección de las frases. Es importante anotar que son los movimientos rápidos de la obra con los que Isabel evoca una sensación de movimiento constante.

Por otro lado, *Azul grisoso*, *Azul oscuro* y *Azul tranquilo* evidencian diferentes tonos de azul que presenta el cielo durante el día. Desde la mañana en *Azul grisoso* hasta los últimos minutos de luz del sol, en *Azul oscuro*. Estas tres piezas no comparten elementos rítmicos en común, sin embargo, las indicaciones de tempo oscilan entre valores que corresponde a los tempos *lento* y *andante*, evocando atmósferas musicales tranquilas y expresivas.

A partir de estas apreciaciones se puede inferir que el color gris está vinculado con la energía y el movimiento, cualidades características de fenómenos naturales llenos de energía como una tormenta. Por el contrario, el azul se asocia con la tranquilidad y expresividad, atributos propios del color azul del cielo y sus sutiles variaciones. Tanto la atmósfera musical enérgica como la expresiva y tranquila, se pueden evocar a través del uso del pedal, la producción del sonido y las indicaciones de tempo.

Si bien Isabel expresa detalladamente cómo se debe manejar el pedal derecho o de resonancia, se considera que el intérprete puede explorar diferentes usos, técnicas y/o niveles de profundidad en el momento de presionarlo. Por ejemplo *Gris azulado* no tiene ninguna indicación de pedal, no obstante, se sugiere emplearlo como en *Gris tranquilo*, en el primer pulso de cada agrupación, salvo en los pasajes donde hay polimetrías. Esto con el fin de resaltar las diferentes texturas rítmicas y enriquecer el carácter enérgico de ambas piezas (Ver figura 18).

Figura 18. *Gris azulado*, compás 1 al 12

Gris azulado
♩ = c.200 (♩ = 66)

The musical score for 'Gris azulado' consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes two 'Ped.' markings. The second system (measures 5-8) begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes two 'Ped.' markings. The third system (measures 9-12) features a forte (*f*) dynamic in measure 9, a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 11, and two 'Ped.' markings. The score is written for piano with a treble and bass clef.

En la figura 18 se puede observar el uso del pedal que se propone para *Gris azulado*. Un pedal tímbrico que no debe ejecutarse para prolongar los sonidos sino para destacar levemente los puntos donde ambas manos cuentan con agrupaciones ternarias y así diferenciarlas de las secciones con polimetrías.

Por otro lado, a pesar de que ningún movimiento implementa el pedal izquierdo o de *una corda*, se recomienda integrarlo en aquellas secciones o momentos que tengan dinámica *pianissimo* (*pp*) y *triple piano* (*ppp*), para reproducir un sonido atenuado y así generar un contraste notorio en la sonoridad. Este rango de dinámicas se encuentra en *Azul grisoso*, *Azul oscuro* y *Azul tranquilo*, piezas en las cuales las indicaciones de pedal están en función de la armonía y por lo tanto, abarcan una mayor prolongación del sonido (Ver figura 19, figura 20 y figura 21).

Figura 19. *Azul grisoso*, compás 1 al 4

Musical score for "Azul grisoso" (measures 1-4). The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a heavy use of the sustain pedal. The tempo is marked "♩ = c.a 50 sigilosamente torpe" (approximately 50 bpm, very slow). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes markings for "accel." (accelerando), "a tempo loco" (return to tempo), and "8vo" (octave). The pedal is indicated by a long line with a triangle at the end, covering the entire passage.

Figura 20. *Azul oscuro*, compás 31 al 34

Musical score for "Azul oscuro" (measures 31-34). The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a heavy use of the sustain pedal. The tempo is marked "Expresivo" (expressive) and "poco rit." (ritardando). The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The score includes markings for "31" and "poco rit.". The pedal is indicated by a long line with a triangle at the end, covering the entire passage.

Figura 21. *Azul tranquilo*, compás 40

Musical score for "Azul tranquilo" (measure 40). The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a heavy use of the sustain pedal. The score includes markings for "3" (triplets) and "Ped." (pedal). The pedal is indicated by a long line with a triangle at the end, covering the entire passage.

Las figuras 19, 20 y 21 presentan pasajes y secciones donde el pedal es la principal herramienta para recrear atmósferas brumosas o difusas, propias del carácter tranquilo y expresivo de estos tres movimientos. Se sugiere utilizar el pedal de resonancia de una manera superficial, hasta el primer punto en que los apagadores se levantan y comienzan a liberar los armónicos. De esta manera el sonido no se acumula y se puede apreciar

claramente las diferentes sonoridades sin perder el timbre de los armónicos, pues son los que causarán los efectos deseados.

Isabel es bastante precisa con las velocidades o *tempos* de cada movimiento, por lo cual se considera de vital importancia seguir estas indicaciones implementando el uso del metrónomo en los momentos de estudio personal. No se recomienda tocar una pieza de principio a fin haciendo uso continuo de esta herramienta, sino tomar pasajes específicos que pueden ser definidos por cada intérprete de acuerdo a las técnicas rítmicas que presentan, a los cambios de métrica y/o velocidad. Se aconseja comenzar el estudio en un *tempo* lento e ir aumentando la velocidad de manera progresiva hasta alcanzar la indicación expresada. El estudio por pasajes permitirá entonces desarrollar la sensación de un pulso constante sin omitir indicaciones que detallen cambios progresivos en el *tempo* como *molto ritardando*, *accelerato*, *poco más lento*, entre otras.

Todas las recomendaciones, sugerencias y técnicas de estudio que se mencionan en este proyecto surgieron en la etapa de exploración musical y pianística ejecutada por la investigadora. Aunque se procuró tener una visión amplia respecto a las posibilidades de la interpretación y de cómo abordarla, será el criterio musical de cada intérprete el encargado de guiar la ejecución de *Días grises y otros azules*, de acuerdo a sus intereses y necesidades.

Conclusiones

La obra *Días grises y otros azules* presenta una clara influencia de la música del siglo XX pues además de implementar algunas técnicas rítmicas que se desarrollaron en la época, en ninguna de las piezas se hace uso de la tonalidad; la atonalidad es quizás la cualidad más representativa de las vanguardias musicales del siglo pasado (Ringer, 1998).

Sumado a esto, las principales fuentes de inspiración fueron Olivier Messiaen y Alberto Ginastera, dos compositores que vivieron hasta finales del siglo y que marcaron un hito en la historia musical moderna.

En esta obra también se observan las dos tendencias que trazaron el desarrollo de la interpretación musical en la segunda mitad del siglo XX: por un lado, Isabel tiene control de la obra expresando detalladamente sus intenciones musicales a través de la notación y, por el otro, delega al intérprete parte de la responsabilidad respecto a la ejecución de algunas ideas; esto sucede en las secciones que incluyen ritmos aleatorios en *Azul grisoso*. A pesar de esto, se concluye que, para una correcta interpretación de la obra, es imprescindible entender y ejecutar todas las instrucciones e indicaciones.

El lenguaje musical de *Días grises y otros azules* es el resultado de la mezcla de concepciones musicales del siglo XX, fundamentos de la técnica pianística moderna y pautas de la notación musical tradicional. Sin embargo, el componente más valioso es el uso de elementos extramusicales como las impresiones del color y su relación con emociones y elementos de la naturaleza, pues es lo que define el carácter de la obra.

Debido a los retos rítmicos e interpretativos que presenta cada movimiento, se considera que la obra de Isabel es idónea tanto para pianistas que están en un proceso de formación, como para aquellos que se encuentran en una etapa profesional. Comprender todos los elementos musicales de *Días grises y otros azules*, permitió el reconocimiento de conceptos teóricos fundamentales de la música. Por ejemplo, permitió profundizar en la diferencia entre un compás binario o ternario. Además, todos los recursos técnicos empleados están en función de la técnica pianística y no representan ningún riesgo o incomodidad física para el intérprete.

Las herramientas de aprendizaje que facilitaron el entendimiento y la ejecución de los movimientos partieron del estudio de los elementos rítmicos. Identificar las secciones y abordarlas contando en voz alta por unidades de compás o de tiempo, fueron las estrategias que tuvieron un mejor resultado.

En el proceso de montaje de las piezas, fue fundamental la comprensión de cada una de las técnicas rítmicas antes de pasar a la etapa de exploración en el instrumento. Esto permitió pensar previamente en herramientas de estudio y evitó que el proceso de aprendizaje fuera confuso o tedioso. Es una anotación importante pues es común escuchar entre músicos que la música contemporánea es difícil de comprender y, por lo tanto, de interpretar. Este artículo permite cuestionar si la falta de estrategias de aprendizaje es lo que ha impedido que nuevas músicas sean incluidas con mayor frecuencia en los programas de concierto.

Finalmente, la revisión de literatura proporcionó una visión amplia y detallada de la concepción de la música en el siglo anterior; ideas que parecen lejanas e incomprendidas actualmente, pero que eran vigentes hasta hace poco más de veinte años. Así mismo, se encontró que la literatura sobre compositoras colombianas aún es limitada. Este artículo reconoce la necesidad de fortalecer la investigación sobre el quehacer musical de las mujeres en Colombia, donde no solo se visibilice sus vidas y obras, sino también donde se asuma una postura analítica de sus lenguajes musicales.

Referencias

- Astalosh, G., Mykulanyets, L., & Zhyshkovych, M. (2022). *Musical Performance in the Age of Postmodernism*. Postmodern Openings, <https://doi.org/10.18662/po/13.1/382>
- Aceituno, M. (2010). *Seminario de producción multimedia*. Secretaría de Posgrado. Universidad Nacional de Quilmes. Bernal.
- Adorno, T & Gillespie, S. (1993). *Music, language and composition*. Oxford University Press.
- Blanco, E. (2012). *La personalidad musical de Olivier Messiaen*. Tomado de: <https://al246.files.wordpress.com/2012/04/cuadernillomessiaen2.pdf>
- Burkholder, J., Grout, D & Palisca, C. (2015). *Historia de la música occidental*. 8va Edición. Alianza Editorial. España (pág 1140)
- Cardew, C. (1961). *Notation: Interpretation, etc*. Cambridge University Press.
- Ferguson, D. (1960). *Music as Metaphor: The elements of expression*. University of Minnesota Press.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la música*. Tercera edición. A. Machados Libros S.A. Madrid, España.
- Harnoncourt, N. (2007). *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. Editorial El Acantilado. Barcelona, España.
- Langer, S. (1942). *Philosophy in a New Key*. Mentor Books. New York, NY.
- Marulanda, O. (1989). *Lecturas de Música Colombiana: Las mujeres compositoras de Colombia, o un capítulo de nuestra música que no tiene historia*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Michels, U. (1992). *Atlas de música II. Parte histórica: del Barroco hasta hoy*. Alianza Atlas Editorial. Madrid.
- Molina, E. (1998). *La improvisación y el lenguaje musical*. Eufonía, n° 11, abril. Barcelona.
- Nieto, V. (2012). La forma abierta en la música del siglo XX. *Canales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 30(92), pp.191-203. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2264>
- Persichetti, V. (1961). *Armonía del siglo XX: aspectos creativos y práctica*. Nueva York: WW Norton.

- Ringer, A., Crossley-Holland, P., & The editors of Encyclopedia Britannica (1998). *Musical composition*. Encyclopedia Britannica.
- Triana, A.F., Quintana Martínez, A., Romano Gómez, A.M., Millán de Benavides, C., Ochoa, F., López, F., Corredor, F., Galindo, H., Velásquez, J.F., Ríos, J.P., Gómez, L., Sevilla, M., Velásquez, M., Fula, M.C., Casas, M.C., Burgos, P.N., & Sarmiento, U. (2012). *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Vásquez, H. (2006). *Glosario de términos referentes al ritmo musical*. Universidad Nacional de Rosario, Escuela de Música. Tomado de:
file:///C:/Users/manue/Downloads/Glosario_de_terminos_referentes_al_ritmo.pdf
- Vogel, M. (1962). *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehr*.