

***En atisbo de azules.
Aproximación
a un sistema
de acordes
en los madrigales
para coro mixto
a capella
de Modesta Bor****

Belén Ojeda

El presente trabajo se basa en los resultados de una investigación de campo realizada en clases de Entrenamiento Auditivo en el Instituto Universitario de Estudios Musicales de Caracas, Venezuela, la cual arrojó datos estadísticos que permitieron organizar los acordes (tríadas y tétradas) de acuerdo al principio de Vasili Kandinski (1866-1944), según el cual los colores pueden ordenarse por su grado de extroversión o introversión. La metodología usada fue de asociación libre.

El azul, color del cielo y el mar, de lo elevado y lo profundo, ha sido relacionado con el equilibrio y la quietud. Dos de las tétradas trabajadas fueron asociadas con este color.

Estos datos, a su vez, fueron aplicados a una serie de quince madrigales *a capella* de la compositora venezolana, Modesta Bor, nacida en la isla de Margarita (1926-1998), quien construyó un sistema de acordes cuyas estructuras, de acuerdo a los resultados obtenidos en la primera investigación, fueron asociadas con la gama de los azules.

* Ponencia presentada en el VII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas, La Habana, 2012.

REFERENCIAS HISTÓRICAS
SOBRE LA RELACIÓN SONIDO-COLOR.

Las asociaciones de sonido y color existen en diversas culturas desde la antigüedad y han tenido lugar, bien dentro de la teoría de las correspondencias o en el ámbito de la percepción sinestésica, hoy tan estudiada por la neurociencia.

Los sistemas de correspondencias son comunes a culturas diversas. En muchas de ellas existe la relación sonido-color.

Las escalas hindúes se conocen con el nombre de *raga*, palabra que significa color y sentimiento. Cada uno de los ragas básicos tiene correspondencia con una hora del día, una época del año, una deidad y otro conjunto de elementos que deben ser tomados en cuenta para la ejecución.¹

En la antigua Grecia también se desarrollaron sistemas de correspondencias. La escuela pitagórica atribuyó un sonido a cada astro. Este conjunto de sonidos fue llamado «armonía de las esferas» y tuvo influencia en la cultura europea de los siglos posteriores.

Entre los teóricos más antiguos de occidente se encuentra el filósofo pitagórico Arquitas de Tarento (siglo IV a. C.), quien desarrolló una escala dividida en semitonos a la cual llamó «cromática», ya que se consideraba que le daba color a la escala diatónica y a la enarmónica. Platón (428-347 o 348 a.C.), en el mito de *Er* recogido en el Libro X de *La República* asocia cada una de las órbitas circulares del universo a un color y un sonido.²

Aristóteles (384-322 a.C) atribuía el color púrpura al intervalo de quinta, el rojo al de cuarta y el blanco al de octava.³

¹ Leonardo Acosta: *Música y descolonización*, 1982, p. 108.

² Platón: *Obras completas*, 1957, pp. 454-455

³ John Gage: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, 1993 pp. 227-228

En la música occidental estas asociaciones pasaron de la antigüedad a la Edad Media y al Renacimiento; de manera tal que la asociación sonido-color permaneció dentro del marco de la teoría de sistemas de correspondencias. Así, encontramos los trabajos de Rodolfo de St. Trond (s. XI) quien creó, con fines didácticos, un sistema de notación para representar con colores los modos del canto llano: dórico-rojo, frigio-verde, lidio-amarillo y mixolidio-violeta. También encontramos las asociaciones del compositor y teórico italiano de formación benedictina Franchino Gaffurio (1451-1522), quien asoció los modos a los colores y temperamentos: dórico-cristalino-flemático, frigio-naranja-biliar, lidio-rojo-alegre, mixolidio-mezcla indefinida.⁴

Johannes Kepler (1571-1630) pensaba que los colores del arco iris eran susceptibles de ser analizados como los sonidos de una escala musical.

Isaac Newton (1642-1727), al analizar científicamente la luz, también atribuyó siete sonidos a los siete colores descubiertos.

El matemático y físico francés Louis-Bertrand Castel (1688-1757) fue partidario de la relación establecida por Newton. Inspirado en ella, diseñó un clavecín que recibió el nombre de «ocular», el cual al ser tocado mostraba diversidad de colores. Castel inició la construcción de este instrumento hacia 1722 y en 1754 hizo una segunda versión que funcionaba con velas y espejos.

El sistema de correspondencia sonido-color propuesto por Newton fue muy difundido en su tiempo. Es probable que Juan Sebastián Bach (1685-1750) haya conocido esta teoría, ya que en su obra coral hemos encontrado la tonalidad de si menor asociada a la segunda persona de la Trinidad, El Hijo que sufre,

siendo uno de sus atributos el color violeta. Esto resulta muy evidente en el movimiento «Gloria» de la cantata *Magnificat* en Re Mayor, BWV 243, donde de acuerdo a este planteamiento, la glorificación del Hijo está en si menor, tonalidad asociada por Newton con el color violeta. Si a esto se agrega que las entradas del coro están cruzadas, podemos decir entonces que Bach nos presenta aquí al Hijo con dos de sus atributos: la cruz y el manto violeta. De esta manera, la tonalidad de si menor adquiere dimensión simbólica. De acuerdo a nuestros análisis, esta sería también la razón por la cual Bach eligió la tonalidad de si menor para su gran misa en dicha tonalidad, ya que según el dogma católico, en la misa se renueva el sacrificio del calvario del cual Jesucristo fue protagonista. (ver Imagen 1)

En el Romanticismo, la teoría de sistemas de correspondencias se manifestó en el aspecto intersensorial. Las asociaciones de sonido-color creadas por Alexandr Scriabin, quien mantenía vínculos con la Sociedad Teosófica dirigida por Annie Besant, obedecen a motivos espirituales.⁵

LA SINESTESIA

Hemos hecho un resumen de algunos sistemas de correspondencia entre el sonido y el color desde la antigüedad.

Ahora trataremos brevemente el caso de la sinestesia, del griego *syn* (unión) y *aisthesis* (sensación), este fenómeno consiste en la unión de distintos sentidos. Aunque el fenómeno se conoce desde hace mucho tiempo, los primeros escritos son del siglo XVIII. Durante las dos últimas décadas las investigaciones sobre el tema han adquirido gran importancia. El fenómeno de percibir los sonidos coloreados es uno de los casos frecuentes de sinestesia.

Sonidos	do	re	mi	fa	sol	la	si
Colores	rojo	naranja	amarillo	verde	azul brillante	azul oscuro	violeta

Tabla 1. Correspondencia sonido-color según I. Newton.

⁴ Gage: *Op. cit.*, pp. 228- 230.

⁵ Eulalio Ferrer: *Los lenguajes del color*, 2007, p. 277



Imágen 1. J. S. Bach: Manigficat en Re Mayor BWV 243 – Gloria

Según Alicia Callejas, entre las características de la sinestesia como fenómeno neuro-cognitivo están:

- a. La estabilidad, pues permanece en el tiempo.
- b. Tiene carácter perceptual, el cual no obedece a la memoria.
- c. Las percepciones de una persona sinestésica pueden ser totalmente distintas a las de otra persona sinestésica.
- d. Las percepciones sinestésicas son involuntarias y automáticas. (Callejas 2006; 21-28).⁶

En la historia de la música occidental del siglo XIX son famosos los casos de Nikolái Rimsky-Kórsakov (1844-1908) y de Alexandr Scriabin (1872-1915). Los estudiosos rusos Irina Leoníдовna Vanechkina y Bulat Majmúдовich Galeev, del Instituto «Prometeo» de la ciudad de Kazán, han dedicado numerosos artículos a la obra de estos compositores. Ambos especialistas identificaron en la obra de Rimski-Kórsakov un sistema sinestésico complejo, el cual, según los autores citados, fue constatado en 1893 por el musicólogo Vasili Iastriébsiev (1866-1934). Vanechkina considera que en las óperas de

⁶ Alicia Callejas: Sinestesia y emociones. Reacciones afectivas ante la percepción de estímulos sinestésicamente incongruentes, 2006, pp. 21-28.

Rimsky basadas en argumento mitológico el simbolismo del color encontró su mayor manifestación.

Alrededor de 1885 Alexandr Wallace Rímington (1854-1918), artista y profesor de Bellas Artes en Londres, construyó un órgano que tenía un sistema de lentes y filtros, los cuales permitían emitir colores que se proyectaban sobre una pantalla. Este instrumento no emitía sonidos. Sólo acompañaba la música.

Anastasia Tsvietáieva dedica su *Relato sobre el campanista moscovita* al tañedor de campanas y compositor Konstantín Konstantínovich Saradzhev (1900-1942), quien afirmaba escuchar 1701 sonidos dentro de la octava y atribuía colores a las personas, a los objetos y a los sonidos.

Hasta aquí hemos hecho un breve recuento de la asociación música-color basada en el parámetro melódico. Pero encontramos también otras relaciones más específicas, como timbre-color, acorde-color o compositor-color a las cuales nos referiremos brevemente.

a) Relación compositor-color

El poeta y filósofo venezolano Ludovico Silva (1937-1988) atribuyó color a la obra completa de algunos compositores. Según Silva la obra de Cremonesi es amarilla, la de Mahler roja, la de Palestrina verde, la de Mozart y Chopin azul y rosada, la de Wagner azul potente,

	do	re b	re	mi b	mi	fa	fa #	sol	la b	la	si b	si
Rimski	blanco	crepuscular cálido	amarillo	gris azulado oscuro	azul safiro	verde	verde grisáceo	castaño dorado brillante	violeta grisáceo	rosado claro	---	azul oscuro
Seriabin	rojo	púrpura	amarillo	acero con brillo metálico	blanco azulado	rojo	azul brillante	rosado naranja	violeta purpúreo	verde	acero con brillo metálico	blanco azulado

Tabla 2. Correspondencia tonalidad-color según Nikolái Rimsky-Kórsakov y Alexander Scriabin.

Sonido	do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si
Color	rojo vino	rojo	rojo brillante	naranja	amarillo	mostaza	verde	verde oscuro	verde grisáceo	azul	azul marino	violeta

Tabla 3. Correspondencia sonido-color según A. W. Rimington.

la de Gluck roja violácea y la de Couperin violeta. Para este pensador, tanto la obra de Bach como la de Beethoven carecen de color.⁷

b) Relación timbre-color.

El timbre, cualidad del sonido que depende del número y valor de los armónicos del sonido fundamental, se define comúnmente como color del sonido. Tanto la palabra alemana *klangfarbe* como la expresión inglesa *tone color* dan evidencia de esta asociación.

El escritor, pintor, músico y jurista alemán Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) pensaba que la afinación de los instrumentos de la orquesta podía facilitarse con la ayuda de los colores.⁸

El pintor Vasili Kandinsky (1866-1944) en su obra *De lo espiritual en el arte* (1911) organizó los colores de acuerdo a su grado de estabilidad, considerando al amarillo como el color más excéntrico, seguido del naranja y del rojo. Al verde, completamente estable, le sigue el azul, asociado con pureza, profundidad y quietud. El violeta es considerado por el artista el color más introvertido. El blanco es un silencio vivo, mientras el negro representa la nada muerta y el gris carece de sonido.⁹

⁷ Ludovico Silva: *Filosofía de la ociosidad*, 1987, pp. 86-90.

⁸ Eulalio Ferrer: *Los lenguajes del color*, p. 271.

⁹ Vasili Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, 1996, pp. 70-82.

Kandinsky parte del amarillo como el color más extrovertido y lo asocia con el timbre de la trompeta; el naranja lo asocia con la viola, el rojo con la trompeta acompañada de la tuba, el verde con el violín, el azul claro con la flauta, el azul oscuro con el violonchelo, el azul muy oscuro con el contrabajo y el órgano. El violeta es asociado con el corno inglés y la gaita, pero cuando este color es profundo, Kandinsky lo asocia con el timbre del fagote.

c) Relación acorde-color

El compositor Olivier Messiaen (1908-1992) decía que para él los acordes se expresaban en términos de color. En los movimientos segundo y séptimo del *Cuarteto del fin de los tiempos* el mismo autor atribuye los colores celeste-naranja a la serie de acordes usados.¹⁰

Los investigadores franceses Etienne Souriau y Henri Lagresille se basaron en los experimentos del médico y físico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894) sobre mediciones electromagnéticas para elaborar su propio sistema. De acuerdo con esto, el espectro visual es armónico con el espectro sonoro porque las longitudes de onda del color son similares a las ondas acústicas.

¹⁰ Arthur Honegger: *O muzykalnom iskusstve*, 1985, pp. 31-32

Instrumento	Trompeta	Viola	Trompeta y tuba	Violín	Flauta	Violonchelo	Contrabajo y órgano	Corno inglés y gaita	Fagote
Color	amarillo	naranja	rojo	verde	azul claro	azul oscuro	azul muy oscuro	violeta	violeta profundo

Tabla 4. Correspondencia timbre-color según V. Kandinsky.

Sonido	do	do# re b	re	re# mib	mi	fa	fa#	sol	sol# lab	la	la# sib	si
Color	verde manzana	verde grisáceo	azul celeste	violeta	violeta oscuro	rojo vino	rojo púrpuro	rojo	rojo brillante	naranja	naranja claro	amarillo claro

Tabla 5. Correspondencia sonido-color según H. Lagresille¹¹

En correspondencia con los principios de la Armonía musical, Lagresille elaboró un sistema de tríadas cromáticas. Así, por ejemplo, la tríada Mayor sobre el do sería: verde manzana - violeta oscuro - rojo, mientras que la tríada menor sobre el mismo sonido sería: verde manzana - violeta - rojo. La tríada Mayor sobre el re sería: azul celeste- rojo púrpuro-naranja, mientras que la tríada menor sobre el mismo sonido sería: azul celeste-rojo vino-naranja y así sucesivamente.

Durante varios años de labor docente en el Instituto Universitario de Estudios Musicales, IUDEM (hoy UNEARTE-Música), hemos recopilado datos en pruebas realizadas a los estudiantes del Taller de Entrenamiento Auditivo, las cuales nos han permitido comprobar la percepción de la relación acorde-color en individuos no sinestésicos.

Las pruebas diseñadas se basaron en la asociación libre. Durante algunos segundos se tocaba, a manera de improvisación, una serie de cada uno de los acordes de la muestra. Los grupos tenían entre veinticinco y treinta estudiantes. Los resultados fueron producto de la tendencia predominante en cada asociación acorde-color y se han organizado como lo muestra la Tabla 8. De esta manera, la tríada Aumentada (A), asociada con los colores rojo, amarillo y naranja, parece ser el acorde más excéntrico; mientras la tríada disminuida (d), asociada con los colores violeta, lila, vino tinto y gris, parece ser el acorde más introvertido. Los acordes Mayor (M) y menor (m), así como la tríada

Mayor con séptima Mayor (MM) y la tríada menor con séptima menor (mm), fueron asociados con tonos azules y verdes.

Estos resultados podrían explicarse por el grado de tensión o estabilidad de los intervalos que integran dichos acordes. Tanto la tríada aumentada (A), como la tríada Aumentada con séptima Mayor (AM) y la tríada menor con séptima Mayor (mM) contienen el intervalo de quinta aumentada, el cual tiende a la expansión. Estos acordes fueron asociadas con los colores amarillo, rojo, naranja, vinotinto, así como con marrón y ocre, contentivos de rojo y amarillo. De la misma manera, la tríada menor (m), la tríada Mayor (M), la tríada menor con séptima menor (mm) y la tríada Mayor con séptima Mayor (MM) formados por terceras Mayores y menores y quintas justas fueron asociados con los colores azul, azul celeste, azul turquesa, azul marino, verde, verde agua. La quinta justa se asocia con estabilidad y esta a su vez con la gama de azules y verdes. Por último tenemos el grupo de acordes que contienen una o dos quintas disminuidas (d, dm y dd). El intervalo de quinta disminuida tiende a cerrarse. Estos acordes fueron asociados con los colores violeta, lila, rosado, gris y negro. La tríada Mayor con séptima menor, la cual contiene una quinta disminuida no presentó ninguna tendencia determinada de color en estas pruebas.

¹¹ Tomado de Juan Carlos Sanz: *El lenguaje del color*, 1985, pp. 23, 47, 48.

Acorde	1997	1998	1999	2000	2001
A	amarillo	rojo	rojo	naranja	rojo
AM	rojo	rojo vino	rojo	rojo vino	azul
mM	rojo	marrón	marrón	mostaza	marrón
M	azul	azul	azul claro	verde oscuro	blanco
MM	azul turquesa	verde agua	azul oscuro	azul	azul
m	verde	verde	azul oscuro	verde	azul
mm	azul celeste	azul	azul oscuro	verde	azul
Mm	azul	gris	amarillo	azul	verde y naranja
dm	gris	violeta	violeta	violeta	verde oscuro
dd	negro	violeta	negro	gris	rojo vino
d	violeta	lila	rosado	lila	gris

Tabla 6. Correspondencia acorde-color. Pruebas de Entrenamiento Auditivo (IUDEM)¹²

De acuerdo con los resultados obtenidos, podemos decir que el principio de organización de los colores propuesto por Vasili Kandinsky y asociado por él mismo a los timbres de diferentes instrumentos, resultó coherente y respondió a las mismas características en relación con los acordes estudiados.

Estos resultados fueron aplicados al análisis de una serie de madrigales de la compositora venezolana Modesta Bor.

EL AZUL. HISTORIA Y SIMBOLOGÍA.

El simbolismo del color ha sido usado por diferentes culturas en arte y religión. Jolan Jacobi al estudiar la psicología de Jung dice lo siguiente: «La coordinación de los colores con las funciones (psíquicas) respectivas cambia con las diferentes culturas y grupos humanos, e incluso entre los diversos individuos».¹³El

¹² A (Triada Aumentada), AM (Triada Aumentada con séptima Mayor), mM (Triada menor con séptima Mayor), M (Triada Mayor), MM (Triada Mayor con séptima Mayor), m (Triada menor), mm (Triada menor con séptima menor), Mm (Triada Mayor con séptima menor), dm (Triada disminuida con séptima menor), dd (Triada disminuida con séptima disminuida), d (Triada disminuida).

¹³ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, 2007, p. 140.

azul es uno de los tres colores primarios. Según Eulalio Ferrer «está considerado como el más profundo e inmaterial de todos. La naturaleza lo presenta en el vacío acumulado de la transparencia: vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal o del diamante. Esto es, el vacío puro y exacto; el más frío de los colores».¹⁴

La etimología de la palabra azul viene del persa *lazward*, nombre de la piedra azul semipreciosa lapislázuli, a partir de la cual en la antigüedad se elaboraba este color. Por su relación con el cielo y el mar tiene connotación de altura y profundidad. El azul índigo debe su nombre a la India, país de donde los europeos importaban el añil del cual extraían un tinte oscuro.

Para los egipcios el azul era el color de la verdad, mientras que para los chinos es símbolo de vida eterna. Los aztecas identifican con una sola palabra al verde y al azul, pues los consideran inseparables. Mientras que para los indígenas de Norteamérica el azul representa lo femenino, el sur y la derrota. En la India el azul tiene mucha importancia desde el punto de vista religioso. Para Goethe el azul puede expresar serenidad y excitación.¹⁵

¹⁴ Ferrer: *Op. cit.*, p. 41

¹⁵ Ferrer: *Op. cit.*, p. 121.

Kandinsky, al hacer una encuesta, confirmó que la figura geométrica a la que comúnmente se asocia el azul es el círculo.¹⁶

EL AZUL EN LOS MADRIGALES DE MODESTA BOR

La compositora venezolana Modesta Bor nació en la isla de Margarita en 1926 y falleció en Mérida en 1998. Fue discípula del maestro Vicente Emilio Sojo en Venezuela y de Aram Jachaturián en el Conservatorio P.I. Chaikovski de Moscú. Las composiciones de Modesta Bor abarcan distintos géneros. Su obra para coro comprende una serie importante de madrigales *a capella* tanto para voces claras como para voces mixtas, así como las *Manchas sonoras*, *Prisma sonoro* y *Espectro sonoro para coro mixto a capella*.

La investigadora Cira Parra en su trabajo *Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano desde la música coral de Modesta Bor* divide la obra para coro de esta autora en dos grupos:

1. Canciones románticas y madrigales.
2. Obras en estilo tradicional.

Sobre el estilo de la compositora venezolana, Parra apunta lo siguiente: «De sus estudios en Rusia con Aram Jachaturián (1903-1978), podemos decir que la mayor influencia se nota en el cambio drástico formal y armónico que se observa en las composiciones de 1962 en adelante».¹⁷ Más adelante la misma autora agrega: «En las obras de su madurez, compuestas en Mérida, encontramos ya una mezcla de acordes que si bien no siguen la armonía funcional tradicional, mantienen una estructura coherente».¹⁸

¹⁶ Ferrer: *Op. cit.*, p. 92.

¹⁷ Cira Parra: «Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano desde la música coral de Modesta Bor», 2010, p. 94.

¹⁸ Parra: *Op. cit.*, p. 98.

De acuerdo a las palabras de su hijo, el chelista y compositor Domingo Sánchez Bor, a propósito del poema sinfónico *Genocidio* (1970) de esta creadora, «el tema del mar siempre acompañó a Modesta Bor: azul marino con espuma blanca, trepidante y ruidosamente sordo».¹⁹

En la realización del presente trabajo aplicamos los resultados de la investigación sobre la relación acorde-color, realizada con los estudiantes de la asignatura Taller de Entrenamiento Auditivo durante los años 1997, 1998, 1999, 2000 y 2001, al análisis de una serie de madrigales de la compositora Modesta Bor.

Al principio seleccionamos los madrigales inspirados en textos marinos: *El pescador de anclas*, *Regreso al mar*, *Velero mundo* y *Barco de la medianoche*.

Aplicados los resultados, comprobamos la alta frecuencia de uso de la tríada menor con séptima menor (mm) y de la tríada Mayor con séptima Mayor (MM), ambos acordes asociados, de acuerdo a los resultados de nuestras pruebas, con los colores azul, azul celeste, azul turquesa, azul marino, verde agua y verde, como puede observarse en la Tabla 7.

Acorde	1997	1998	1999	2000	2001
MM	azul turquesa	verde agua	azul oscuro	azul	azul
mm	azul celeste	azul	azul oscuro	verde	azul

Tabla 7. Correspondencia acorde-color. Pruebas de Entrenamiento Auditivo. Fragmento de la Tabla 8.

Después decidimos aplicar los mismos resultados de las pruebas acorde-color obtenidos en el Taller Entrenamiento Auditivo a una muestra mayor de madrigales para determinar la presencia de un sistema y así lo hicimos. La muestra final constó de quince madrigales para coro mixto *a capella* y fue la siguiente:

En la muestra de quince madrigales determinamos la presencia de trece acordes mm

¹⁹ Domingo Sánchez: *Vida y obra de Modesta Bor*, 2006.

Nombre del madrigal	Año de composición	Lugar	Autor del texto
1. <i>Locerita</i>	1954	Caracas	Segundo Ygnacio Ramos
2. <i>Arcoíris</i>	1956	Caracas	Manuel Felipe Rugeles
3. <i>La cabrita</i>	1956	No indica lugar	Manuel Felipe Rugeles
4. <i>Velorio de Papá Montero</i>	1960	Moscú	Nicolás Guillén
5. <i>El pescador de anclas</i>	1962	Moscú	Andrés Eloy Blanco
6. <i>Regreso al mar</i>	1962	Moscú	Andrés Eloy Blanco
7. <i>Canto de paz</i>	1966	Caracas	Carlos Augusto León
8. <i>Velero mundo</i>	1969	No indica lugar	Francisco Lárez Granado
9. <i>La mañana ajena</i>	1971	Caracas	Fernando Rodríguez
10. <i>Basta, basta, basta</i>	1981	Caracas	Sonia Sgambatti
11. <i>Barco de la medianoche</i>	1982	Caracas	Augusto González Castro
12. <i>La palabra en la calle</i>	1990	Caracas	Mario Benedetti
13. <i>Para mi corazón</i>	1991	Mérida	Pablo Neruda
14. <i>Aquí te amo</i>	1993	Mérida	Pablo Neruda
15. <i>En atisbo de azules</i>	1996	Mérida	Francisco Lárez Granado

Tabla 8. Muestra de los madrigales de Modesta Bor analizados en el presente trabajo.

y once acordes MM, lo que da un total de veinticuatro acordes de ambas estructuras.

Estos acordes fueron organizados en orden cronológico de aparición, como lo muestra la Tabla 9. En la fila superior se lee el número del acorde y en la inferior el número de madrigales en los cuales aparece dicho acorde.

Los acordes identificados en la Tabla 10 con los números 1, 2, 3, 4, 5 y 6 aparecen en los madrigales *Locerita* y *La cabrita entre* 1954 y 1956. Los acordes identificados con los números 7, 8, 9, 10 y 11 aparecen en el madrigal *Arco iris* en 1956. Los acordes identificados con los números 12, 13, 14 y 15 aparecen en *Velorio de Papá Montero* en 1960. Los acordes con los números 16, 17, 18 y 19 aparecen en 1962 en los madrigales *El pescador de anclas* y *Regreso al mar*. En 1966 Bor agrega el acorde identificado con el número 20 en el madrigal *Canto de*

paz. Los cuatro acordes restantes aparecen más tarde: los identificados con los números 21 y 22 en el madrigal *Basta, basta, basta* de 1981 y los identificados con los números 23 y 24 en el madrigal *La palabra en la calle*, escrito en 1990. De esta manera queda conformada la serie de acordes analizados en la presente muestra. (Véase Tabla 10)

Los acordes identificados como mm y MM en la presente muestra fueron usados en cada madrigal en la proporción que indica la Tabla 11.

Se analizó la presencia de los acordes MM y mm en relación al número

total de compases de cada obra. Los resultados se muestran en la tabla 12.

Enlaces de los acordes MM y mm en la muestra analizada

Los veinticuatro acordes, con estructura mm y MM identificados en la muestra analizada, se enlazan en diversas variantes. Identificamos setenta y nueve enlaces distintos los cuales quedaron sistematizados en la Tabla 13 y serán clasificados a continuación:

1. Enlaces con tres sonidos comunes: 25.
 - a) MM-mm por 3ra menor descendente: 10 enlaces.
 - b) mm-MM por 3ra menor ascendente: 8 enlaces.
 - c) MM-mm por 3ra Mayor ascendente: 2 enlaces.
 - d) mm-MM por 3ra Mayor descendente: 5 enlaces.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Tabla 9. Acordes usados en la muestra.

1,2,3,4,5,6 (1954 -56) 7,8,9,10,11 (1956) 12,13,14,15 (1960) 16 (1962) 17,18,19 (1962) 20 (1966) 21,22 (1981) 23,24 1990

Tabla 10. Formación de sistema de acordes

Nombre del madrigal	mm	MM	Total
<i>Locerita</i> (1954)	2	2	4
<i>Arco iris</i> (1956)	3	2	5
<i>La cabrita</i> (1956)	3	3	6
<i>Velorio</i> (1960)	7	4	11
<i>Pescado</i> (1962)	8	5	13
<i>Regreso</i> (1962)	7	3	10
<i>Canto de paz</i> (1966)	8	7	15
<i>Velero mundo</i> (1969)	8	4	12
<i>La mañana ajena</i> (1971)	6	5	11
<i>Basta, basta, basta</i> (1981)	10	7	17
<i>Barco</i> (1982)	8	6	14
<i>La palabra</i> (1990)	11	10	21
<i>Para mi corazón</i> (1991)	9	5	14
<i>Aquí te amo</i> (1992)	10	8	18
<i>En atisbo de azules</i> (1996)	10	8	18

Azul celeste	Tríada menor con séptima menor (mm)
Azul grisáceo	Tríada Mayor con séptima Mayor (MM)

Tabla 11. Número de acordes mm y MM usados en cada madrigal.

Nombre de la obra	Año	Número total de compases de la obra	Número de compases para MM o mm		Número de compases para mm		Número de compases para MM		Número de compases para MM y mm	
Locerita	1954	25	4	16.00	4	16.00	1	4.00	1	4.00
Arcoiris	1956	47	19	42.55	14	29.78	7	14.89	1	2.12
La cabrita	1956	59	11	18.64	8	13.55	5	8.47	2	3.38
Velorio	1960	69	34	49.27	31	44.92	14	20.28	11	15.94
El pescador	1962	31	23	74.19	22	70.96	11	35.48	10	32.25
Regreso	1962	24	15	62.5	13	54.16	4	16.66	2	8.33
Canto	1966	29	21	72.41	19	65.51	10	34.48	8	27.58
Velero	1969	52	36	69.23	34	65.38	11	21.15	9	17.30
La mañana	1971	33	20	60.60	18	54.54	8	24.24	8	24.24
Basta, basta,...	1981	81	41	50.61	38	46.91	20	24.69	18	22.22
Barco	1982	24	24	80.00	24	80.00	12	40.00	12	40.00
La palabra	1990	44	39	88.63	34	72.27	17	38.63	12	27.27
Para mi corazón	1991	53	46	86.79	44	83.01	13	24.52	11	20.75
Aquí te amo	1993	96	69	71.87	63	65.62	34	35.41	27	28.12
En atisbo	1996	67	53	79.10	44	65.67	31	46.26	22	32.83

Tabla 12 Resultados porcentuales de la frecuencia de uso de los acordes mm y MM en la muestra de madrigales analizada.

2. Enlaces con dos sonidos comunes: 16.

Por relación de 4ta y 5ta justas.

a) mm-mm: 12 enlaces.

b) MM-MM: 1 enlace.

Por relación de 3ra menor ascendente.

a) mm-mm: 3 enlaces.

Enlaces con un sonido común: 5.

a) Por relación de 4A, 5d, 4d.

mm-MM: 4 enlaces.

b) Por 4ta justa

mm-MM: 1 enlace.

4. Enlaces sin sonido común: 33.

a) mm-mm por 2da Mayor ascendente:

6 enlaces.

b) mm-mm por 2da Mayor descendente:

5 enlaces.

c) mm-mm por 2da m ascendente:

6 enlaces.

d) mm-mm por 2da m descendente:

2 enlaces.

e) mm-MM por 2da m ascendente:

2 enlaces.

f) mm-MM por 2da m descendente:

1 enlace.

g) MM-MM por 2da Mayor descendente:

2 enlaces.

h) MM-MM por 2da menor ascendente:

4 enlaces.

i) MM-mm por 2da menor descendente:

2 enlaces.

j) MM-mm por 2da Mayor ascendente:

1 enlace.

k) MM-mm sobre fundamental común:

1 enlace.

l) MM-mm por 4d: 1 enlace.

No.	Enlace (Número de los acordes)	No. de madrigales donde aparecen los enlaces	Nombre de los madrigales donde aparecen los enlaces	No.	Enlace	No. de madrigales donde aparecen los enlaces	Nombre de los madrigales donde aparecen los enlaces
1	1-2 MM-mm	8	<i>Locerita, La cabrita, El pescador, Velero, La mañana, Basta, Aquí te amo, En atisbo.</i>	41	3-9 mm-mm	1	<i>Barco.</i>
2	11-10 MM- mm	7	<i>Arco iris, Canto de paz, La mañana, Barco, La palabra, Aquí te amo, En atisbo.</i>	42	9-15 mm-MM	1	<i>Velorio.</i>
3	10-11 mm-MM	2	<i>Basta, Aquí te amo.</i>	43	2-11 mm-MM	1	<i>La mañana.</i>
4	4-3 MM-mm	7	<i>Velorio, Canto de paz, La mañana, Basta, La palabra, Para mi corazón, Aquí te amo.</i>	44	7-19 mm-MM	1	<i>Barco.</i>
5	3-4 mm-MM	1	<i>Velero.</i>	45	10-19 mm-MM	1	<i>La palabra.</i>
6	14-12 MM-mm	6	<i>Velorio, El pescador, Velero, La mañana, la palabra, En atisbo.</i>	46	7-4 mm-MM	1	<i>La palabra.</i>
7	12-14 mm-MM	3	<i>Canto de paz, Basta, Barco.</i>	47	9-12 mm-mm	2	<i>Velorio, La palabra.</i>
8	15-13 MM-mm	2	<i>Velorio, En atisbo.</i>	48	12-9 mm-mm	1	<i>El pescador.</i>
9	13-15 mm-MM	2	<i>Para mi corazón, En atisbo.</i>	49	12-18 mm-mm	2	<i>Regreso, La palabra.</i>
10	9-11 mm-MM	2	<i>El pescador, Barco.</i>	50	18-12 mm-mm	2	<i>Barco, Aquí te amo.</i>
11	11-9 MM-mm	1	<i>La palabra.</i>	51	18-7 mm-mm	1	<i>Regreso.</i>
12	17-18 MM-mm	1	<i>El pescador.</i>	52	3-7 mm-mm	3	<i>Regreso, Velero, La palabra.</i>
13	9-16 mm-MM	2	<i>Regresa, Basta.</i>	53	7-3 mm- mm	1	<i>Basta.</i>
14	16-9 MM-mm	7	<i>La mañana, Basta, Barco, La palabra, Para mi corazón, Aquí te amo, En atisbo.</i>	54	7-11 mm-MM	2	<i>Canto de paz, En atisbo.</i>
15	19-18 MM-mm	5	<i>Canto de paz, Barco, La palabra, Aquí te amo, En atisbo.</i>	55	7-10 mm-mm	2	<i>Canto de paz, Barco.</i>
16	18-19 mm-MM	1	<i>La palabra</i>	56	5-2 mm-mm	1	<i>Velero.</i>
17	17-20 MM-mm	2	<i>Canto de paz, Aquí te amo.</i>	57	2-5 mm-mm	1	<i>Aquí te amo.</i>
18	5-4 mm-MM	1	<i>Velero.</i>	58	9-2 mm-mm	2	<i>Basta, Para mi corazón.</i>
19	10-14 mm-MM	2	<i>Velero, Barco.</i>	59	12-21 mm-mm	1	<i>Basta.</i>
20	8-7 MM-mm	6	<i>Basta, Barco, La palabra, Para mi corazón, Aquí te amo, En atisbo.</i>	60	21-9 mm-mm	1	<i>Basta.</i>
21	7-8 mm-MM	4	<i>La palabra, Para mi corazón, Aquí te amo, En atisbo.</i>	61	13-5 mm-mm	1	<i>Basta.</i>
22	3-1 mm-MM	1	<i>Barco.</i>	62	5-10 mm-mm	2	<i>Basta, Aquí te amo.</i>
23	7-16 mm-MM	1	<i>Barco.</i>	63	10-5 mm-mm	1	<i>Para mi corazón.</i>
24	23-24 MM-mm	1	<i>La palabra.</i>	64	11-15 MM-MM	1	<i>Basta.</i>
25	6-5 mm-MM	1	<i>En atisbo.</i>	65	15-10 MM-mm	1	<i>Basta.</i>
26	5-3 mm-mm	1	<i>La cabrita.</i>	66	15-16 MM-MM	1	<i>La palabra.</i>

Tabla 13. Enlaces presentes en la muestra.

No.	Enlace (Número de los acordes)	No. de madrigales donde aparecen los enlaces	Nombre de los madrigales donde aparecen los enlaces	No.	Enlace	No. de madrigales donde aparecen los enlaces	Nombre de los madrigales donde aparecen los enlaces
27	3-5 mm-mm	1	<i>Canto de paz.</i>	67	16-1 MM-MM	1	<i>La palabra.</i>
28	7-9 mm-mm	1	<i>Regreso.</i>	68	16-11 MM-MM	2	<i>La palabra, En atisbo.</i>
29	9-7 mm-mm	1	<i>Barco.</i>	69	12-23 mm-MM	1	<i>La palabra.</i>
30	2-3 mm-mm	1	<i>Velero.</i>	70	3-21 mm-mm	1	<i>La palabra.</i>
31	3-2 mm-mm	1	<i>Barco.</i>	71	8-12 MM-mm	1	<i>Para mi corazón.</i>
32	2-7 mm-mm	1	<i>Barco.</i>	72	2-13 mm-mm	1	<i>Para mi corazón.</i>
33	7-2 mm-mm	1	<i>En atisbo.</i>	73	2-16 mm-MM	1	<i>Para mi corazón.</i>
34	13-12 mm-mm	1	<i>La palabra.</i>	74	3-12 mm-mm	1	<i>Para mi corazón.</i>
35	12-13 mm-mm	1	<i>Aquí te amo.</i>	75	14-13 MM-mm	1	<i>Para mi corazón.</i>
36	9-13 mm-mm	1	<i>La palabra.</i>	76	19-12 MM-mm	1	<i>En atisbo.</i>
37	15-19 MM-MM	1	<i>Para mi corazón.</i>	77	1-15 MM-MM	1	<i>En atisbo.</i>
38	12-10 mm-mm	2	<i>Para mi corazón, En atisbo.</i>	78	15-6 MM-MM	1	<i>En atisbo.</i>
39	13-18 mm-mm	1	<i>Para mi corazón.</i>	79	18-5 mm-mm	1	<i>Canto de paz.</i>
40	10-18 mm-mm	1	<i>Para mi corazón.</i>				

Tabla 13 (cont.). Enlaces presentes en la muestra.

ALGUNAS CONCLUSIONES

A partir del análisis realizado a la muestra de quince madrigales para coro mixto *a capella* de la compositora venezolana Modesta Bor, podemos hacer las siguientes conclusiones:

1) Los acordes *mm* y *MM* han sido asociados por estudiantes no sinestésicos del Instituto Universitario de Estudios Musicales con los colores azul, azul celeste, azul turquesa, azul oscuro, verde agua y verde.

2) Los acordes *mm* y *MM* fueron identificados en todos los madrigales de Modesta Bor seleccionados para la presente muestra integrada por quince obras.

3) Los acordes *mm* y *MM*, asociados con los colores azul, azul celeste, azul turquesa, azul marino, verde agua y verde tienen una presencia muy importante en la muestra seleccionada. A partir de 1962 el porcentaje de su uso es superior al 50%, como puede verse en la Tabla 12.

4) A lo largo de la muestra identificamos veinticuatro acordes distintos: trece tríadas menores con séptima menor y once tríadas Mayores con séptima Mayor. Algunos de estos acordes tienen una presencia constante en la muestra: el acorde identificado con el No 3 (fa#-la-do#-mi) aparece en catorce de los quince madrigales. Los acordes identificados con los Nos 2,7 y 10 aparecen en trece de los quince madrigales. Los acordes identificados con los Nos. 1, 4, 5, 9 y 12 aparecen en doce de los quince madrigales.

5) Los porcentajes más altos del uso de estos acordes los encontramos en madrigales cuyos textos están relacionados con el mar: *Para mi corazón basta tu pecho* (86.79%), *Barco de la medianoche* (80.00%), *En atisbo de azules* (79.10%) y *El pescador de anclas* (74.19%). No obstante, el madrigal *La palabra en la calle*, con texto de Mario Benedetti, sobre las razones que motivan el

canto, alcanza el porcentaje más alto del uso de estos acordes en la muestra (88.63%).

6) En algunos madrigales la compositora usa un elevado número de acordes distintos, del total de veinticuatro. En *La palabra en la calle* usa veintiún acordes distintos, de los veinticuatro identificados. Tanto en *Aquí te amo* como en *En atisbo de azules* usa dieciocho acordes distintos. En *Basta, basta, basta* usa diecisiete.

7) El acorde *mm* se usa con una frecuencia mayor que el acorde *MM*. Este acorde (*mm*) alcanza su máxima expresión en los madrigales *Para mi corazón basta tu pecho* (83.01 %) y *Barco de la medianoche* (80.00 %). Los textos de ambos madrigales hacen alusión al mar.

8) El acorde *mm* integrado por los sonidos *si-re-fa#-la* (identificado en la Tabla 9 con el número 2) se corresponde con la afinación del cuatro venezolano (*la-re-fa#-si*). Este acorde está presente en trece de los quince madrigales analizados, desde *Arco iris* (1956) hasta *En atisbo de azules* (1996).

9) El acorde *mm* integrado por los sonidos *mi-sol-si-re* (identificado en la Tabla 9 con el número 7) se identifica con parte de la afinación de la guitarra. En los madrigales *Barco de la medianoche*, *La palabra en la calle*, *Para mi corazón basta tu pecho* y *Aquí te amo* los sonidos (*la-re-sol-si-mi*) que hemos considerado acorde *mm* sobre pedal de la, parecieran sugerir la afinación de este instrumento.

10) El acorde *MM* tiene una presencia menor que la del acorde *mm*. No obstante, en los madrigales *Barco de la medianoche* y *En atisbo de azules* su porcentaje es significativamente alto (40.00 % y 46.26 % respectivamente). Los textos de ambos madrigales hacen alusión al mar.

11) En la muestra fueron identificados setenta y nueve enlaces distintos, de los cuales diecisiete aparecen en la relación *MM-mm*, veintiuno en la relación *mm-MM*, treinta y cuatro en la relación *mm-mm* y siete en la relación *MM-MM*.

12) En algunos madrigales como *Locerita*, *Velorio de papá Montero* y *Canto de Paz* los acordes *mm* y *MM* integran o insinúan la cadencia andaluza, muy usada en la música tradicional del oriente venezolano, región de la cual era oriunda la autora. La armonización de *Locerita* se corresponde con la del polo margariteño, género tradicional de la isla de Margarita, lugar de nacimiento de la compositora.

13) Los textos alusivos al mar, a objetos marinos, a ríos, a cascadas, a lluvia están presentes en once de los quince madrigales. *Arco iris* (lluvias, ríos, cascadas), *El pescador de anclas* (playa, mar), *Regreso al mar* (el mar como lugar ideal para el amor), *Canto de paz* (mar hondo y bastante), *Velero mundo* (velero, fe marina, salobres ebriedades), *La mañana ajena* (gotas, agua del río), *Barco de la medianoche* (barco, marinero, ribera), *La palabra en la calle* (río, lluvia), *Para mi corazón basta tu pecho* (rocío, ola, mástiles), *Aquí te amo* (aguas errantes, barcos graves, mar, anclas, muelles), *En atisbo de azules* (manos marineras, puerto). Las alusiones a mares, olas, playas, ríos y lluvia en los textos escogidos por la compositora refuerza nuestra tesis sobre la relación acorde-color expresada a través de los acordes *mm* y *MM* vinculados con la gama de azules.

14) En algunos madrigales de la muestra la frecuencia de uso de los acordes *mm* y *MM* se intensifica en la zona climática.

15) Creemos que los acordes *mm* y *MM* tienen una presencia importante en otras obras de Modesta Bor no contempladas en la presente muestra.

16) Creemos que la presencia de los acordes *mm* y *MM*, asociados a la gama de azules, está relacionada en la obra de esta compositora con «el tema del mar (que) siempre acompañó a Modesta Bor».²⁰

²⁰ Sánchez: *Op. cit.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Leonardo: *Música y descolonización*, Editorial Arte y Literatura, Madrid, 1982.
- Callejas, Alicia: *Sinestesia y emociones. Reacciones afectivas ante la percepción de estímulos sinestésicamente incongruentes*, 2006. [Disponible: hera.ugr.es/tesisugr/16134540.pdf]. (Consulta: 2008, octubre 25).
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997-2007.
- Ferrer, Eulalio: *Los lenguajes del color*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- Gage, John: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.
- Honegger, Arthur: *O muzykalnom iskusstve*, Muzyka, Leningrado, 1985.
- Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, Barcelona, 1996.
- Parra, Cira: *Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano desde la música coral de Modesta Bor*, en: *Revista de Investigación* No. 69, vol. 34, enero-abril, 2010. Página web en línea. [Disponible: www2.scielo.org/ve/pdf/ri/v34n69/art06.pdf]. (Consulta: 2011, Febrero 24).
- Platón: *Obras completas*, Tomo III, Compañía Editorial Continental, México, 1957.
- Sánchez, Domingo: *Vida y obra de Modesta Bor*, en homenaje al aniversario del nacimiento de Modesta Bor, Puerto La Cruz (Programa de mano), 2006.
- Sangiorgi, Felipe: «Biografía y Catálogo de obras», en *Modesta Bor. Cuatro Fugas para piano*, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 1991, pp. 29-34.
- Sanz, Juan Carlos: *El lenguaje del color*, Ediciones Hermann Blume, Madrid, 1985.
- Silva, Ludovico: *Filosofía de la ociosidad*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1987.
- Tsvietaieva, Anastasia: *Skaz o zvonare moskovskom*. [Disponible: <http://lib.ru/ME-MUARY/CWETAEWA/zvonar.txt>]. (Consulta: 2009, Enero 27).
- Vanechkina, Irina Leonidovna: *Sistema obrazno-tsvietovoi simvoliki tonalnostei* N. A. Rimskogo-Korsakova, 1979. Página web en línea. [Disponible: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/obr-zvet_r.htm]. (Consulta: 2006, Abril 23).
- Vanechkina, I.L. y Galeev, B. M.: «Tsvietnoi sluj» v tvorchestve N.A. Rimskogo-Korsakova. Página web en línea. [Disponible: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm]. (Consulta: 2006, Abril 17). ■
- Belén Ojeda.** Venezuela. Magister en Artes, mención Dirección Coral por el Conservatorio P.I. Chaikovski de Moscú (1987). Docente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes de Venezuela desde 1987 en las cátedras de Taller de Entrenamiento Auditivo, Lenguaje Musical, Coro y Dirección Coral.



Casa trovada... con Frank Delgado

Con motivo del aniversario cuarenta del movimiento de la Nueva Trova, el trovador cubano Frank Delgado —autor de canciones emblemáticas como «Angola», «Gallego», «Trovatur en La Habana» y «Con la adarga al brazo»— ofreció el pasado 2 de noviembre un concierto en la sala Che Guevara de la Casa de las Américas.

Desde mediados de los años sesenta aparecieron en Cuba una serie de cantautores cuyo estilo difería de la canción de autor tradicional; partían tanto de la música tradicional cubana como de otros géneros, por ejemplo, el rock. Claramente comprometidos con la defensa de la Revolución Cubana —aunque se mostraran críticos ante algunos temas específicos—, algunos de estos músicos, integrantes de esa recién surgida Nueva Trova Cubana, iniciaron vínculos que han perdurado hasta hoy con la Casa de las Américas.

Allá por los años ochenta del pasado siglo, junto a otros de su generación como Santiago Feliú, Carlos Varela y Gerardo Alfonso («generación de los topos»), Frank Delgado se unió a la Nueva Trova, y desde entonces ha seguido trabajando; sus más de quince producciones discográficas dan cuenta de ese largo quehacer artístico.

Sus temas vuelven frecuentemente a la crítica de los problemas de la Cuba actual

y el cubano común: migración, racismo, periodo especial, tristeza y esperanza. Con sus letras —retrato fiel de nuestra sociedad— el músico se hace cronista de su tiempo; un tiempo en el que no hay cabida para prejuicios, verdades a medias o miradas edulcoradas.

«María flaca», «Mi mapa», «Maletas de maderas» y la siempre emblemática «La otra orilla» son algunos de sus clásicos, y ejemplos más que suficientes que dan fe de la acertada combinación de inteligencia, sutileza y lenguaje popular; de su mano el elemento lúdico, humorístico, esa risa que tan bien se une —bajo su pluma de experimentado jular— a la reflexión.

Ya anteriormente la Casa ha sido su escenario de presentación; ahora repitió junto al Árbol de la Vida para entonar canciones nuevas y viejas, acompañado solo por la inseparable amiga, su guitarra, y esa voz que es mezcla de música y poesía.

Tomado de *La Ventana*

FRANK DELGADO: EL CAMINO MISTERIOSO DE LA CANCIÓN

Por Esther Barroso Sosa

Eran las 7:30 p.m. y el concierto comenzaría media hora después. Bastaban unas breves palabras para el programa de televisión América en la Casa, que auspicia la institución junto a Cubavisión Internacional. Estaba el trovador tan solo y tranquilo en el Salón de la Presidencia, que ese reclamo no podría perturbarlo. Una vez encendida la cámara para una única pregunta, subrepticamente comenzaron a aparecer colaboradores y amigos.

Pero aun así, todo era silencio, hasta en la usualmente bulliciosa calle Tercera, cuyos ruidos casi siempre interrumpen las grabaciones en esta amplia e histórica habitación. Con su gorra y su barba, Frank dice sonriente sus verdades. Y aunque esta vez no fueran muchas —tomando en cuenta de su parte, las



circunstancias; de la mía, las necesidades—, el diálogo llegó más allá de lo solicitado. Por eso, además de por su valor, claro está, sus palabras de aquella noche —después de pasar fugazmente por la pantalla— encuentran acomodo en este espacio más amplio y afortunado.

La Casa de las Américas ha acompañado a muchos cantautores durante años y particularmente en 2012 se te ha esperado aquí. ¿Qué tienen de particular este concierto y este lugar para ti?

Recuerdo que la primera vez que supe de la Casa de las Américas fue por algo que leí en una caja de fósforos en los años sesenta. Después vine a algunas actividades en los setenta estaba la historia de que en la Sala Che Guevara habían cantado Víctor Jara y otros. Creo que la primera vez que vi la Sala bien y ya entendí exactamente lo que pasaba allí fue cuando vi el documental *Que levante la mano la guitarra*, con el concierto de Silvio, las entrevistas, el público, todo sucedía ahí.

Siempre tenía el sueño de tocar algún día en la Casa, y se cumplió en la década del ochenta. Hicimos un concierto con Xiomara Laugart, José Luis Barba, Carlos Varela y Gerardo Alfonso en la Sala Che Guevara. Y después, otro con más trovadores, donde estaban Roberto y Donato Poveda, Gunilla...

también en los ochenta. Ese lo tengo grabado.

Mi primer concierto en solitario aquí fue en el año 1995 y se grabó *Trova-tur*, mi disco más escuchado. No estaba llena la Sala. Me gustó que el disco fuera grabado en la Casa porque este lugar tenía importancia en la América Latina por el Premio Literario, entre otras cosas, uno de los más prestigiosos y antiguos del continente. Y yo decía: «la

Casa de las Américas me va a salvar un poco en este disco. Cuando la gente vea que fue grabado aquí dirán: 'no lo conozco a él, pero sí a la Casa». La Casa me presentó en ese primer disco. Desde entonces, he vuelto unas diez veces. Antes hacía un concierto cada año. Después la Casa como que era muy chiquita y empecé a buscar lugares más grandes; pero siempre hacíamos algo. La última vez fue en 2005. Con este motivo del aniversario cuarenta de la Nueva Trova habían hablado conmigo y me pareció bueno poder hacerlo.

Hay gente muy joven en la Sala Che Guevara ahora mismo para ver este concierto y tanto la Casa como tú andan por más de cincuenta años. Es evidente que hay en ti como un imán que atrae a los más jóvenes. ¿Es algo que te propones?

Debe ser que no logro atrapar a la gente de mi generación, no sé si se fueron del país o dónde están metidos, pero generalmente me viene a ver gente joven. Se puede interpretar de muchas maneras. Yo lo interpreto como que no me pongo viejo. Si logro atraer a la juventud, algo estoy haciendo que ellos se identifican conmigo: ¿por qué sus padres no? Tengo una teoría, con Joaquín Borges Triana, sobre el público cubano: pensamos que no es acumulativo porque no sé si la gente que me veía a principios de los noven-

ta ya no está. Es como generar otro público todo el tiempo, es ir a la base, a esos muchachos del preuniversitario y de la universidad, a generar otro público que me vaya a ver a los teatros.

No sé hasta cuándo podré hacerlo. ¿Hasta cuándo los jóvenes se entenderán conmigo? Mientras sea así, qué bien. Pero me encantaría que me viera la gente de mi generación porque hay muchas cosas que yo canto que tienen ciertos códigos que no son comprendidos por los muchachos más jóvenes. Cuando yo hablo de Melecio Capote,¹ tengo que explicarles quién era y qué era la telenovela La Peña del León. Y así me pasa con otras canciones. Quedaré como profesor de Historia... siempre me gustó serlo. Últimamente, cuando hago los cuentos del «diversionismo ideológico» o de cuando venía Serrat a Cuba en los años setenta, los muchachos me miran como diciendo: «mira el Profe ahí haciendo cuentos de antes que nosotros nacióramos». Y es verdad, pero parece que les gusta.

Siempre has tenido presente el desafío de hacer una canción inteligente y polémica. ¿Cómo llevas ese reto ahora? En tu madurez, ¿es más difícil o más fácil?

Yo no me lo propongo. Cuanto uno más lee, sabe o se relaciona con la realidad, más facilidades o elementos tiene para hacer una canción. Yo respeto todas las teorías. Respeto a la gente que no ve la televisión porque no quiere enterarse de lo que pasa en el mundo. Tengo un amigo que salió de su casa, vio que las personas estaban recogiendo sus cosas y dijo: «¿qué pasa?». Y le dijeron que venía un ciclón. Y hay personas que son cultas y hacen obras buenas sin saber de las noticias. Yo soy todo lo contrario. Me gusta saber lo que está pasando porque hay temas a los que puedes tomarle el pulso y sobre los que puedes escribir.

De hecho, voy a estrenar hoy una canción² que la hice basado en un artículo periodístico que me pareció muy simpático. Ya con el tiempo uno va perdiendo esa antena que cuando se es joven lo recoge todo y entonces hay que ponerle un búster para amplificar un poco la señal, hacer un poco más de esfuerzo. Pero a mí no me cuesta trabajo hacer ese esfuerzo extra, leer más y estar pendiente de las noticias. Lo disfruto, incluso. Además soy un consumidor de música, la hago y la consumo. Disfruto cuando oigo canciones de los jóvenes, hasta robo ideas de los jóvenes que hacen canciones, como las robé a mis maestros, porque casi nadie es artista por generación espontánea. Uno tiene una formación, escuchó a mucha gente y es el resultado de todo lo que ha oído, a no ser un genio como Sindo Garay... Sí, hay genios que han surgido espontáneamente, pero la mayoría somos gente que nos hemos formado escuchando otras cosas y creo en ese proceso de aprendizaje.

Todavía estoy muy pendiente de las cosas que hace mucha gente y de qué códigos, idioma, música, ritmos utiliza la juventud. No he llegado a ninguna conclusión, pero por lo menos estoy pendiente. Alguien diría que a los muchachos de hoy les gusta el reggaetón, y no: también les gusta el son; que a los muchachos les gusta la canción corta, y no: los hay que les gusta una canción que mide siete kilómetros. Es bueno que no exista fórmula para hacer la música. Hay que hacerla y recorrer después el camino misterioso: si la canción sirve, si tiene empatía con la gente, si le gusta, si se la aprende o no, esa es otra cuestión. ■

Esther Barroso. Cuba. Periodista.

¹ Reynaldo Miravalles, actor cubano de cine y televisión.

² «El búfalo y la moringa».

Voces populares se quedó en La Habana

Ivón Peñalver

Entre los días 21 y 28 de octubre del pasado año, la capital cubana abrió sus puertas a la primera edición del Encuentro Voces Populares. Presidido por la notable intérprete y compositora cubana Argelia Frago, fue auspiciado por el Instituto Cubano de la Música, la casa discográfica Producciones Colibrí y el Centro Nacional de la Música Popular. Igualmente colaboraron en el empeño la Dirección Provincial de Cultura de La Habana, el Fondo de Bienes Culturales de La Habana, el Instituto Cubano de Radio y Televisión, el Teatro Lázaro Peña y el Centro Hispanoamericano de Cultura, este último sede de las clases magistrales y conferencias que paralelamente se sostuvieron durante la semana.

Concebida como una fiesta de la música popular cubana e hispanoamericana, Voces Populares nació con la finalidad de compartir en Cuba con personalidades, críticos, periodistas y músicos en general, interesados en la música de la mayor de las Antillas. Y así creció con la asistencia de prestigiosos músicos como Totó la Momposina de Colombia y el grupo español Amaral; Momposina, referente obligado de la música folclórica colombiana y Amaral, liderados por la carismática Eva Amaral y Juan Aguirre, en la actualidad una de las agrupaciones más

ranqueadas en el ámbito del rock español. Ellos, unidos a prestigiosos músicos del patio, sellaron jornadas de especial hermandad musical y humana.

Divididas por noches temáticas, las galas ofrecidas homenajearon la trayectoria de reconocidos músicos cubanos. Se significó de ese modo el ochenta aniversario de la creación de la orquesta Las Anacaona, los treinta y cinco de vida artística del maestro Emilio Morales y el aniversario veinte de la fundación del Trabuco, orquesta dirigida por Manolito Simonet.

Noche dedicada a la trova, una de las manifestaciones populares identitarias de la nación, cobró especial brillo cuando confluyeron representantes de distintas generaciones, entre ellos Marta Campos, Pepe Ordás, Eduardo Sosa, Lindiana y Mantra y Tony Ávila.

El espectáculo de Totó La Momposina y sus tambores no dejó dudas de la maestría de una sonoridad que nace de las entrañas mismas de una cultura que aún tiene por entregar amor y arraigo a estos días que corren. La noche siguiente estuvo protagonizada por Amaral, por primera vez de visita en la Isla, que satisfizo con su vitalidad y excelente sonoridad las expectativas, propias y del público, al presentar su más reciente producción discográfica *Hacia lo Salvaje*, la misma que luego de pisar tierra cubana zarparía hacia otros lares del continente americano.

Esta semana de jolgorio trajo consigo también la participación de notables intelectuales de la talla del profesor de la Universidad Autónoma de México, Virgilio Caballero, quien el martes 23 de octubre abiera las sesiones de clases magistrales en el Centro Hispanoamericano de la Cultura con su conferencia «Vicente Garrido, aquellos años», todo un recorrido por la impronta de este importante compositor. Para la ocasión el doctor Caballero mostró un audiovisual que lo vinculaba a la vida de Garrido y como colofón, Argelia Frago al piano rememoró los años de intenso trabajo con el compo-



Conferencia de prensa del I Encuentro de Voces Populares

tor; y regalando —a su memoria— algunas de sus obras más conocidas.

De España, con una sensibilidad especial, llegó Federico García Lorca al Centro Hispanoamericano. El libro *Fotobiografía sonora de Lorca* fue presentado en voz de su autor, el periodista, investigador y director de programas de Radio Nacional de España, José Manuel López. La vasta investigación sacó a la luz a un Lorca diferente, visto desde la óptica musical de la época. El libro —compendio bibliográfico y audiovisual— consta de dos discos compactos, y en uno de ellos se puede disfrutar de Federico al piano. La *Fotobiografía sonora de Lorca* fue donada por su autor y su editor, José Miguel Aldea—que también estuvo presente por esos días en La Habana—, a los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de Cuba y a los del Museo Nacional de la Música.

En el Centro Hispanoamericano de la Cultura también se realizaron las clases magistrales. *El piano en la música popular cubana* fue el primero de estos acercamientos, y para la ocasión el maestro del danzón Gui-

llermo Rubalcaba, junto a Emilio Morales y Rolando Luna hicieron las delicias de la jornada. La percusión, por su parte, tuvo su protagonismo, y bajo el tema *Ritmos del mundo*, los músicos Emilio del Monte, Enrique Lazaga y Marco Vinicio Oyaga Basanta, hijo de Totó La Momposina— quien fuera estudiante de percusión en Cuba, llenaron un espacio que quedó chico ante la mirada de entendi-

dos y noveles estudiantes de escuelas de arte.

Voces Populares, con una mirada futura, apuesta por el acercamiento a las raíces de la identidad nacional a las más jóvenes generaciones, y muestra de ello fue la presentación del CD realizado por la casa discográfica Producciones Colibrí al primer taller de canto popular realizado por Argelia Frago, con estudiantes del Conservatorio Amadeo Roldán. Este video recoge el concierto de clausura del taller que se efectuara en la Sala Teatro del Museo Nacional de Bellas Artes. Algunos de estos alumnos participaron como instrumentistas en la gala clausura del encuentro.



Concierto de clausura en el teatro Lázaro Peña, de La Habana. Invitados Eva Amaral y Totó La Momposina

De ese modo se sellaron las jornadas de la primera edición de una cita que más que expectativas generó grandes retos.

Satisfechos queda como una palabra inmensa para todo lo que se propuso y quiso ser. Felices comienza a ser un estado más apegado a la realidad, en tanto lograr que el público durante una semana quedara apegado a repertorios de siempre de Cuba y el mundo, fue un acto de dicha y complacencia marcadas.

Hoy comienza a materializarse una realidad que parecía imposible. Voces Populares se queda en La Habana para nuevamente en el mes de octubre de 2013 llegar al público con otras propuestas. La esencia será la misma, encontrar un espacio de diálogo alrededor de la música originaria de los pueblos, la que, sin duda, marca pautas en su presente y dictamina rumbos para su futuro. ■

Ivón Peñalver. Cuba. Filóloga. Miembro del Equipo Editorial de *Boletín Música*, Casa de las Américas.

COMENTARIOS

Totó la Momposina llegó a la Casa de las Américas

Carmen Souto Anido

Sonia Bazanta Vides, Totó la Momposina, visitó la Casa de las Américas durante su estancia en Cuba con motivo de la primera edición del Encuentro Voces Populares. La cantadora colombiana, quien pertenece a la cuarta generación de una familia dedicada a la música, compartió con directores y trabajadores de la Casa, con participantes y miembros del comité organizador del Encuentro Voces Populares y otros invitados.

Corría el año 1978 cuando Totó la Momposina llegó por primera vez a la Casa de las Américas, y en esta nueva oportunidad nos ofreció algunas anécdotas y experiencias de su historia de vida, que ofrecemos en apretada síntesis, a modo de semblanza, para los lectores de nuestra revista:

«Yo me llamo Totó la Momposina por el Cacique Mompox. Nosotros somos de la isla Mompox, en la zona del río Magdalena, donde todos somos familia. Y somos resultado de una fuerte trascendencia cultural: tenemos la cultura negra, la indígena muy fuerte... y eso hay que defenderlo a capa y espada.

Yo siempre hago un reconocimiento a la música de la identidad, canto la música de la identidad de mi pueblo. Porque uno tie-

ne que ser consecuente con la herencia que recibe. Yo pertenezco al pueblo. Por eso sigo con mis tambores y no los voy a dejar nunca...

»Como mujer, mi camino en la música no ha sido nada fácil, pues tuve que afrontar los prejuicios de quienes solo veían a una cantadora con un grupo de hombres desde una sociedad machista. Pero sucede que ahora esos hombres que tocan conmigo ¡son mis hijos!...

»Hay toda una conciencia del pasado en mi familia y una proyección en mis hijos. Mi familia es muy longeva, y ha sido testigo y parte de la historia de todos los intercambios culturales que han dado como resultado la cultura del Caribe colombiano de hoy. Hemos aprendido unos de los otros, por mi mamá, mis abuelos, mis bisabuelos... las tradiciones familiares, pero también de las riquezas que estaban ahí en nuestra localidad...

»Ahora siento que es mi deber y que es muy importante mostrar la verdadera historia de nuestra música en Colombia, porque



se muestra desde muchos intereses, hay muchos intereses políticos. Yo por lo menos no estoy de acuerdo con que se diga que la música de acordeón es la que representa Colombia. Hay una gran diversidad, y hay que contar y mostrar esa historia...

»Se debe tener perseverancia y calidad artística. La música comercial tiene toda una maquinaria, y cuando uno no cuenta con esa maquinaria pues se lanza de forma individual. Por eso digo que mi tránsito por



Participantes del I Encuentro Voces Populares junto a Roberto Fernández Retamar, presidente de Casa de las Américas. De izquierda a derecha: José Miguel Aldea (España), José Manuel López (España), Totó La Momposina (Colombia), Roberto Fernández Retamar, Argelia Fragoso (Cuba), Virgilio Caballero (México) y Vivian Li Florat (Cuba).

la música no ha sido fácil. En Colombia, a la música hay que mirarle la cara buena y la cara mala. Cuando llega la música de la costa, los músicos del interior la adaptan para tocarla de una manera comercial pierde bastante originalidad. Yo hablo de esta manera porque he visto la cumbia tocada de infinidad de maneras en distintos países —en México, la Argentina, Panamá, Colombia, Guatemala... La tocan a su concepto, de acuerdo a la cumbia comercial, pero manteniendo la esencia del género. El secreto de la cumbia es que mezcla las culturas indígenas y africanas y es especial cuando la tocan con los instrumentos tradicionales, con las gaitas, que se confeccionan totalmente con elementos que pertenecen a la tierra. Así, la madre naturaleza te regala la música y a través de la participación del hombre te muestra un sonido que sale de la tierra, para que el hombre lo disfrute a través de la danza.

»América tiene veinticinco países, nos unen diferentes aspectos musicales que hacen que sea como un abanico de sorpresas, y dentro de ese abanico tenemos las influencias indígenas, negras, europeas... Se habla de la tradición que pasa de generación en generación para que queden en los libros que recogerán la mitología de la América Latina del futuro.

»Para mi Cuba siempre ha sido como la luz de lo que uno puede hacer en la vida. Y esta es la Casa que nos puede cobijar. Esto que hacemos aquí es importantísimo, porque es la ventana que se abre para que entre el sol y llegue a todos los pueblos de América, que es una sola. ■

Carmen Souto Anido. Cuba. Especialista de la dirección de Música de la Casa de las Américas.

COMENTARIOS

«Mi norte ha sido difundir la obra de venezolanos y latinoamericanos». Entrevista a Alfredo Rugeles

Gerardo Guarache Ocque

A mediados de los años setenta se hablaba de «Alfredo Rugeles, el compositor», porque el músico nacido en Washington en 1949 era reconocido como una figura de vanguardia, cuyas creaciones eran interpretadas no sólo por venezolanos sino también por europeos. Había estudiado dirección coral en la Fundación Schola Cantorum y en julio de 1981 recibió el título de director orquestal en la Universidad de Dusseldorf, en Alemania, lo que le permitió en febrero de 1982 comenzar sus actividades con la Sinfónica Municipal.

Rugeles, ganador del Premio Municipal en 1980, ha sido una figura fundamental en el desarrollo de la música académica en el país. Fue director del Teatro Teresa Carreño entre 1987 y 1991, año en el que se incorporó al popular proyecto de José Antonio Abreu. El músico, que cumplió este año tres décadas como director de orquesta, ha sido un referente en la apertura del mundo sinfónico a otros ámbitos de la vida musical. Por eso, con su batuta y su sapiencia, ha acompañado a luminarias del jazz como Wynton Marsalis y Chick Corea. También ha colaborado con figuras del universo pop y agrupaciones conectadas con la raíz tradicional, como Ensamble Gurrufío y El Cuarteto.

Por sobre todo eso, ha sido un defensor a ultranza de los autores contemporáneos.

¿Qué se ha logrado en la lucha por los derechos de los compositores?

Hay una distorsión grande ahí. Quizás porque los que figuran en el glamour y el marketing son los directores y los solistas, se ha relegado a los compositores. No existirían orquestas sin ellos. No existiría una película, o una pieza de danza, sin música. He luchado por ellos a través del Festival Latinoamericano. Tratamos de que se les reconozcan los derechos de ejecución, que es lo que se les debe pagar por el uso de una obra. Pero aquí no se ha entendido eso todavía. Se paga muchas veces a compositores extranjeros porque si no la pieza no se hace, pero cuando es venezolano es como si se le estuviera haciendo un favor.

La música contemporánea no resulta tan atractiva para el público. ¿Qué aprendizajes le han dejado diecisiete ediciones del Festival Latinoamericano al respecto? Hemos tenido cada vez más público. La música, con el tiempo, se ha ido liberando de lo dogmático. En las décadas de los setenta, ochenta y parte de los noventa era muy disonante, aleatoria y atonal. Ahora el compositor tiende a ser más flexible y melódico. Se ha liberado del dogma y eso ha acercado más al público. Hay quien sigue haciendo ese tipo de música, lo cual es válido. Pero tenemos una apertura a todos los estilos, algunas veces más cercanos a la raíz folklórica, como lo que hacen Paul Desenne y Raimundo Pineda, por citar algunos. Mi norte ha sido difundir la obra de venezolanos y latinoamericanos.

Y fuera del festival, ¿cómo ve esa difusión?

Entiendo que las orquestas del Sistema, cuando viajan, han llevado música venezolana. Siempre es lo tradicional y nacionalista, lo cual no está mal. Pero sí desearía que se pasara a los creadores recientes. No obs-

tante, creo que la gira más reciente de Gustavo Dudamel con la [orquesta] Simón Bolívar incluyó una obra de Juan Carlos Núñez y otra del argentino Esteban Benzecry, y eso podría cambiar el panorama. Hay que hacer a Tchaikovsky y Mahler, pero pienso que, como latinoamericanos, lo mejor que podemos llevar es lo de acá.

Se ha generado un furor por los directores...

Sí, que no lo tuvimos nosotros, por cierto —sonríe.

Exacto. ¿Cómo ve, con una óptica menos apasionada, a las nuevas generaciones? El boom de Dudamel ha sido fascinante. Yo lo conocí desde chiquito. Él tocaba en la orquesta y yo lo dirigía. Lo vi crecer como violinista y luego como director. Ha sido vertiginoso lo que ha logrado. Mucha gente criticó que se fuera a trabajar a Suecia y a Los Ángeles, lo cual no tiene ningún sentido, porque, si él logró eso, es por su calidad. No fue por cara bonita ni por el apoyo del maestro Abreu. Tiene unas cualidades extraordinarias. Por supuesto que le faltan horas de vuelo, como a todos, pero él aprende muy rápido. Ha sido la figura descollante de esa generación. Hay una diferencia notable entre él y otros. Y detrás viene una estela. Están Christian Vásquez, Diego Matheuz, Manuel López, Joshua Dos Santos... Ser director orquestal es una carrera difícil porque nunca se termina de estudiar.

¿Dónde cree que está la sabiduría de un director?

¡Precisamente ahí! En estudiar, en prepararse lo mejor posible y conocer a fondo la obra que se va a dirigir. Que el gesto y la expresión les puedan transmitir a los músicos el verdadero sentido de la obra. Lo que uno hace al interpretar es recomponer las piezas. La partitura sola no suena. No es como un cuadro, que vemos acabado.

¿Cómo evaluaría la gestión del Teresa Carreño en los últimos años?

Una de las cosas que resiento es que no se han hecho suficientes óperas. Sí se han presentado, pero en menor cuantía. Cuando estábamos allí, y antes, cuando estuvo Eduardo Marturet, se hacían seis o siete óperas al año. Eso generaba una fuente de trabajo para los cantantes. Actualmente se hacen una o dos. En aquel momento no teníamos voces para ciertos personajes, pero ahora hay muchas posibilidades. Lo otro es que la Sinfónica de Venezuela ya prácticamente no toca en la Ríos Reyna del Teresa Carreño, que es su sede, porque siempre está ocupada. Entonces han optado por tocar en el Teatro de Chacao. Si una orquesta merece reconocimiento, es esa, que es la primera.

¿Cómo se ha sentido al frente de orquestas juveniles?

¡Muy bien! Hace poco hice un concierto con la Simón Bolívar, la que dirige usualmente Gustavo Dudamel. Ellos tienen una energía impresionante y muchas ganas de tocar. Todas las orquestas del Sistema coinciden en esa actitud, en eso de sentarse al filo de la silla y no estar recostado. En las tradicionales, en Europa por ejemplo, muchas veces se toca correctamente, pero no hay feeling.

ACADEMIA, TRADICIÓN Y ROCK

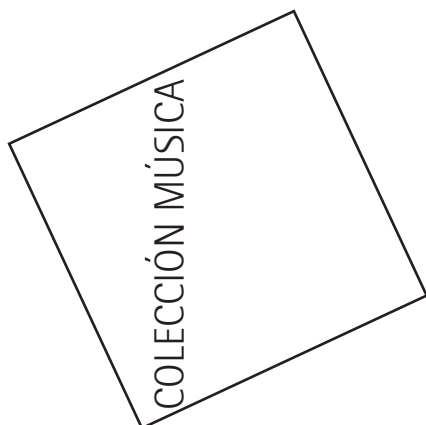
El apoyo de Rugeles a los autores no se queda en palabras. Desde 1990, junto con su esposa, la compositora Diana Arismendi, ha realizado diecisiete ediciones del Festival Latinoamericano de Música, que ha sido una vitrina para nuevas piezas y un espacio de intercambio para los compositores del país con creadores que visitan Venezuela desde otras latitudes.

El sábado dirigió un concierto que fue en la misma línea. En la sala Simón Bolívar del Centro de Acción Social por la Música se interpretaron piezas que pertenecen a creadores como Inocente Carreño. El repertorio

incluyó una del propio Rugeles y obras de Luis Ernesto Gómez y José Agustín Sánchez.

El domingo Rugeles dirigirá, en el Aula Magna de la UCV, la Sinfónica de Venezuela. Será un concierto de Ensamble Gurrufío y Brasileños, el quinteto del mandolinista carioca Hamilton de Holanda. Luego participará en un homenaje a Pink Floyd y viajará a México. Al regreso conducirá el Ensamble Latinoamericano de Música Contemporánea Simón Bolívar. ■

Tomado de *El Nacional.com*



Fonogramas

Música académica latinoamericana contemporánea

Layda Ferrando

□ Un paquete de producciones de lujo se ofrece en esta oportunidad a nuestros lectores. Resalta en la entrega la labor discográfica desplegada por las universidades, que trascienden y ensanchan el marco docente en realizaciones de exquisito cuidado. Es el caso de la Universidad EAFIT, de Colombia, la Universidad de Chile y la Universidad de Indiana en los Estados Unidos cuyos trabajos fonográficos son el resultado de pacientes labores investigativas reveladas en proyectos culturales de alta valía. Se convida a un recorrido en el tiempo a través de obras de más de una veintena de compositores latinoamericanos, desde las sonatas del gigante mexicano Julián Carrillo —compuestas a mediados del pasado siglo— hasta las creaciones más recientes de los jóvenes artistas Sebastián Vergara y Mauricio Yazigi. Un universo sonoro que nos llega de las manos de colegas y amigos a quienes agradecemos su colaboración.

□ *Seis casi-sonatas en cuartos de tono para violoncello solo*. Julián Carrillo. Jimena Giménez Cacho, cello. 2 CD set QP 182 Quindecim Recordings. Difusión Cultural UNAM, México, 2008.

«Compositor visionario, indígena cosmopolita que en los años veinte puso a México a la altura de las más importantes vanguardias musicales» Julián Carrillo (1875-1965) se alza como figura trascendental de la música en Latinoamérica. El fonograma ofrece —en palabras de Giménez— un material que permite al intérprete «navegar en un mar interminable de sonidos y ambientes nuevos» [...] Las sonatas, obras emblemáticas del Sonido 13 propuesto por Carrillo, fueron compuestas entre 1959 y 1964. *Seis casi-sonatas en cuartos de tono para violoncello solo* fue estrenada en México en el año 2005 por la chelista Jimena Giménez y grabada en octubre de 2006 para la presente producción.

□ *Rumor de páramo*. Ana Cervantes, piano. CD QP 164, Quindecim Recordings, México, 2007.

De la mano de la reconocida pianista Ana Cervantes nos llega este fonograma. Inspirados en la obra de Juan Rulfo doce compositores de diferentes generaciones crean piezas que expanden, complementan y enriquecen el caudal literario en su fecundidad sonora. El disco incluye obras de los mexicanos Georgina Derbez, Horacio Uribe, Eugenio Toussaint, Vicente Barrientos, Federico Ibarra y Mario Lavista, los estadounidenses Charles B. Griffin, Jack Fortner y Anne Lebaron, los españoles Tomás Marco y Carlos Cruz de Castro y del inglés Stephen McNeff. Todos ellos convocados por la intérprete para este valioso empeño que contó con la colaboración de la Universidad Autónoma de México, la Universidad de Guanajuato, Conaculta y el Ministerio de Cultura de España, entre otras entidades.

□ *Solo rumores*. Ana Cervantes, piano. CD QP 186, Quindecim Recordings, México, 2007.

Una segunda entrega de impresiones rulfianas nos ofrece Cervantes. Invitados a este reencuentro con la misteriosa Comala, su creador y sus habitantes, otra docena de músicos «han optado por los torbellinos de sonido, que no son sino reflejos acústicos de esos vientos enredados que arrastran trozos de arbustos, ramas y hojas secas por las calles sin fin del polvoriento pueblo, y los azotan contra muros que nada protegen, contra puertas que dan a ningún lado, contra piedras sin memoria», escribe en sus notas al disco el músico, crítico, fotógrafo y cineasta mexicano Juan Arturo Brennan. En esta oportunidad, Cervantes interpreta las obras de los compatriotas Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Ramón Montes de Oca, Juan Fernando Durán, Hilda Paredes, Joaquín Gutierrez Heras; los estadounidenses Laurie Altman y Alex Shapiro, así como Paul Barker (Reino Unido), Zulema de la Cruz (España) y Silvia Berg (Brasil/Dinamarca).

□ *Nueva música sinfónica colombiana*. Autores varios. Orquesta Sinfónica EAFIT, Universidad EAFIT, Colombia, 2008.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad EAFIT, bajo la dirección de la maestra Cecilia Espinosa Arango, ofrece obras de Víctor Hugo Agudelo (1979), Luis Antonio Escobar (1925-1993), Nicolás Wills (1981) y Luis Fernando Franco. Inicia el disco *Las 4 chalupas* — obra en cuatro movimientos cuyos nombres corresponden a ríos colombianos: Río Atrato, Río Caquetá, Río Cauca y Río Magdalena — la cual recrea las atmósferas sonoras de estos entornos socioculturales. La pianista brasileña María Helena Ferraz tiene a su cargo la interpretación del Concierto para piano y orquesta de Escobar; por su parte, *Tres mitos americanos*, nos acerca a nuestro más ancestral imaginario místico y finaliza con la obra *Ramón el camaléon, variaciones concertantes para orquesta sinfónica infantil y juvenil* de Luis Fernando Franco.

□ *Música de cámara de compositores colombianos*. Luis Miguel de Zulategi y Juan David Osorio. Intérpretes varios. CD Universidad EAFIT, Colombia, 2009.

«La línea de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT presenta su segundo disco compacto de música de cámara de compositores colombianos, con obras que reposan en el archivo musical de la Sala de Patrimonio Documental de la Universidad. Este archivo ha sido conformado a partir de la donación de partituras, en su mayoría manuscritas, que fueron entregadas a la Universidad para su preservación y difusión», expresa en sus notas Fernando Gil Araque, director del proyecto. Siete obras del compositor español, radicado en Colombia, Luis Miguel de Zulategi y Huarte y una obra del joven compositor colombiano Juan David Osorio López ofrece esta producción.

□ *Missa brevis ad Consolationis Dominam Nostram*. Mario Lavista. Indiana University Contemporary Vocal Ensemble, Carmen Tellez, conductor. LAMC 9701, Fideicomiso para la Cultura México/USA, Latin American Music Center, Indiana University, 1996.

Fruto de un trabajo conjunto entre la directora mexicana Carmen Téllez y su compatriota, el compositor Mario Lavista nace esta obra y también, su registro fonográfico. La técnica y estilo de Guillaume de Machaut y Josquin des Prez inspiraron a su autor en la concepción de la misma y, si bien está expresamente concebida para el conjunto vocal que la interpreta, Lavista la proyectó para ser ejecutada en un servicio religioso. Consta de: 1- Introit (Chant): Adeamus cum fiducia; 2- Kyrie;

3- Gloria; 4- Credo; 5- Offertorium (Chant): Recordare Virgo Mater; 6- Sanctus; 7- Agnus Dei; 8- Benedicamus Domino /Chant). En sus notas al disco, Tellez expresa: «La *Missa brevis ad Consolationis Dominam Nostram* es la primera obra coral de Mario Lavista, pero ya reclama un lugar preeminente entre las obras corales latinoamericanas de los últimos años».

□ *Música catedralicia y colonial en Chile*. Autor e intérpretes varios. CD FONDECYT, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile, Acoger S.A, Chile, 2010.

Fruto de un arduo trabajo investigativo a cargo de los musicólogos Alejandro Vera y Víctor Rondón es la presente antología de música colonial cuya producción se enriquece con unas enjundiosas notas de los investigadores. Sus autores ofrecen una selección que permite valorar la variedad de espacios para el cultivo musical en este período a partir de fuentes y obras en su mayoría inéditas. Música del ámbito catedralicio, de otras instituciones religiosas (colegios), del espacio público urbano, de las zonas rurales, del teatro y del ámbito privado es interpretada por el Conjunto de Música Antigua Les Carillons, integrado por connotados intérpretes chilenos y un coro de nueve voces, todos bajo la dirección de Rodrigo Díaz.

□ *Eco de violín. A collection of new Latin American music for violin with piano and electronics*. Colin Sorgi, violin & Joeeun Pak, piano. CD 1-CSJP-1-2011 LAMC, IUMusic, EUA, 2011.

Ofrece cinco obras escritas para violín y piano en la última década por igual número de compositores latinoamericanos que trabajan en los Estados Unidos. El fonograma registra: *Sueños de Chambí* (2002), de Gabriela Lena Frank; *Abanico* (2007), de Tania León; *Vueltas y revueltas* (2004), de Juan Orrego-Salas; *Venezuelan suite* (2006), de aul Desenne y *Seducción* (2007), de Miguel Águila. La interpretación corre a cargo del violinista Colin Sorgi y la pianista Joeeun Pak, merecedores del Grand Prize del First Latin American Music Recording Competition (enero 2011). La grabación fue realizada durante la conferencia «Cultural Counterpoints: Musical Interactions between the United States and Latin America», que tuvo lugar en Indiana University en octubre del 20011.

□ *Piano de rampa y jungla... A collection of Latin American piano music*. Autor e intérprete varios. 2 CD set IU CD2012-04, LAMC, IUMusic, EUA, 2012.

Veintinueve obras para piano de los más representativos compositores latinoamericanos de los siglos XX y XXI han quedado registradas en sendos discos. La curaduría, a cargo del Latin American Center Music de la Universidad de Indiana ofrece un amplio panorama de obras para este instrumento en las manos de reconocidos intérpretes de la región, muchos de ellos estrechamente vinculados con el centro. Se interpretan piezas de los brasileños Heitor Villa-Lobos, Claudio Santoro y Alexandre Eisenberg, los argentinos Alberto Ginastera y Gerardo Dirié, los mexicanos Rodolfo Halffter, Manuel M. Ponce y Samuel Zyman, el venezolano Moisés Moleiro y los chilenos Carlos Botto Vallarino, Juan Orrego-Salas, Alfonso Montecino, Javier Farías, Mauricio Yazigi y Sebastián Vergara, los tres últimos representantes de la más reciente hornada de compositores. ■

Layda Ferrando. Cuba. Investigadora de la dirección de Música de la Casa de las Américas.