

REVISTA BOLETÍN REDIFE: 14 (9) SEPTIEMBRE 2025 ISSN 2256-1536

RECIBIDO EL 6 DE MAYO DE 2025 - ACEPTADO EL 7 DE AGOSTO DE 2025

# INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS MUSICALES EN LA EDUCACIÓN MUSICAL LATINOAMERICANA

## INSTRUMENT FOR THE ANALYSIS OF MUSICAL WORKS IN MUSIC EDUCATION IN LATIN AMERICA

**María Antonieta Tello Camarillo<sup>1</sup>**

**José Antonio Vargas Aguilar<sup>2</sup>**

**Eduardo Gómez Ramírez<sup>3</sup>**

Conservatorio Nacional de Música del INBAL,  
UNAM

Universidad La Salle, México

### Resumen

El pianismo en Latinoamérica es un tema poco estudiado a pesar de su importancia en la formación de identidades culturales en los países que integran la región, por lo que el

<sup>1</sup> [cnm.mariatello@inba.edu.mx](mailto:cnm.mariatello@inba.edu.mx)  
[tonytello2005@yahoo.com.mx](mailto:tonytello2005@yahoo.com.mx)

Conservatorio Nacional de Música del INBAL,  
Facultad de Música UNAM, Sec. Diurna No. 97  
"Juan Enrique Pestalozzi"

código orcid.org: 0009-0004-7186-6271 UNAM

<sup>2</sup> Doctor en Educación en la Universidad  
Complutense de Madrid. Correo: [joseantonio.vargas@lasalle.mx](mailto:joseantonio.vargas@lasalle.mx)  
Código orcid.org: 0009-0000-6094-9718

<sup>3</sup> Investigaciones, Universidad La Salle. ORCID.  
Doctorado en Ciencias. Correo: [eduardo.gomez@lasalle.mx](mailto:eduardo.gomez@lasalle.mx)  
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8491-4114>

formar músicos conscientes de su historia, repertorio y raíces ayuda a fortalecerla. En este trabajo se identifican y analizan los rasgos comunes de las obras pianísticas de compositores latinoamericanos para valorar la posible conformación de una escuela pianística. También se propone un instrumento que sirva como herramienta para el intérprete, así como la metodología propuesta. Las conclusiones del proyecto muestran la importancia de su creación como aporte para la educación musical, la interpretación y la musicología.

**Palabras clave:** (IAOM, pianismo, Escuela Musical Latinoamericana

### Abstract

Pianism in Latin America is a topic a bit studied despite its importance in the training of the cultural identities in the countries that integrate the region, that's why forming musicians, aware of their history, repertoire and roots, help to strengthen it. In this work the common characteristics of the pianistic works from latin american composers are identified and analysed in order to appreciate the possible conformation of a pianistic school. An instrument that serves as a tool for the interpreter is also proposed, as well as a methodology. The conclusions of the project show the importance of its creation as an input for music education, performance and musicology.

**Keywords:** IAOM, piano, Latin American Musical School

## I. Introducción

El pianismo en Latinoamérica ha sido poco estudiado pese a la importancia que tiene en la formación de las identidades culturales de los países que integran la región. Por esta razón, la presente investigación se centra en cuestionar e interrelacionar la región latinoamericana, especialmente México, con el pianismo y con la identidad del actual ciudadano latinoamericano (Tello, 2016).

Lógicamente al hablar de profesores de música, de pianistas, musicólogos, intérpretes, compositores y pedagogos en piano, se tiene una íntima relación con los centros de educación musical. El identificar músicos convencidos de sus raíces, capaces de reconocer una tradición pianística interpretativa y una identidad propia es de suma importancia (Vitale, 2006). La incorporación de las obras de los compositores de la región a los planes y programas de estudio

en las Instituciones de Educación Superior (IES) fomentará en los alumnos el conocimiento de las obras de los mismos (Cáseres, 2001).

Para los conocedores de la tradición europea una escuela pianística es un conjunto de elementos donde sobresale la técnica y la forma de interpretación transmitida de maestro a alumno. Con el paso de los años estas escuelas llegaron a Latinoamérica y los pianistas latinoamericanos han aprendido de ellas, lo que a su vez ha generado diversos estilos musicales propios del continente (Quintero, 2006).

Esta investigación tiene como objetivo el identificar los rasgos comunes de las obras pianísticas de compositores latinoamericanos, para valorar la posible conformación de una escuela pianística (Chiantore, 2010) e identificar al intérprete con sus raíces, su música y su tradición. Para construir las comunidades pianísticas es necesario que el pianista se identifique con los criterios interpretativos y con una forma de transmitir los conocimientos. A su vez debe reconocer y describir el repertorio que aborda, así como la técnica que emplea (Chiantore L., 2010) y reconocer la importancia de la música popular de su entorno.

Para conocer y poder hacer un análisis de las obras, en esta investigación se propone un instrumento que sirva como herramienta para el intérprete, a fin de poder consolidar un repertorio. La investigación es un estudio descriptivo y con una parte empírica de trabajo de campo a través de entrevistas a especialistas como se detallará más adelante.

Para describir en detalle esta investigación, la estructura de este trabajo es la siguiente: El primer apartado explica los antecedentes, el objetivo de la investigación que es el identificar los rasgos comunes de las obras pianísticas de compositores latinoamericanos para valorar la posible conformación de una escuela pianística, la necesidad de tener un instrumento que

sirva como herramienta para el intérprete y la metodología para realizar la investigación.

El segundo apartado describe el procedimiento y las fases involucradas para la elaboración del Instrumento para el Análisis de Obras Musicales, así como las bases conceptuales que lo sustentan y las partes que lo conforman. En el tercer apartado se muestran las conclusiones del proyecto, así como la importancia de su creación como aporte para la educación musical, la interpretación y la musicología.

A continuación, se describirá el procedimiento para la elaboración del Instrumento para el Análisis de Obras Musicales (IAOM).

## II. Sustento teórico. Antecedentes y Desarrollo del Instrumento para el Análisis de Obras Musicales (IAOM)

Antecedentes de este trabajo son: “El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta No. 1 de Alexis Aranda” (Tello, El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta, 2012), el artículo “Metodología de la enseñanza para la interpretación y grabación del concierto para piano y orquesta No. 1 de Alexis Aranda” (Tello, El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta, 2012) y la tesis para obtener el grado de maestra en educación “Propuesta de competencias para el pianista solista del CNM del INBA –para su internacionalización” (Tello, 2012).

El proyecto se desarrolló en tres fases: La Primera Fase es un análisis diagnóstico mediante entrevistas a especialistas: pianistas, compositores, musicólogos e investigadores principalmente para identificar los conceptos de identidad de la escuela pianística.

Las entrevistas aplicadas a los especialistas contenían diecisiete preguntas divididas en cuatro categorías a saber: Escuelas

pianísticas tradicionales, Escuela pianística latinoamericana, Identidad cultural transmitida por el pianista y Metodología de análisis de obras para identificar las características de cada escuela.

La Segunda Fase consistió en la elaboración del Instrumento para Análisis de Obras Musicales (IAOM) que surge como consecuencia de la Primera Fase y que es la parte nodal de ese trabajo, así como del presente proyecto. Es importante mencionar que a la fecha no existía una metodología para ello a nivel global.

Para el desarrollo del instrumento era importante se hicieron las siguientes reflexiones: ¿Desde qué enfoque? ¿Cómo se analiza la música en las IES? ¿Hasta dónde llega la oferta académica para abordar el análisis de obras? ¿Una perspectiva histórica? ¿Qué nos dice la tradición al respecto? De acuerdo con estas incógnitas se decidió primeramente abordar el concepto de modernismo y posmodernismo en la música, desde un concepto de posmodernidad no tan divorciado del modernismo, que permita escuchar y abordar la música desde una actitud y no desde un periodo histórico (Kramer, 2017).

Para elaborar el IAOM se necesitaba concretarse en una propuesta metodológica, y para ello se inspiró en el concepto de posmodernismo del geógrafo y teórico social británico David Harvey (Clarke, 1991). De ahí las teorías de Ihab Hassan y Jonathan Kramer que se explicarán posteriormente. Se necesitaba también de una propuesta de análisis auditivo para lo cual se eligió trabajar con “*Audacity*” que es una aplicación informática plataforma libre que se puede usar para grabación y edición de audio, además de un análisis paradigmático que corroborara los resultados del análisis auditivo. Ambos análisis deberían de confrontarse con la partitura original. Es preciso decir que el instrumento necesita un nivel de conocimientos especializados en música para poder ser contestado.

El Instrumento para el Análisis de Obras Musicales (IAOM) consta de cinco apartados: I. Análisis Auditivo, II. Análisis Paradigmático, III. Identificación de Elementos Significativos, IV. Resultados reportados del Video, y V. Cuadro de Evaluación. Esta herramienta para el intérprete desarrollada en este trabajo, es considerada como una innovación en el campo de la Educación Musical a nivel mundial.

La Tercera Fase consiste en la aplicación del IAOM a tres conciertos representativos para piano y orquesta cuya autoría pertenece a compositores latinoamericanos. Los conciertos seleccionados fueron: El *Concierto Tango* (2008-2015) del compositor costarricense Marvin Camacho Villegas (Camacho, 2008), el *Concierto No. 2 para piano y orquesta "Ophiuco: El signo secreto"* dedicado a Jorge Federico Osorio (2012) (Aranda, 2012) del compositor mexicano Alexis Aranda, y el *Concierto para piano y orquesta de cuerdas* (1987) del compositor mexicano Leonardo Velázquez (Velázquez, 1987). A continuación se dan mas detalles del proceso de cada fase:

#### 1. **Primera Fase de Análisis: Diagnóstico mediante entrevistas a especialistas**

Las entrevistas fueron enviadas a veinticuatro informantes seleccionados, todos especialistas en música. Diez de ellos contestaron por escrito y uno de manera oral, por no conocer el idioma español. Se tomaron por escrito los datos en presencia del mismo. Estos especialistas eran originarios de: España, Portugal, Estados Unidos, Argentina, Chile, Costa Rica y México. La información fue recabada con la duración aproximada de una hora por especialista.

Los datos fueron analizados en una matriz que incorporó la información recibida, es decir, los resultados de las opiniones de los expertos europeos y latinoamericanos. Posteriormente se procedió a los niveles de análisis por categorías.

#### 1.1. **Escuelas pianísticas tradicionales**

Los especialistas en su mayoría relacionaron el concepto de escuela pianística con la enseñanza transmitida de maestro a alumno, así como la preservación y manutención de los principios técnicos e interpretativos con el paso de los años de una generación a otra. A su vez reconocen como escuelas pianísticas de la tradición a las escuelas: Francesa, Alemana (Badura-Skoda, 1993), Rusa, Soviética, Italiana, Eslava, Cubana, China, Norteamericana, Vienesa (Badura-Skoda E., 2008), ruso-ucraniana, húngara, napolitana, española, rusa moderna, rusa independiente y polaca.

Por lo anterior, se puede pensar en la posible gestación de algunas escuelas en el S. XXI como por ejemplo: la escuela pianística latinoamericana. Los resultados de las entrevistas a los especialistas reportaron que no existía una metodología para análisis de obras musicales hasta ese momento.

Otros especialistas relacionan las escuelas pianísticas con compositores e intérpretes como L. V. Beethoven, F. Bussoni y C. Czerny. Todos coinciden en que las escuelas pianísticas de la tradición han influido en los países latinoamericanos, entre ellos Argentina, Cuba, México, Uruguay y Costa Rica.

#### 1.2. **Escuela pianística latinoamericana**

Para la mayoría de los entrevistados la escuela pianística latinoamericana tiene sus inicios en el romanticismo, el nacionalismo o principios del siglo pasado. La identifican claramente en algunos individuos, casos particulares de grandes exponentes pero no en instituciones completas. Entre los intérpretes considerados como grandes pianistas y transmisores fueron mencionados: Claudio Arrau. Martha Argerich, Teresa Carreño y Jorge Federico Osorio. Entre los compositores mencionados se tiene a: Ricardo Castro, Glauco Velázquez, Manuel M. Ponce, Ernesto Nazareth y Chiquinha Gonzaga.

Los especialistas entrevistados coincidieron en su mayoría en que efectivamente los pianistas latinoamericanos presentan ciertas características como: el temperamento y ciertos personalismos que los hacen diferir de las escuelas europeas, una actitud libre vertida en interpretaciones vivaces y emotivas, la fidelidad a la partitura, una fuerza interna, la peculiaridad de expresar el folklore de su lugar de origen o región, así como una facilidad técnica entre otros aspectos.

La visión anterior es compartida por los colegas de los centros de trabajo de los entrevistados en Costa Rica, Chile y Argentina, y por quienes han investigado sobre las escuelas pianísticas por más de veinte años, como es el caso de la pianista argentina Dora de Marinis, autora del Diccionario de pianistas argentinos (Marinis, 2014).

La escuela pianística latinoamericana, de acuerdo con los especialistas, tiene ciertos aportes para el resto de las escuelas pianísticas globales como: la rítmica que es un reto a los intérpretes y al repertorio mundial por incorporar los ritmos latinos, la actitud de cierta libertad en la interpretación pianística, la facilidad ante la dificultad técnica y la fluidez en el discurso musical; pero sobre todo, la forma de interpretar la música latinoamericana (más que un aporte de desarrollo técnico o de otro tipo), así como la identidad con la música y las costumbre de la tradición popular de su región.

### 1.3. Identidad cultural transmitida por el pianista

Para la mayoría de los entrevistados la memoria del compositor está ligada a su medio ambiente y a sus propias obras, lo que puede comprenderse como "Identidad". También la huella que deja el profesor al alumno durante las sesiones de piano forma parte de la identidad del pianista.

Otro grupo de entrevistados considera que

la identidad está dada por la interpretación de las obras compuestas por compositores latinoamericanos tomando en cuenta la estructura de estas. Existen algunos vocablos difíciles de explicar con palabras pero que se encuentran alrededor de estas interpretaciones de los pianistas de la región, como por ejemplo "sabor". No se puede describir fácilmente cuando se dice que un pianista interpreta con "sabor" o que su interpretación se encuentra llena de "sabor".

Por lo anterior, la identidad latinoamericana en la música transmitida por el pianista se presenta solo cuando se interpreta música latinoamericana sin importar que ésta sea nacionalista o no. Es transmitida cuando el pianista descubre sus propios elementos interpretativos en común con los de su comunidad, la cual, crea o recrea un nuevo abordaje de las obras interpretadas, como, por ejemplo: el gesto, el refinamiento técnico y los contrastes marcados durante el concierto escénico. Ya que la cultura de identidad se manifiesta en todos los actos culturales y artísticos, también se logra en el acto interpretativo musical.

### 1.4. Metodología para identificar las características de cada escuela y para el análisis de obras latinoamericanas.

Para los entrevistados la escuela pianística puede ser identificada por algunos aspectos que se describen a continuación:

- a) La pulsación rítmica de las obras expresada de manera clara de preferencia, pero siempre latente.
- b) La comunicación del intérprete con el público que con su presencia artística lo convence.
- c) La musicalidad emotiva relacionada con el carácter de intérprete, es decir,

el modo de decir el texto musical de acuerdo con su preparación y el estilo.

d) La forma del ataque del pianista en la interpretación de una obra de acuerdo con su repertorio técnico, su expresividad musical y la fluidez para abordar la rítmica propuesta por el compositor de la misma.

e) El conocimiento de los trabajos, investigaciones y estudios de los profesores y compositores de la región latinoamericana.

f) La observación de los mismos aspectos que se ponderan en otras escuelas pianísticas como la forma de enseñar, la escala de valores estéticos, las opciones profesionalizantes y las salidas laborales, los aspectos más ligados a la mecánica de la ejecución, el repertorio más interpretado por los pianistas, y la posibilidad de reconocer una relación con los compositores vivos que fomente la creación de un repertorio en función de la realidad interpretativa local y de la región.

g) La personalidad del intérprete en el escenario.

h) La manera de expresar el folklore de la región del intérprete.

i) La interpretación de las obras de los compositores latinos que han querido conservar y preservar la identidad musical latinoamericana.

En lo relativo a la metodología, la pianista argentina Dora de Marinis comenta que no existía una metodología para el análisis de obras pianísticas latinoamericanas. El musicólogo italiano Luca Chiantore en un ensayo del 2010 (Chiantore L. , 2010), propuso crear una

metodología de análisis, pero hasta el momento no lo ha hecho.

Por lo anterior, se vio como indispensable el desarrollar un Instrumento para Análisis de Obras Musicales.

## 2. **Segunda Fase de Análisis:** **Elementos para reconocer las características del pianismo y el análisis de obra latinoamericanas.**

Los especialistas aportaron datos de suma importancia sobre el concepto de escuela pianística latinoamericana e identidad latinoamericana. Se conjuntaron los elementos para reconocer las características del pianismo y el análisis de obras latinoamericanas en tres grupos:

a) *Elementos Técnico-interpretativos*: la pulsación rítmica, la musicalidad, la forma de ataque, la mecánica de ejecución.

b) *Elementos Interpretativos*: la personalidad del intérprete, la comunicación artística con el público, el repertorio con obras de compositores latinoamericanos.

c) *Elementos pedagógicos*: la forma de enseñar, la escala de valores estéticos, la escala de valores éticos.

A continuación, se describe el proceso de elaboración de la propuesta del Instrumento de Análisis de Obras Musicales (IAOM).

### 2.1. **Propuesta del Instrumento para el Análisis de Obras Musicales**

Primeramente, se mencionarán las bases teóricas de las cuáles surgen sus elementos. Posteriormente estos elementos se ordenaron para la conformación del IAOM.

## 2.2. Bases conceptuales para el análisis de obras pianísticas

Al inicio se buscaron y estudiaron las metodologías para análisis de obras de la tradición que normalmente se imparten durante los cursos de licenciatura y maestría en las Instituciones de Educación Superior IES de Latinoamérica. Las metodologías más avanzadas para los años superiores son las de Paul Hindemith o Heinrich Schenker (Gilbert, 2003). Sin embargo, estas se aplican únicamente a ciertos autores o periodos de la historia de la música.

Desde esta perspectiva, las metodologías antes mencionadas no son las más adecuadas para analizar una obra contemporánea. La teoría tradicional del análisis formal y armónico y la propuesta Schenkeriana (Gilbert, 2003) se limitan a un análisis meramente musical. Por lo anterior, se pretendió hacer una propuesta desde la óptica sociocultural que ubica la obra desde una actitud en la música de acuerdo con las características de la música posmoderna.

Esta propuesta se hace desde el contexto global que implica el conocimiento de la obra desde su proceso de creación, a través de estrategias auditivas de escucha y compositivas mostradas esquemáticamente. Se requiere de un análisis

de la obra que haga referencia a la música y a las tradiciones de otras culturas, que considere la tecnología, la propuesta del compositor y el significado de la obra para los oyentes. Una propuesta que fuera más allá de la partitura, del performance, de los propios compositores y que incluso, diera la pauta al oyente para reconocer su propia identidad según su cultura o filiación política.

Por lo anterior, se profundizó en las teorías de Ihab Hassan y Jonathan Kramer (Clarke, 1991), a fin de tener las bases conceptuales necesarias para elaborar una metodología que cumpliera con las expectativas de la investigación.

## II.3 Teoría de Ihab Hassan y Jonathan Kramer

El concepto de posmodernismo puede considerarse impreciso en el campo de la estética y de las prácticas compositivas (Kramer, 2017). Para ubicarlo como una reacción ante el modernismo y observar claramente las diferencias, Ihab Hassan (Clarke, 1991) diseñó una tabla (Tabla 1) para ilustrar las oposiciones estilísticas de los dos periodos, donde también se muestran las categorías estilísticas de las obras de los autores de dichos periodos.

**TABLA 1. DIFERENCIAS ESQUEMÁTICAS ENTRE EL MODERNISMO Y EL POSMODERNISMO**

| Modernismo                       | Posmodernismo                       |
|----------------------------------|-------------------------------------|
| Romanticismo/simbolismo          | Parafísica/dadaísmo                 |
| Forma (conjuntiva, cerrada)      | Antiforma (disyuntiva, abierta)     |
| Propósito                        | Juego                               |
| Diseño                           | oportunidad                         |
| Jerarquía maestría/logos         | Anarquía                            |
| Objeto de arte/trabajo terminado | Exhaustivo/silencio                 |
| Distancia                        | Participación                       |
| Creación/totalización/síntesis   | Decreación/deconstrucción/antítesis |
| Presencia                        | Ausencia                            |
| Centramiento                     | Dispersión                          |
| Género/frontera                  | Texto/intertexto                    |
| Semántica                        | Retórica                            |
| Paradigma                        | Sintagma                            |
| Hipotaxis                        | Parataxis                           |
| Metáfora                         | Metonimia                           |
| Selección                        | Combinación                         |
| Raíz/profundidad                 | Rizoma/superficialidad              |
| Interpretación/lectura           | Contra interpretación/deslectura    |
| Significación                    | Significante                        |
| Lisibilidad (leíble)             | Descriptible (escribible)           |
| Narrativa/gran historia          | Anti-narrativa/pequeña historia     |
| Código maestro                   | Idiolexia                           |
| Síntoma                          | Deseo                               |
| Tipo                             | Mutante                             |
| Genital/fálico                   | Polimorfo/andrógeno                 |
| Paranoia                         | esquizofrenia                       |
| Origen/causa                     | Diferencia-diferencia/trazo         |
| Padre e Hijo                     | Espíritu Santo                      |
| Metafísica                       | Ironía                              |
| Determinación                    | Indeterminación                     |
| Trascendencia                    | Inmanencia                          |

**FUENTE:** (Clarke, 1991)

Si el concepto de posmodernismo se encuentra relacionado con una actitud y no como un periodo histórico, entonces el escucha puede entender la música de todas las eras, y se encuentre ubicada en la mente de los oyentes actuales más que en la historia. Viene del presente del individuo más que del pasado. La música se vuelve posmoderna sí como el individuo.

Estas actitudes se encuentran referidas a la estructura, la unidad, la intertextualidad y el eclecticismo. La condición posmoderna se da en el oyente acostumbrado a escuchar citas, alusiones o *collages* de obras de la tradición, es decir intertextualidades, en la obra en cuestión que puede incluso, tratarse de una obra contemporánea.

Para la investigación se tomaron en cuenta los siguientes elementos de las teorías de los autores antes mencionados:

a) De Jonathan Kramer: el concepto de posmodernismo no tan divorciado del modernismo y relacionado con ciertas actitudes en la música referidas a la estructura, la unidad, la intertextualidad y el eclecticismo. La opción de considerar las estrategias auditivas para analizar la música. Las catorce características de la música posmoderna que enumera en sus artículos.

b) De Ihab Hassan: la tabla que diseñó con la diferenciación de las características del modelo paradigma modernismo contra el paradigma posmoderno.

## 2.4 Análisis paradigmático

En la última década del siglo XX se produjeron una serie de desarrollos en la semiótica aplicada a la música que comprometieron de manera definitiva su evolución inmediata. Existen varios trabajos al respecto como las teorías de Eero Tarasti (1994) sobre narratología Greimasiana con el existencialismo filosófico, y el método de tripartición defendido por Nattiez Molino.

Para este trabajo se tomó en cuenta el método de análisis paradigmático de Nicolás Ruwet (1972). Dicho concepto se aplicó a la teoría musical y se ilustra a continuación (Cano, 2002). De una serie de números: 1, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 6, 1, 4, 6, 7, la presentación paradigmática sería:

1, 2, 3

1, 2, 4, 5, 6

1, 4, 6, 7

Cuando un elemento es nuevo se sitúa hacia la derecha; cuando se repite, se pone debajo del elemento que está repitiendo. Las columnas son ejes paradigmáticos y presentan las variaciones

o repeticiones de un determinado elemento. Las filas son ejes sintagmáticos, cuyo equivalente en gramática es el sintagma, frase u oración. En música este análisis puede aplicarse al identificar un periodo sintagmático (Díaz, 2011).

A continuación, se tiene como ejemplo de Análisis Paradigmático el desarrollo del Tema 1 a lo largo de todo el Segundo Movimiento, *Lento del Concierto para piano y orquesta No. 1* de Alexis Aranda.

### CONCIERTO NO. 1 PARA PIANO Y ORQUESTA DE ALEXIS ARANDA.

#### ANÁLISIS PARADIGMÁTICO DE TEMA 1 (T1) EN EL LENTO O SEGUNDO MOVIMIENTO

##### EXPOSICIÓN

Introducción (cc. 1-15) Tema 1 (cc. 16-20)

Compás 13 anuncia Tema 1a (cc. 29-32)

La melodía del oboe Tema 1b (cc. 47-50)

##### SECCIÓN CONTRASTANTE

##### ALLEGRO VIVACE

##### REEXPOSICIÓN A TEMPO

Introducción Tema 1c (cc. 130-133)

Largo 1 (cc. 118-129) Tema 1d (cc. 148-151)

cc.= número de compases

Esquema No. 1. Análisis paradigmático del tema 1 (T1), en el *Lento* o *Segundo movimiento del Concierto No. 1 para piano y orquesta* de Alexis Aranda. **FUENTE:** Creación personal a partir de Tello (2012).

A continuación, se tiene el desarrollo del Tema1, Tema 1a, Tema 1b, Tema 1c y Tema 1d, confrontado con partituras.

Partitura No. 1: Tema 1 del *Lento del Concierto No. 1 de Aranda*, cc. 17-21.

**FUENTE:** (Aranda, *Concierto para piano y orquesta No. 1*, 2004)

Partitura No. 2: Tema 1a del *Lento del Concierto No. 1 de Aranda*, cc. 30-32

**FUENTE:** (Aranda, *Concierto para piano y orquesta No. 1*, 2004)

Partitura No. 3: Tema 1b del *Lento del Concierto No. 1 de Aranda*, cc. 48-52

**FUENTE:** (Aranda, *Concierto para piano y orquesta No. 1*, 2004)

Partitura No. 4: Tema 1c del *Lento del Concierto No. 1 de Aranda*, cc. 130-133

The image shows a musical score for Partitura No. 4, Tema 1c of the *Lento del Concierto No. 1 de Aranda*, measures 130-133. The score is in 3/4 time and marked 'A tempo'. It features a piano part with 'mf espress.' and '(ped. ord.)' markings, and an orchestra part with various instruments.

FUENTE: (Aranda, *Concierto para piano y orquesta No. 1*, 2004)

Partitura No. 5: Tema 1d del *Lento del Concierto No. 1 de Aranda*, cc. 148-151

The image shows a musical score for Partitura No. 5, Tema 1d of the *Lento del Concierto No. 1 de Aranda*, measures 148-151. The score is in 3/4 time and marked 'rit.'. It features a piano part with 'mf' and 'largo' markings, and an orchestra part with various instruments.

FUENTE: (Aranda, *Concierto para piano y orquesta No. 1*, 2004)

### Resultados del análisis del *Concierto para piano y orquesta No. 1* de Alexis Aranda

Los resultados del análisis del concierto datan del 2012 (Tello, *El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta*, 2012) y fue elaborado sin la aplicación del IAOM. A raíz de ello surge la idea de crear este instrumento como herramienta para el intérprete.

De acuerdo con la categorización del posmodernismo tal como lo entienden Jonathan Kramer e Ihab Hassan, el *Concierto para piano No. 1* de Alexis Aranda parece inscribirse, si no totalmente, sí fundamentalmente dentro de esta tendencia estética. El análisis estilístico aplicado en esos momentos reveló las siguientes observaciones como conclusión del objeto

de estudio (Tello, El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta, 2012):

1. Emplea aspectos que representan una continuidad de los principios del modernismo en el posmodernismo que aborda en su obra.
2. No existe ironía en el empleo de la intertextualidad en la obra de Aranda.
3. La obra de Aranda incorpora una correlación entre presente y pasado como la parte primordial.
4. Reta el paradigma del alta versus la baja cultura, es decir, a los estilos y valores asociados con cada una (paradigma del elitismo modernista contra el antielitismo posmodernista).
5. Trastoca el valor de la unidad estructural.
6. Persigue una uniformidad de lenguaje.
7. La obra de Aranda se extiende como lenguaje social, político y cultural, y no se pretende como una expresión autónoma.
8. Incluye citas o referencias a músicas de otras tradiciones y culturas: Clasicismo (Mozart), Romanticismo (Saint Saëns y Chopin), Modernismo (música rusa: Stravinski y Rachmaninoff) e Impresionismo.
9. No presenta contradicciones en su discurso musical.
10. Privilegia relaciones de binaridad.
11. Incluye estrategias de fragmentación o discontinuidad.
12. Asume algunas temporalidades distintas.

13. Deposita el significado de la música en la relación a expertos y al público, de acuerdo con la relevancia que la obra da a la participación del receptor.

A continuación, se enumeran los elementos del Instrumento para análisis de obras musicales. Este instrumento fue elaborado en el 2015 y dado de alta en INDAUTOR en el 2016, con número de registro: 03-2016-031509494200-01.

#### II.4 Elementos del Instrumento para análisis de obras musicales

Después de enunciar las bases conceptuales para la elaboración del Instrumento para Análisis de obras Musicales (IAOM) se enumeran y describen a continuación los elementos que lo conforman.

##### a) **Análisis Auditivo con “Audacity”.**

El “Audacity” (Audacity, 2024) es una aplicación informática multiplataforma libre que se puede usar para grabar y editar audio, distribuido bajo la licencia GPL. Para efectos de este trabajo, esta aplicación es la herramienta tecnológica que permite hacer el análisis auditivo y ayuda a describir desde la audición, las características principales de una obra, así como a identificar y discriminar elementos musicales, reconocerlos, conectarlos y situarlos en un contexto histórico. Esta herramienta puede obtenerse en el siguiente enlace: <http://www.audacityteam.org/download/>. (Audacity, 2024).

##### b) **Análisis Paradigmático**

Como se mencionó anteriormente, se refiere al estudio de los paradigmas presentes en un texto más que en su estructura superficial (sintaxis). Para efectos de este trabajo se relaciona con los textos musicales o partituras. El análisis paradigmático describe desde el análisis musical

cómo se encuentra conformada globalmente una obra pianística.

Entre sus ventajas está que sirve para identificar los temas principales ( $T_1, T_2, \dots, T_n$ ), los solos del piano y de la orquesta, el canto melódico propiamente latinoamericano, los cambios agógicos y dinámicos, la intertextualidad a base de citas y alusiones a la forma, y a la música de otros autores y culturas. Es una herramienta para el intérprete con fines de memorización y grabación.

En esta investigación se complementa con los indicadores, por lo que la información que se brinda en el Instrumento es de gran utilidad para la evaluación final sumatoria, herramienta que permite colocar a la obra en una determinada escuela pianística. A continuación, se describe que son los indicadores y para que fueran útiles en esta investigación.

Los indicadores son puntos de referencia que brindan información cualitativa o cuantitativa, conformada por uno o varios datos que permiten seguir el desenvolvimiento de un proceso y su evaluación, y que guardan relación con él. Se emplean con el propósito de reconocer las características de una obra pianística desde las teorías descritas anteriormente de Jonathan Kramer, Ihab Hassan y David Harvey.

Los indicadores obtenidos, de acuerdo con las teorías de los tres autores antes mencionados, en el análisis paradigmático del Instrumento para el Análisis de Obras Musicales son los siguientes (Tello, El pianismo en México y Latinoamérica: en busca de una identidad propia, 2016):

1) Continuidad/discontinuidad. Relativo a las diferencias entre los discursos musicales modernos y posmodernos. La continuidad en las frases musicales se refiere a la no inclusión de pasajes improvisados por el intérprete.

2) Intertextualidad. Concepto desarrollado a partir del postestructuralismo para dar sentido a cualquier texto definido a través de la relación con otros textos. Para efectos de este trabajo, referido a los textos musicales (partituras).

3) Correlación presente/pasado. Se refiere a la inclusión de elementos de la tradición como las formas musicales por ejemplo si la obra objeto de estudio es una sonata, o bien si la obra no los incluye, si es tonal o modal.

4) Paradigma modernista/posmodernista. Son los estilos y valores asociados con el elitismo modernista o bien con el antielitismo posmodernista. Relativo al análisis de la obra en cuestión, si es que refleja esquemas tradicionales o no; si el texto incluye intertextualidades o temas de géneros populares o no.

5) Unidad estructural. Concepto relativo al análisis de obras, al discurso musical y al análisis de las formas musicales: formas sonata, concierto y suite, entre otras. Describe el esquema formal de la obra de acuerdo con el periodo de su creación, así como las partes que lo conforman.

6) Uniformidad de lenguaje. Concepto relativo al lenguaje de estilo y lenguaje armónico de un compositor. Describe si la obra es poliestilística, los contrastes de estilos, temas, tempos y texturas de la obra musical a analizar.

7) Lenguaje social, político, cultural/ expresión autónoma. Analiza si el autor de la obra estudiada extiende su composición como resultado de un lenguaje social, político y cultural, y si

se pretende o no como una expresión autónoma.

8) Citas o referencias a otras músicas. Concerniente a si un creador o compositor cita textualmente el trabajo de otro, si incluye en su música un texto ajeno. En el formato las citas a las músicas de otros autores deben ser identificadas y cotejadas con las partituras correspondientes.

9) Contradicciones en el discurso musical. Describe los contrastes de estilos, temas, tempos y texturas en la obra musical objeto de estudio. Analiza la presencia de las melodías y armonía consonante o disonante del discurso musical.

10) Relaciones de binaridad. Describe el número de temas en la obra principal y secundaria, en algún movimiento de una obra. Es decir, si en cada movimiento de una obra existen un T1 (Tema 1) y un T2 (Tema 2) se puede decir que hay relaciones de binaridad.

11) Estrategias de fragmentación o discontinuidad. Se refiere a cuando una obra interrumpe bruscamente su discurso con un fragmento distinto en su narrativa. Describe si existe una lógica a lo largo de la obra y en su estructura, entre otros aspectos.

12) Temporalidades distintas o alusiones. Cuando en una obra se tienen fragmentos de música estática y dinámica. Se entiende por música estática aquella que se aleja de los parámetros de la tonalidad. Una obra presenta diferentes temporalidades si incluye fragmentos tonales y atonales o modales.

13) Significado relación experto/público. Analiza si el autor deposita el significado de la obra con relación al público, y de acuerdo con la relevancia que la obra da a la participación del receptor. Se observa si el compositor pretende que su obra agrade al auditorio y que llegue a la comprensión de un público heterogéneo.

14) Rasgos comunes a la música latinoamericana

Estos rasgos comunes en la música latinoamericana deben ser identificados y se describen en el siguiente apartado.

c) **Análisis de Elementos Significativos.**

Tienen como propósito describir los rasgos y características propias de las obras pianísticas latinoamericanas. Los informantes entrevistados identificaron los siguientes:

1. Pulsación rítmica. En el formato indican las dificultades rítmicas de la obra o pasajes con motivos recurrentes, repetitivos y estructurantes.
2. Comunicación artística con el público. En el formato pueden ser apreciados a través de la escucha de los aplausos o bien en el video.
3. Musicalidad emotiva. Transmitida por los intérpretes latinoamericanos, se identifica a través de las sonoridades y cambios de colores.
4. Formas de ataque en la interpretación. En el formato se identifican a través de la escritura de la partitura de la obra en cuestión. Con las digitaciones sugeridas por el editor se puede tener una idea de que interpretación puede surgir.

5. Capacidad de expresar el folklore. El trabajo del intérprete para lograr los contrastes de las intertextualidades relativas a los géneros populares que contiene la partitura de la obra objeto de estudio, al abordar el instrumento.

6. Personalidad del intérprete. En el Formato puede apreciarse visualmente en el video. Auditivamente es más difícil de identificar, sin embargo, los contrastes de colores y los caracteres de las grabaciones muestran parte de la personalidad del intérprete.

7. Repertorio de obras de compositores latinoamericanos. En el formato se indica si los intérpretes tienen en su repertorio obras latinoamericanas o si son originarios de la región.

#### **d) Resultados reportados del video**

Este apartado del IAOM reporta información sobre la comunicación con el público, la personalidad del intérprete y la forma de atacar la interpretación. Por ende, podría apreciarse si el pianista o intérprete pertenece a alguna escuela específica, en este caso la latinoamericana. En caso de ser un pianista conocido es más fácil distinguir si habitualmente aborda este tipo de repertorio o no.

#### **d) Cuadro de evaluación No. VIII**

El cuadro de evaluación está conformado por filas y columnas que indican numéricamente una evaluación sumativa de la respuesta del formato por parte del intérprete que lo aplica a alguna obra objeto de estudio. Puede ser contestado con grabación de CD o con video, y se tiene la posibilidad de emplearse de las dos formas.

Si la obra objeto de estudio presenta una puntuación menor a 150 puntos con grabación

de audio o CD, la obra no puede considerarse como latinoamericana. Si la obra objeto de estudio presenta una puntuación menor a 160 puntos con grabación de video, la obra no puede considerarse como latinoamericana.

En esta sección se mostrará primeramente el Instrumento para el Análisis de Obras Musicales. Posteriormente se describirán los comentarios sobre los resultados de la aplicación de dicho instrumento a los conciertos para piano y orquesta seleccionados y su análisis, así como su pertenencia a alguna escuela pianística, es decir si se consideraron como latinoamericanos o no y porqué.

A continuación, se presenta el IAOM que fue validado por dos especialistas Francisco Viesca Treviño pianista, oboísta y director de orquesta y Alexis Aranda pianista y compositor. Este Instrumento fue registrado en INDAUTOR en el 2016 (Tello, El pianismo en México y Latinoamérica: en busca de una identidad propia, 2016).

### **INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS MUSICALES**

#### **Instrucciones para el llenado del Formato:**

Este Formato para análisis de obras musicales puede ser aplicado por especialistas en el área de interpretación: maestros y doctores en: Composición, Dirección de orquesta, Intérpretes de cualquier instrumento y/o Cantantes de Ópera o Lied; a grabaciones tanto discográficas como en video, que cuenten con una partitura inédita o editada. A continuación, se describen las instrucciones para la aplicación y llenado del mismo:

I. Primeramente, leer el formato a continuación dos veces detenidamente antes de iniciar su llenado.

II. Diferenciar tipográficamente la pregunta de la respuesta. Ejemplo:

**Nombre de la obra: *Frida***

III. Realizar la aplicación de los Análisis Auditivo, Paradigmático y de Elementos Significativos como se indica en los números **IV, V y VI**.

IV. Realizar la aplicación del Análisis Auditivo con el programa "Audacity" en tres momentos diferentes antes de contestar este **Formato**. Se recuerda que previamente deben de bajar el programa de *Internet* para poder aplicar el análisis <http://www.audacityteam.org/download/>.

Ejemplo: Realizarlo en tres días diferentes: Día lunes, día martes y día miércoles. También pudiera ser en tres momentos diferentes del día.

V. Al igual que el punto anterior, realizar la aplicación del Análisis Paradigmático en tres momentos diferentes antes de contestar este **Formato**.

VI. Realizar el análisis para la identificación de los elementos significativos de la misma manera que los incisos anteriores.

VII. Después de realizar los anteriores análisis, se podrá evaluar el video de la obra en cuestión, si se cuenta con él o no de acuerdo con el **Cuadro de Evaluación No. VIII**.

VIII. Ver el cuadro de evaluación que se presenta al final del documento.

IX. Para el llenado del Cuadro de evaluación se tendrán en consideración los siguientes aspectos:

#### Escala de Valores

a) 0 = No, 1= Sí, 2= Sí, con ilustración en partitura.

b) Las respuestas contestadas siempre tendrán el valor máximo si no requieren ilustración con partitura, y

**0 en caso de no ser contestadas para cualquier caso.**

Se sugiere se imprimen en hojas aparte el instrumento y el cuadro de evaluación.

X. Para el correcto llenado del **Formato** de obras pianísticas y después del llenado del VIII, se sugiere aplicar el Cuadro de Evaluación de manera sumatoria y tomando en cuenta lo siguiente:

a) Se considera que una obra es latinoamericana si se encuentra la suma final de todos los apartados entre los 160-177 puntos.

b) En caso de que el instrumento se utilice sin un video, entonces se aplicarán los incisos I, II, y III, dado un total máximo de 161 puntos. En ese caso, la obra puede ser considerada como latinoamericana con un total de 150 puntos.

Considerando la puntuación, se podrá contestar el siguiente reactivo:

**De acuerdo con lo anterior, la obra puede ser considerada como latinoamericana (Sí) (NO)**

Con un Total de \_\_\_\_\_ Puntos con video

Con un Total de \_\_\_\_\_ Puntos sin video

A continuación, se muestra el formato a contestar.

#### INSTRUMENTO PARA EL ANÁLISIS DE OBRAS MUSICALES

##### Datos generales:

- Nombre de la obra: *Responder en cursivas*
- Nombre del autor: *Responder en cursivas*

- Fecha de composición: *Responder en cursivas*
- País de origen del autor: *Responder en cursivas*
- País de origen de la obra: *Responder en cursivas*

## I. Aplicación del Análisis Auditivo con “Audacity”

### 1. Continuidad/Discontinuidad.

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado brinda información sobre el lenguaje del compositor y sus principales características, como la continuidad.

#### 1.1. Presencia de alguna tonalidad: *Escribir la tonalidad.*

SÍ ( ) NO ( )

Esta pregunta brinda información sobre el conocimiento de la tonalidad de la obra y sobre las posibles relaciones tonales que puede reportar.

#### 1.2. Ideas melódicas fragmentadas: *Si la respuesta es afirmativa,*

SÍ ( ) NO ( )

*confrontar e ilustrarlas con ejemplos de partituras.*

Esta pregunta brinda información sobre si las ideas melódicas que presenta el compositor son fragmentadas o continuas.

#### 1.3. Presencia de *ostinatos*: *Si la respuesta es afirmativa,*

SÍ ( ) NO ( )

*confrontar e ilustrarlas con ejemplos de partituras.*

Esta pregunta brinda información sobre la presencia de *ostinatos*, los cuales consisten en un grupo o grupos de figuras rítmicas que se repiten de manera recurrente y estructurante a lo largo de la obra.

### 1.4. Indeterminación: *Sí o no.*

SÍ ( ) NO ( )

Esta pregunta brinda información sobre la existencia de algunos fragmentos que den pauta a la libertad del intérprete.

### 2. Intertextualidad: Citas o Referencias a otras Músicas.

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado brinda información sobre la intertextualidad. Se entiende por intertextualidad a la presencia de citas o alusiones a ciertos textos musicales de otros autores a lo largo de toda la historia de la música.

#### 2.1. Alusiones a la forma: *Escribir la forma*

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado brinda información sobre la forma de la obra. Se entiende por forma cualquiera de las conocidas, como: canon, sonata, concierto, vals, rapsodia, fantasía, entre otros.

#### 2.2. Alusiones a las músicas de otros autores: *Escribir el nombre del autor.*

SÍ ( ) NO ( )

Esta pregunta da información sobre la estructura de la obra. La presencia de intertextualidad recurrente y estructurante como citas y alusiones y referencias a otras músicas es una característica de la música latinoamericana.

#### 2.3. Alusiones a la música de otras culturas: *Escribir el nombre de la cultura (s).*

SÍ ( ) NO ( )

### 3. Correlación Presente/Pasado.

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado brinda información sobre la incorporación de la historia de las formas a la obra en cuestión.

3.1. Lo incorpora: *Sí o No.*

SÍ ( ) NO ( )

Esta pregunta aclara si el analista conoce la forma en la que está compuesta la obra.

3.1.1. De qué manera: *Explicar la forma como lo incorpora.*

Esta pregunta brinda información del proceso de uso de las estrategias compositivas del autor de la obra.

3.2. Rompe con la tradición:

SÍ ( ) NO ( )

*Explicar cómo rompe con la tradición.*

Esta pregunta brinda información de la existencia de material que no corresponde a alguna forma de las tradicionales.

3.3. Busca su propia identidad: *Sí o No*

SÍ ( ) NO ( )

*Explicar si mantiene ostinatos, alusiones a géneros latinoamericanos como el Tango, la Huaracha u otro.*

Esta pregunta es sumamente importante ya que brinda información sobre la presencia de *ostinatos* o las alusiones a otros géneros populares, que es una característica de las obras latinoamericanas.

4. Unidad estructural

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado brinda información sobre la estructura de la obra y si es que están presentes alusiones a algunas de las formas musicales conocidas.

4.1. Forma: *Escribir la forma.*

Esta pregunta brinda información sobre la forma a la que pertenece la obra.

4.2. Precisar cómo la mantiene: *Analizar si la mantiene constante a lo largo de la obra.*

5. Uniformidad de Lenguaje.

SÍ ( ) NO ( )

Contradicciones en el Discurso Musical.

Este apartado brinda información sobre el discurso musical que presenta la obra en cuestión. Las características ayudan a situar la obra e identificar sus melodías, temas principales y secundarios, así como los temas principales y secundarios.

5.1. Contrastes de estilos, temas, *tempos* o texturas: *Si la respuesta es* SÍ ( ) NO ( )

*Afirmativa, confrontar e ilustrar con las partituras.*

Esta pregunta nos indica cómo está construida la obra desde sus principales temas, cambios agógicos o de tiempo, si es que existen, y el entretejido de la orquesta, voces, líneas melódicas.

5.2. Melodía consonante o disonante: *Indicar cuál.*

Esta pregunta brinda información sobre la construcción de la línea melódica.

5.3. Armonía consonante o disonante: *Indicar cuál.*

Esta pregunta brinda información sobre la construcción armónica y los principales enlaces.

6. Relaciones de Binaridad.

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado nos brinda información sobre el número de temas que tiene la obra.

6.1. Obra bitemática: *Sí o No.*

SÍ ( ) NO ( )

6.2. Obra politemática: *Sí o No.*

SÍ ( ) NO ( )

7. Temporalidades distintas o alusiones.

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado nos brindará información sobre los cambios de tiempo a lo largo de la obra, así como la tipología de compás y la posible presencia de citas o alusiones a la música de otras culturas.

7.1. Motivos rítmicos recurrentes: *Si la respuesta es afirmativa,*

SÍ ( ) NO ( )

*confrontar e ilustrar con partituras.*

Esta pregunta nos brindará información sobre aquellos motivos rítmicos que se presenten de manera recurrente a lo largo del movimiento.

7.2. Tipología de compás: *Indicar la tipología.*

Esta pregunta nos brinda información sobre los posibles cambios de compás que puede desarrollar la obra. Su importancia radica en la necesidad de su conocimiento para la mejora de la interpretación de la obra en cuestión.

7.3. Alusiones a la música de otros autores: *Sí o No.*

SÍ ( ) NO ( )

7.3.1. Indicar cuáles: *Nombrar el autor o autores.*

7.4. Alusiones a la música de otras culturas: *Sí o No.*

SÍ ( ) NO ( )

Esta pregunta nos brinda información sobre la relación de la obra con otras obras europeas o latinoamericanas.

7.4.1. Indicar cuáles: *Nombrar la cultura (s)*

8. Rasgos comunes a la música latinoamericana.

SÍ ( ) NO ( )

Esta pregunta nos brinda información sumamente importante sobre los rasgos comunes que caracterizan a las obras latinoamericanas.

8.1. Instrumentación significativa: *Sí o No.*

SÍ ( ) NO ( )

Esto nos brindará información sobre la instrumentación que incluya bombos, maracas, güiros, quijadas de burro o huehuetls, entre otros.

8.2. Orquestación significativa: *Si la respuesta es afirmativa,*

SÍ ( ) NO ( )

*confrontar e ilustrar con partituras.*

Esta pregunta nos brindará información sobre la orquestación y las influencias que presenta a lo largo de la obra.

9. Intertextualidad con autores

latinoamericanos. SÍ ( ) NO ( )

Esta pregunta nos brindará información sobre la presencia de una intertextualidad con obras latinoamericanas.

9.1. Indicar cuáles: *Nombrar el/los autores.*

## II. Análisis Paradigmático

### Indicadores

1. Continuidad/Discontinuidad.

SÍ ( ) NO ( )

Este apartado servirá de comprobación con el apartado número 1 del Análisis Auditivo con "Audacity".

1.1. Presencia de alguna tonalidad: *Escribir la tonalidad.* Sí ( ) NO ( )

1.2. Ideas melódicas fragmentadas: *Si la respuesta es afirmativa, ilustrar ejemplos con partituras.* Sí ( ) NO ( )

1.3. Presencia de *ostinatos*: *Si la respuesta es afirmativa, ilustrar ejemplos con partituras.*

1.4. Indeterminación: *Sí o No.* Sí ( ) NO ( )

2. Intertextualidad: Citas o Referencias a otras Músicas. Sí ( ) NO ( )

Este apartado nos brindará información para respaldar el apartado

número dos del Análisis con “Audacity”.

2.1. Alusiones a la forma: *Indicar el nombre de la forma* Sí ( ) NO ( )

2.2. Alusiones a las músicas de otros autores: Sí ( ) NO ( )

*Indicar el nombre del autor (s).*

2.3. Alusiones a la música de otras culturas: Sí ( ) NO ( )

*Indicar el nombre de la cultura (s).*

3. Correlación Presente/Pasado. Sí ( ) NO ( )

Este apartado nos brindará información para respaldar el apartado número tres del Análisis con

“Audacity”.

3.1. Lo incorpora: *Sí o No.* Sí ( ) NO ( )

3.1.1. De qué manera: *Indicar la forma como lo incorpora.*

3.2. Rompe con la tradición: *Sí o No.* Sí ( ) NO ( )

3.3. Busca su propia identidad: *Si la respuesta es afirmativa, explicar la manera como la incorpora.* Sí ( ) NO ( )

4. Paradigma Modernista/Posmodernista. Sí ( ) NO ( )

Este apartado brindará soporte al apartado número dos del Análisis con “Audacity”.

4.1. Unidad estructural: *Sí o No.* Sí ( ) NO ( )

Esta pregunta nos brindará información sobre la forma que emplea el compositor. Su información respaldará y reforzará el apartado número cuatro del Análisis con “Audacity”.

4.2. Forma: *Escribir el nombre de la Forma Musical.*

Esta pregunta nos brindará información sobre la forma de la obra en cuestión.

4.3. Precisar cómo la mantiene: *Describir si la mantiene a lo largo de la obra.*

5. Uniformidad de Lenguaje. Sí ( ) NO ( )

Contradicciones en el Discurso Musical.

Este apartado nos brindará información sobre el lenguaje del compositor.

5.1. Contrastes de estilos, temas, *tempos* o texturas: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

*Si la respuesta es afirmativa, ilustrar con ejemplos de partituras.*

Este apartado nos brindará información sobre el número de temas, cambios agógicos y melodías y contracantos de la obra.

5.2. Melodía consonante o disonante: *Enunciar cuál es*.

5.3. Armonía consonante o disonante: *Enunciar cuál es*.

6. Lenguaje Social, Político, Cultural/Expresión Autónoma. Sí ( ) NO ( )

Este apartado nos brindará información sobre el mensaje de la obra y su comprensión para todo tipo de público, sus elementos, si es que incorporan elementos de tipo político, o contiene himnos o cantos cívicos.

6.1. Comprensión de la obra por expertos: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

6.2. Comprensión de la obra para todo público: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

6.3. Elementos de discurso político: *Sí o No. Enunciar cuáles elementos*. Sí ( ) NO ( )

6.3.1. Citación a himnos patrios, cantos cívicos: *Sí o No. Enunciar cuáles*. Sí ( ) NO ( )

7. Contradicciones en el Discurso Musical. Sí ( ) NO ( )

Este apartado nos brindará información sobre todo tipo de contrastes que conformen la obra. El análisis que responda a las preguntas es meramente informativo.

7. 1. Contrastes de estilos: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

7.2. Contrastes de temas: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

7.3. Contrastes de *tempos*: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

7.4. Contrastes de texturas: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

*Si la respuesta es afirmativa, enunciar cuáles contrastes.*

7.5. Melodía consonante o disonante: *Enunciar cuál es*.

7.6. Armonía consonante o disonante: *Enunciar cuál es*.

8. Relaciones de Binaridad. Sí ( ) NO ( )

Este apartado brindará información sobre el número de temas que presenta la obra.

8.1. Obra bitemática: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

*Si la respuesta es afirmativa, fundamentar con partituras.*

8.2. Obra politemática: *Sí o No*. Sí ( ) NO ( )

*Si la respuesta es afirmativa, fundamentar con partituras.*

9. Temporalidades distintas o alusiones. Sí ( ) NO ( )

Este apartado nos brindará información sobre los motivos rítmicos que son estructurantes y recurrentes en la obra, y si estos conforman las alusiones a la música de otros autores o culturas.

9.1. Motivos rítmicos recurrentes: *Sí o No.*  
SÍ ( ) NO ( )

*Si la respuesta es afirmativa, enunciar los números de compases.*

9.2. Tipología de compás: *Enunciar la tipología.*

9.3. Alusiones a la música de otros autores: *Sí o No.*  
SÍ ( ) NO ( )

9.3.1. Indicar cuáles: *Enunciar los nombres del autor o autores.*

9.4. Alusiones a la música de otras culturas: *Sí o No.*  
SÍ ( ) NO ( )

9.4.1. Indicar cuáles: *Enunciar el nombre de la cultura (s).*

10. Rasgos comunes a la música latinoamericana.  
SÍ ( )  
NO ( )

Este apartado nos brindará información relevante ya que considera tanto la instrumentación como la orquestación como un rasgo propio de la música latinoamericana.

10.1. Instrumentación significativa (maracas, bombos, instrumentos  
SÍ ( ) NO ( )

prehispánicos): *Sí o No. Si la respuesta es afirmativa, fundamentar con ejemplos de partituras.*

*Importante el mencionar el número de solistas de la obra, si es que los tiene.*

10. 2. Orquestación significativa: *Sí o No.*  
SÍ ( ) NO ( )

*Si la respuesta es afirmativa, fundamentar con ejemplos de partituras.*

11. Intertextualidad con autores latinoamericanos.  
SÍ ( ) NO ( )

Este apartado brindará información sobre la obra y su relación con otros textos musicales del repertorio de la historia de la música.

11. 1. Indicar qué autores: *Enunciar el nombre del autor o autores.*

### III. Identificación de elementos significativos

1. Pulsación rítmica.  
SÍ ( ) NO ( )

La pulsación rítmica se encuentra referida a la tipología de compás.

1.1. Tipología de compás: *Indicar la tipología.*

1.2. Motivos rítmicos recurrentes y estructurantes: *Sí o No.*  
SÍ ( ) NO ( )

*Si la respuesta es afirmativa, fundamentar con ejemplos en partituras.*

2. Musicalidad emotiva.  
SÍ ( ) NO ( )

3. Formas de ataque en la interpretación.  
SÍ ( ) NO ( )

Se entiende por ataque la manera del instrumentista de abordar su instrumento.

Este vocablo se encuentra relacionado con los períodos de la historia de la música y sus estilísticas y estéticas.

3.1. De acuerdo con un estilo o estética: *Explicar a qué estilo o estética pertenece el ataque en la interpretación.*

3.2. De acuerdo con un estilo personal: *Explicar las características de ese estilo personal.*

4. Capacidad de expresar el folclore.  
Sí ( ) NO ( )

4.1. Desde la interpretación: *Explicar con algún ejemplo de obra.*

4.2. Desde la técnica pianística: *Explicar de qué manera.*

4.3. Desde el gesto: *Analizar el gesto del intérprete (s)*

Se entiende por gesto la presentación artística en el escenario en su relación con la obra a interpretar y de acuerdo con la misma.

5. Repertorio de obras de compositores latinoamericanos. Sí ( ) NO ( )

Se refiere a la intertextualidad estructurante y recurrente de acuerdo con autores latinoamericanos.

5.1. Indicar qué obras: *Indicar el/los nombres de la obra (s).*

5.2. Indicar qué autores: *Indicar el nombre del autor (es).*

#### IV. Resultados reportados del video

1. Comunicación artística con el público: Personalidad artística del intérprete

SÍ ( ) NO ( )

1.2. Personalidad del intérprete: *Describir la personalidad del intérprete.*

1.3. Musicalidad emotiva

SÍ ( ) NO ( )

*Describir de qué manera.*

1.4. Formas de ataque en la interpretación.

SÍ ( ) NO ( )

1.4.1. Refleja alguna característica con la influencia a alguna escuela Sí ( ) NO ( )  
de la tradición.

1.4.1.1. Indicar a cuál: *Nombrar la escuela.*

1.5. Repertorio de obras de compositores latinoamericanos. Sí ( ) NO ( )

1.5.1. El/Los intérpretes son latinoamericanos. Sí ( ) NO ( )

1.5.2. Se conoce si manejan este repertorio.

SÍ ( ) NO ( )

CUADRO DE EVALUACIÓN NO. VIII

| AUDTY. | PTOS.       | PARADIGMATICO | PTOS.       | ELEM. SIGNIF. | PTOS.       | VIDEO   | PTOS:       |
|--------|-------------|---------------|-------------|---------------|-------------|---------|-------------|
| 1      | 0<br>1      | 1             | 0<br>1      | 1             | 0<br>1      | 1       | 0<br>1<br>2 |
| 1.1    | 0<br>1      | 1.1           | 0<br>1      | 1.1           | 0<br>1      | 1.2     | 0<br>1<br>2 |
| 1.2    | 0<br>1<br>2 | 1.2           | 0<br>1<br>2 | 1.2           | 0<br>1<br>2 | 1.3     | 0<br>1<br>2 |
| 1.3    | 0<br>1<br>2 | 1.3           | 0<br>1<br>2 | 2             | 0<br>1      | 1.4     | 0<br>1<br>2 |
| 1.4    | 0<br>1      | 1.4           | 0<br>1      | 3             | 0<br>1      | 1.4.1   | 0<br>1<br>2 |
| 2      | 0<br>1      | 2             | 0<br>1      | 3.1           | 0<br>1<br>2 | 1.4.1.1 | 0<br>1<br>2 |
| 2.1    | 0<br>1<br>2 | 2.1           | 0<br>1<br>2 | 3.2           | 0<br>1<br>2 | 1.5     | 0<br>1<br>2 |
| 2.2    | 0<br>1<br>2 | 2.2           | 0<br>1<br>2 | 4             | 0<br>1<br>2 | 1.5.1   | 0<br>1<br>2 |
| 2.3    | 0<br>1<br>2 | 2.3           | 0<br>1<br>2 | 4.1           | 0<br>1<br>2 |         |             |
| 3      | 0<br>1      | 3             | 0<br>1      | 4.2           | 0<br>1<br>2 |         |             |
| 3.1    | 0<br>1      | 3.1           | 0<br>1      | 4.3           | 0<br>1<br>2 |         |             |

|       |             |       |             |     |             |  |  |
|-------|-------------|-------|-------------|-----|-------------|--|--|
| 3.1.1 | 0<br>1      | 3.1.1 | 0<br>1<br>2 | 5   | 0<br>1<br>2 |  |  |
| 3.2   | 0<br>1<br>2 | 3.2   | 0<br>1<br>2 | 5.1 | 0<br>1<br>2 |  |  |
| 3.3   | 0<br>1<br>2 | 3.3   | 0<br>1<br>2 | 5.2 | 0<br>1<br>2 |  |  |
| 4     | 0<br>1      | 4     | 0<br>1      |     |             |  |  |
| 4.1   | 0<br>1      | 4.1   | 0<br>1      |     |             |  |  |
| 4.2   | 0<br>1<br>2 | 4.2   | 0<br>1      |     |             |  |  |
| 5     | 0<br>1      | 4.3   | 0<br>1      |     |             |  |  |
| 5.1   | 0<br>1      | 5     | 0<br>1      |     |             |  |  |
| 5.2   | 0<br>1      | 5.1   | 0<br>1<br>2 |     |             |  |  |
| 5.3   | 0<br>1      | 5.2   | 0<br>1      |     |             |  |  |
| 6     | 0<br>1      | 5.3   | 0<br>1      |     |             |  |  |
| 6.1   | 0<br>1      | 6     | 0<br>1<br>2 |     |             |  |  |
| 6.2   | 0<br>1      | 6.1   | 0<br>1<br>2 |     |             |  |  |
| 7     | 0<br>1      | 6.2   | 0<br>1<br>2 |     |             |  |  |

|       |             |       |             |  |  |  |  |
|-------|-------------|-------|-------------|--|--|--|--|
| 7.1   | 0<br>1<br>2 | 6.3   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
| 7.2   | 0<br>1      | 6.3.1 | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
| 7.3   | 0<br>1      | 7     | 0<br>1      |  |  |  |  |
| 7.3.1 | 0<br>1<br>2 | 7.1   | 0<br>1      |  |  |  |  |
| 7.4   | 0<br>1      | 7.2   | 0<br>1      |  |  |  |  |
| 7.4.1 | 0<br>1<br>2 | 7.3   | 0<br>1      |  |  |  |  |
| 8     | 0<br>1<br>2 | 7.4   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
| 8.1   | 0<br>1<br>2 | 7.5   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
| 8.2   | 0<br>1<br>2 | 7.6   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
| 9.    | 0<br>1<br>2 | 8     | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
| 9.1   | 0<br>1<br>2 | 8.1   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|       |             | 8.2   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|       |             | 9     | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |

|                    |  |       |             |  |  |  |  |
|--------------------|--|-------|-------------|--|--|--|--|
|                    |  | 9.1   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 9.2   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 9.3   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 9.3.1 | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 9.4   | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 9.4.1 | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 10    | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 10.1  | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 10.2  | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 11    | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
|                    |  | 11.1  | 0<br>1<br>2 |  |  |  |  |
| <b>TOTAL</b>       |  |       |             |  |  |  |  |
| <b>TOTAL FINAL</b> |  |       |             |  |  |  |  |

### IX. De acuerdo con lo anterior, la obra puede ser considerada

como latinoamericana.

(SÍ) (NO)

Con un Total de \_\_\_\_\_ Puntos con video

Con un Total de \_\_\_\_\_ Puntos sin video

### III. Discusión de Resultados comparativos de la aplicación del IAOM a tres conciertos para piano y orquesta de autores latinoamericanos.

Existen semejanzas y diferencias entre los tres conciertos seleccionados a los que se les aplicó el IAOM:

1. Después de aplicar el Instrumento al *Concierto Tango* de Marvin Camacho y el *Concierto para piano y orquesta de cuerdas* de Leonardo Velázquez de diferente manera (el primero sin video), se tiene que son obras con rasgos comunes a otras latinoamericanas, ya que las intertextualidades a las que se refieren hacen alusión al bolero mexicano *Bésame Mucho* de Consuelo Velázquez. Por lo anterior la obra es un gran aporte a la identidad latinoamericana.

Los puntajes reportados en el Cuadro de evaluación del Formato son los siguientes:

a) El *Concierto Tango* es una obra latinoamericana. El análisis se hizo sin el video, pero de acuerdo con el instrumento, reportó un puntaje de 150 como una obra con rasgos comunes a otras latinoamericanas.

b) El análisis del *Concierto para piano y orquesta No. 2 "Ophiuco: El signo secreto"* se hizo también sin el video. De acuerdo con el instrumento, la evaluación reportó un total de 67 puntos, lo que lo coloca como una obra que no tiene rasgos comunes a otras obras latinoamericanas.

c) El *Concierto para piano y orquesta de cuerdas* de Leonardo Velázquez se analizó con el video. De acuerdo con los resultados de la aplicación al instrumento se reportó un total de 161 puntos, lo que la coloca como una obra con rasgos comunes a otras latinoamericanas.

2. Después de aplicar el Formato al *Concierto para piano y orquesta No. 2 "Ophiuco: El Signo Secreto"* de Alexis Aranda, la obra carece de rasgos comunes a otras obras latinoamericanas, pero desde la tradición pianística sus intertextualidades son relativas a los compositores de la tradición como W. A. Mozart, C. Czerny y F. Chopin. Este punto es de suma importancia porque esa tradición es la que se aprende en todas las IES en música en Latinoamérica.

### IV. Conclusiones

El Instrumento de análisis propuesto es considerado como un aporte a la interpretación pianística ya que puede ser empleado por los intérpretes (instrumentistas o compositores) con un grado o nivel de maestría para mejorar su interpretación. Los resultados de su llenado ayudarán a que el intérprete comprenda la obra desde: la forma, la estilística, la identificación de los rasgos comunes como los ritmos latinos y la escuela a la que pertenece, entre otros aspectos.

En caso de ser aplicado el Instrumento para el análisis de obras musicales con el video, el pianista podrá conocer su trabajo escénico para mejorarlo, su personalidad, temperamento, su capacidad y solvencia técnica, la reacción y su comunicación con el público. La creación del IAOM que no existe a nivel global es un verdadero aporte para la educación musical, la interpretación y la musicología. El IAOM puede fortalecerse con la aplicación y llenado del mismo por otros especialistas. El llenado del

instrumento tiene aportaciones en la detección de obras pianísticas:

a) Ayuda a detectar rasgos comunes de las obras pianísticas latinoamericanas.

b) Permite un análisis sobre la forma y estructura de la obra en cuestión. Para ello necesita emplear el análisis con “Audacity” y el análisis paradigmático y la grabación de CD o video. c) Auxilia en la identificación de los rasgos latinoamericanos en las obras.

d) Permite al intérprete tener un mapa mental de la obra analizada, así como los ataques y las articulaciones en el instrumento a la hora de su ejecución.

e) Es una metodología que ayuda también a reconocer las agógicas y dinámicas, las intertextualidades, a fin de lograr una propuesta de interpretación global fundamentada y considerada por el sustentante como idónea.

f) Apoya al medio musical en las áreas de educación, interpretación y musicología.

g) El Formato para el análisis de obras musicales aporta a la formación en educación y a las IES en música una herramienta para una mejor formación de los estudiantes, al desarrollar la capacidad de análisis de obras musicales.

h) Los resultados comparativos después de aplicar el IAOM a tres conciertos latinoamericanos previamente seleccionados se tiene que: Después de su aplicación al *Concierto Tango* de Marvin Camacho y el *Concierto para piano y orquesta de cuerdas* de Leonardo Velázquez que son obras con rasgos comunes a otras latinoamericanas, ya que las intertextualidades a las que se refieren hacen alusión al bolero mexicano *Bésame Mucho* de Consuelo Velázquez. Por lo anterior, la obra es un gran aporte a la identidad latinoamericana, y en el caso de la obra de Velázquez también presenta alusiones a obras de otros autores

mexicanos. En el caso del *Concierto para piano y orquesta No. 2 “Ophiuco: El Signo Secreto”* de Alexis Aranda, la obra carece de rasgos comunes a otras obras latinoamericanas, ya que sus intertextualidades corresponden a autores europeos.

El IAOM hasta este momento únicamente reporta si la obra objeto de estudio pertenece o no a la escuela pianística latinoamericana, pero todavía no reporta a que otra escuela pianística puede pertenecer. Como parte del trabajo futuro se propone seguir enriqueciendo el instrumento con la opinión de otros especialistas entrevistados, en escenarios como foros, ciclos de conferencias, festivales y congresos nacionales e internacionales.

## V. Referencias bibliográficas

Aranda, A. (2004). *Concierto para piano y orquesta No. 1*.

Aranda, A. (2012). *Concierto para piano y orquesta No. 2, Ophiuco: El Signo Secreto, dedi-*. partitura inédita.

Audacity. (2024). Obtenido de <https://www.audacityteam.org/>

Badura-Skoda E., B.-S. P. (2008). *Interpreting Mozart The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. New York: Routledge.

Badura-Skoda, P. a. (1993). *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford University Press.

Camacho, M. (2008). *Concierto Tango para piano orquesta, dedicado a María Antonieta Tello*. Partitura Inédita.

Cano, R. L. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Ciocioñcp*, 9(25).

- Cáseres, E. (2001). Música e Identidad. La situación latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 55(196). Obtenido de <http://www.latinoamerica-musica.net/enseñanza/caceres/identidad.html>
- Chiantore, L. (2010). *Historia de la Técnica Pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur. Tehcnic.*. España: Alianza Editorial.
- Chiantore, L. (2010). *Una, nessuna o centomila. Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística.* Obtenido de Primer Congreso Latinoamericano de Piano, Buenos Aires.
- Clarke, P. &. (1991). The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change (an excerpt). *Journal of Economic Sociology*.
- Díaz, M. (19 de enero de 2011). *Eje paradigmático y eje sintagmático.* Obtenido de Español en américa: <https://espanolenamerica.wordpress.com/2011/01/19/eje-paradigmatico-y-eje-sintagmatico/>
- Emmy Tu, J. M. (2009). *Biografía Jorge Federico Osorio.* Recuperado el Noviembre de 2011, de <https://www.jorgefedericoosorio.com/>
- Gilbert, A. F. (2003). *Introducción al Análisis Schenkeriano.* Barcelona, España: Idea Books.
- Kramer, J. (2017). The Nature and the Origins of Musical Postmodernismo, en Postmodern. *Current Musicology*.
- Marinis, D. D. (2014). *Nuestra Escuela Pianística. De Semillas, Jardines, Flores y Árboles.* Mendoza, Argentina: Luz Azcona.
- Quintero, C. R. (Octubre de 2006). *La Formación Pianística en Bogotá: hacia la Creación de una.* (P. U. Javeriana, Ed.) Recuperado el 9 de 2 de 2013, de Cuadernos Musicales. Artes Visuales, Artes Escénicas: <http://www.academia.edu/1393952/La>.
- Tello, M. A. (2012). *El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta.* UNAM.
- Tello, M. A. (2016). *El pianismo en México y Latinoamérica: en busca de una identidad propia.* México: Universidad La Salle México.
- Velázquez, L. (1987). *Concierto para piano y orquesta de cuerdas.* Partitura inédita.
- Vitale, L. (2006). *Música Popular e Identidad Latinoamericana.* Recuperado el 14 de 01 de 2015, de Centro de Estudio Miguel Enríquez: [https://archivochile.com/Ideas\\_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf](https://archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf)