

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE MÚSICA

La Segunda Sinfonía de Roque Cordero: aspectos de índole histórico relacionados  
con su génesis y un enfoque analítico de sus últimos 75 compases

Por:

David Vergara

8-809-506

Asesor:

Dr. Sebastián Cohen

TRABAJO DE GRADUACIÓN PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
BELLAS ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN MÚSICA

Panamá, Septiembre 2021

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Dios, quizá no al que muchos tienen por referente, sino al Dios teleológico, representado por Jenófanes de Colofón como “aquel que todo ve, todo piensa, todo escucha; (el cual) sin trabajo, con la sola fuerza de su mente hace vibrar todas las cosas”.

Seguidamente quiero agradecer a mi hermana, Marlis, quien, a su manera, siempre me ha apoyado y amado. A mi padre, David, quien abnegadamente me ha brindado su amor a través de múltiples manifestaciones; las cuales poco puedo agradecer en estas escasas palabras, que no alcanzan para expresar lo profundamente agradecido que estoy para con él. Y qué decir de mi madre, Mirna, quien no solo me ha otorgado el milagro de la vida, sino que me amó desde que estaba en su vientre. A ella quiero dar gracias especiales, ya que además de eso, ha sido mi mentora, mi aliento, mi consejera, y me ha acompañado con su sabiduría, apoyo y ayuda a través de cada proceso académico. A mis tíos, primos y demás familiares que me han tenido en sus oraciones y buenos deseos, gracias... Que cortas se quedan mis palabras para expresar todo lo que desborda de mí... Solo me queda, escribir burdamente lo poco que mis palabras puedan expresar mi profundo agradecimiento.

A mi asesor, el Prof. Sebastián Cohen, quien con ahínco e ímpetu ha velado por la calidad y perfeccionamiento de este análisis. Le agradezco su hospitalidad cuando hubo que trabajar presencialmente, sus incontables horas de mentoría teórica y analítica, así como los recursos bibliográficos que me ha facilitado. Sin su consejo y supervisión, este trabajo no hubiese alcanzado este nivel.

Así mismo quiero agradecer al Prof. Moisés Guevara, el cual proveyó información de vital importancia para el desarrollo de esta tesis. Gracias por el tiempo dedicado tanto presencial como virtualmente, por su orientación continua mientras fui su estudiante, así como sus consejos y disposición para apoyarme durante la elaboración de este trabajo.

Quiero agradecer a Ariel Cedré, quien ha sido, además de un hermano casi de sangre, un mentor. Estoy agradecido por todas aquellas enseñanzas y consejos, por todo ese aliento y apoyo que me ha brindado desde que nos conocimos hasta hoy. Aprovecho este espacio, para agradecer también a quien no solo fue una mentora y amiga, sino a quien debo el haber llegado hasta a este punto de mi carrera musical, la profesora Ella Ponce. La Prof. Ella estuvo ahí en mis múltiples intentos por desertar de la carrera debido a mis falencias, me apoyó y alentó para no darme por vencido y seguir adelante en el ejercicio musical.

Agradezco a todos y cada uno de los profesores, quienes de una u otra manera fueron inspiración para mi formación. Al Prof. Jorge Jované quien incentivó mi interés por la investigación; a la Prof. Cecilia Escalante, modelo de docencia y paciencia. Al Prof. Santiago Alba, quien me impulsó para perder el miedo y así mejorar mi solfeo; al Prof. Luis Troetsch quien, durante su gestión, hizo posible y amena mi entrada al programa de música de la Facultad de Bellas Artes.

Mi gratitud a todos los docentes que fueron verdaderos maestros y ejemplos, a los cuales no olvidaré y trataré de honrar con mi desempeño profesional.

# ÍNDICE DE CONTENIDO

	<b>Páginas</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: Generalidades</b> .....	<b>4</b>
<b>1.1 Antecedentes</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2 Justificación del trabajo</b> .....	<b>7</b>
<b>1.3 Objetivos</b> .....	<b>9</b>
1.3.1. Objetivos Generales. ....	9
1.3.2. Objetivos Específicos.....	9
<b>CAPÍTULO II: Marco Teórico</b> .....	<b>10</b>
<b>2.1 LA VIDA Y OBRA DE ROQUE CORDERO</b> .....	<b>11</b>
2.1.2. Estudios formales de Música (1943 - 1947) .....	13
2.1.3. De vuelta en Panamá (1950 - 1966).....	16
2.1.4. Exilio voluntario (1966 - 2008) .....	17
2.1.5. Su catálogo musical y otras contribuciones .....	18
2.1.6. Premios y Honores .....	18
<b>2.2 LA SEGUNDA SINFONÍA DENTRO DE LA OBRA DE ROQUE CORDERO</b> .....	<b>19</b>
2.2.1. Aspectos Históricos .....	19
2.2.2. El Significado de la Segunda Sinfonía en la trayectoria de Roque Cordero.....	22
2.2.3. La Segunda Sinfonía en palabras de Roque Cordero .....	24
<b>2.3 LA FORMA SONATA</b> .....	<b>25</b>
<b>CAPÍTULO III: Aspectos Metodológicos</b> .....	<b>27</b>
<b>3.1 Tipo de estudio</b> .....	<b>28</b>
<b>3.2 Selección de la muestra</b> .....	<b>28</b>
<b>3.3 Metodología</b> .....	<b>28</b>
<b>CAPÍTULO IV: Análisis y discusión de los resultados</b> .....	<b>31</b>
<b>Análisis de resultados</b> .....	<b>32</b>
SECCIÓN I.....	33
SECCIÓN II.....	36

SECCIÓN DE ENLACE, EXPOSICIÓN .....	39
DESARROLLO .....	43
INTRODUCCIÓN LENTA .....	54
SECCIÓN CONCLUSIVA .....	56
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>60</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>61</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figuras</b>	<b>Nº de página</b>
<b>Figura 1</b> .....	33
Comparación entre la Sección 1 Expositiva y la Sección 1 Re-expositiva, compases 620 a 625 versus compases 660 a 669.	
<b>Figura 2</b> .....	34
Compases del 660 al 665. ejemplo de juego de contra-canto.	
<b>Figura 3</b> .....	35
Síntesis en sonidos reales (stretto). Compases 665-667.	
<b>Figura 4 y 5</b> .....	36
Comparación entre la Sección 2 Expositiva y la Sección 2 Re-expositiva, compases 634-644 y compases 668-677.	
<b>Figura 6</b> .....	37
Extracto del timbal de los compases 668 al 677.	
<b>Figura 7</b> .....	38
Reducción de primeros violines, segundos violines y violas de los compases 635 a 644.	
<b>Figura 8</b> .....	39
Extracto de las flautas, oboes y cornos de los compases 640 a 645 todo en sonidos reales.	
<b>Figura 9</b> .....	40
Imitación canónica a la 8va. Compases 626 a 628	
<b>Figura 10</b> .....	41
Reducción en sonidos reales de flautas, oboes y clarinetes de los compases 629 a 631.	
<b>Figura 11</b> .....	41
Extracto de cornos franceses e inglés, trompetas, trombones y violas de los compases 630 y 631.	

<b>Figura 12</b> .....	42
Sección de cuerdas de los compases 628 a 632.	
<b>Figura 13</b> .....	42
Clúster Acórdico: Compases 632 y 633.	
<b>Figura 14</b> .....	43
Extracto de la sección de cuerdas de los compases 645 a 648.	
<b>Figura 15</b> .....	44
Comparación de contorno entre violines compases 626-627 y violines compases 645-646.	
<b>Figura 16</b> .....	45
Análisis fraseológico de los violines de los compases 645 a 653.	
<b>Figura 17</b> .....	45
Análisis interválico de los violines de los compases 645 a 653.	
<b>Figura 18</b> .....	46
Comparación entre violines compases 626-627 y cellos compases 648-649.	
<b>Figura 19</b> .....	48
Partitura original, Full Score, compases 647 a 650.	
<b>Figura 20</b> .....	49
Partitura original, Full Score, compases 651 a 653.	
<b>Figura 21</b> .....	50
Síntesis comparativa entre clústers acórdicos compases 632 y 633 y compases 654 a 659.	
<b>Figura 22</b> .....	50
Extracto y síntesis de las notas del clúster, compases 654 a 659, incluyendo las duplicaciones de notas.	
<b>Figura 23</b> .....	52
Partitura original, Full Score, compases 654-655.	
<b>Figura 24</b> .....	53
Partitura original, Full Score, compases 656-657.	

<b>Figura 25</b> .....	54
Partitura original, Full Score, compases 658-659.	
<b>Figura 26</b> .....	55
Contrapunto Invertido en cuerdas de los compases 609 a 614.	
<b>Figura 27</b> .....	56
Extracto de la partitura original, sección de cuerdas compases 618 y 619.	
<b>Figura 28</b> .....	58
Extracto de la sección de cuerdas, compases 618 y 619.	

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo de graduación, opción tesis, fue examinar el contexto histórico de aspectos relacionados a la génesis de la Segunda Sinfonía en un movimiento de Roque Cordero. Asimismo, se estudió la existencia de una asociación con la Forma Sonata en sus últimos 75 compases.

La investigación desarrollada es de tipo descriptivo y exploratorio, con diseño no experimental y la muestra estuvo conformada por los últimos 75 compases (609 al 682) de la Segunda Sinfonía, los cuales se seleccionaron de manera no probabilística, siguiendo patrones observados en diferentes secciones de la muestra que parecieron sugerir una organización temática similar a la de una forma sonata. En dicho análisis se utilizaron parámetros rítmicos, dinámicos, contrapuntísticos, melódicos, tímbricos y orquestales de las distintas secciones previamente delimitadas. Se ordenaron los resultados del material temático contrastado entre secciones para determinar posibles asociaciones que dieran indicios de una morfología.

Luego de realizado este estudio, se concluye que en los últimos 75 compases de la Segunda Sinfonía existe una asociación con la Forma Sonata.

Palabras clave: Roque Cordero, Forma Sonata, Segunda Sinfonía.

# INTRODUCCIÓN

Este trabajo parte del interés por explorar el estilo compositivo del compositor más trascendente que ha tenido Panamá en su historia musical. Para esto, se escogió una de sus obras más importantes, su Segunda Sinfonía concebida en un movimiento. Con el fin de entender el discurso que Roque Cordero desea transmitir a través de su música, es esencial iniciar abordando las variables paramétricas e isomórficas de su obra. Es por ello, que este estudio parte de una concepción estructuralista que, según Ian Bent (1980), consiste primordialmente en la comparación estilística, formal y funcional, entre otras, ya sea entre distintas unidades de una misma obra, entre dos obras distintas o de una obra determinada con un modelo formal abstracto (como la forma sonata). Si bien es cierto, este trabajo de graduación opción tesis posee una concepción estructuralista ya que compara por similitud y contraste los distintos parámetros musicales, y a su vez, establece relaciones dentro de estructuras formales, no pretende limitarse a aspectos puramente universalistas, sino también humanistas.

De acuerdo a lo expuesto por Grebe Vicuña, existen dos tendencias de análisis en una obra musical: la tendencia “universalista” y la “humanista”. La tendencia universalista es la que trata la obra musical en términos de lo medible, para centrarse así, en la obra como objeto de estudio puramente científico. Un ejemplo de la tendencia universalista sería el modelo paramétrico de análisis el que se centra en “variables cuantificables del discurso musical”, tales como el timbre, la dinámica, articulaciones, agógica, interválica melódica y otros. (Vicuña, 1991)

Por otro lado, el estilo humanista se refiere a la obra musical como fenómeno humano y se enfoca en los aspectos históricos, estéticos, psicológicos y socioculturales con una visual antropológico-musical. Siguiendo esta directriz, el análisis observa, crea, califica y define tanto a los compositores como a los receptores de una obra musical en su respectivo contexto sociocultural. (Vicuña, 1991)

De acuerdo a los planteamientos de Nagore (2004), este trabajo se encuadra en un perfil estructuralista, ya que determina y explica elementos morfológicos y estructurales implementando procedimientos como segmentaciones, reducciones y correlaciones entre sus estructuras y elementos. No obstante, la presente investigación incorpora elementos de análisis de tendencia humanista que la complementan. Y es que eliminar los aspectos humanistas sería imposible pues se ha reconocido que el análisis musical es producto de la interacción entre el analista y la obra analizada. Piaget (1967) en la *“Logique et connaissance scientifique”* habla sobre cómo la relación del sujeto y el objeto a través de la percepción afecta inevitablemente su conocimiento y su representación. Grebe-Vicuña (1991), por su parte, afirma que no sólo el contexto histórico, sociocultural y estético del compositor sino también el investigador juega un rol importante en el análisis musical, por consiguiente:

“el resultado del análisis musical variará de acuerdo a la formación interdisciplinaria o exclusivamente musical del analista, la cual, a su vez, influirá en su interés o desinterés por estudiar la inserción de la música en su cultura y sociedad; o por concentrarse meramente en la música en sí misma, escindida artificialmente de su contexto”.

Por todo lo anterior, puede considerarse que el análisis llevado a cabo en este trabajo de graduación supone un estilo tanto universalista como humanista, pues además de estudiar la morfología de los últimos 75 compases de la Segunda Sinfonía de Roque Cordero, presenta elementos vistos desde la perspectiva del compositor y del analista.

El trabajo de graduación que se presenta a continuación contiene cuatro capítulos que, además de presentar el marco histórico y conceptual de la investigación, establecen los factores de análisis, la aplicación metodológica propuesta para el estudio, así como los resultados obtenidos y conclusiones. El mismo está organizado de la siguiente manera:

El capítulo 1 abarca generalidades del trabajo, tales como los antecedentes, la justificación, la hipótesis y los objetivos que se desean alcanzar.

El capítulo 2 expone la vida y obra de Roque Cordero, los aspectos históricos de la génesis y trascendencia de la Segunda Sinfonía e incluye un apartado sobre la forma sonata.

El capítulo 3 describe los aspectos metodológicos del estudio, el tipo de estudio, la selección de la muestra a analizar y la forma de aplicación de la metodología utilizada para llevar a cabo el análisis.

El capítulo 4 presenta los resultados y la discusión del análisis musical realizado, así como las conclusiones.

# **CAPÍTULO I: Generalidades**

## 1.1 Antecedentes

Aunque la producción del panameño Roque Cordero no ha sido estudiada de manera exhaustiva, existen varios trabajos de grado y publicaciones que han analizado composiciones seleccionadas del compositor. De estos, unos pocos trabajos abordan particularmente la Segunda Sinfonía. Algunas tesis y artículos de revistas de música se encuentran en los repositorios de bibliotecas de universidades norteamericanas y no están disponibles, sino solamente a un grupo selecto, lo que ha limitado la accesibilidad a publicaciones que podrían haber sido de interés en esta investigación. Sin embargo, se ha realizado una revisión panorámica de documentación bibliográfica encontrada que es pertinente a nuestro tema de investigación.

En 1967 Ronald Sider en su tesis doctoral "*The Art Music of Central America: Its Development and Present State*" Ronald Sider escribe sobre la influencia de las melodías y ritmos populares en compositores panameños de su época incluyendo Roque Cordero. (citado en Casal, 2006). En 1974, la pianista panameña Priscila Filós en su tesis doctoral titulada "El piano en las obras de Roque Cordero" analiza un conjunto de siete obras del compositor relacionadas con el piano. El trabajo se enfoca en la exposición del análisis de las obras seleccionadas, lo que facilita la comparación de composiciones de diferentes periodos, identificando elementos permanentes y de cambio dentro del estilo compositivo de Cordero (Filós Gooch, 1985).

La influencia de los ritmos populares en la producción de Roque Cordero vuelve a ser el foco de otra tesis de grado. En 2001, Moisés Guevara presenta el trabajo de maestría titulado "*Panamanian Folk Influences in Roque Cordero's Music*" el que además de presentar información exclusiva sobre la vida de Roque Cordero, evalúa la influencia de la música vernacular en las composiciones del autor panameño (Guevara, 2001).

Efraín Cruz, en la investigación realizada como tesis de maestría, expone a Cordero, a través de algunas de sus obras, incluyendo la Segunda Sinfonía. Este trabajo presenta las características que llevaron a cada una de estas obras a ser representativas de la creatividad y técnicas compositivas del compositor (Cruz, 2002).

En la segunda mitad de la década, obras selectas de Cordero han sido analizadas por los hermanos Luis e Isaac Casal y Carlos Espinoza Machado. La tesis doctoral de Luis Casal versó sobre obras de violín/piano y viola/piano de tres compositores latinoamericanos, incluyendo a Cordero (2006). El trabajo de investigación doctoral de Isaac Casal titulado "*Roque Cordero Soliloquio No. 6 and Sonata for Cello and Piano: Structure and Analysis*", además de describir la estructura de las piezas, busca tener una mejor comprensión de cómo los elementos panameños han sido utilizados en piezas dodecafónicas; así como también proveer un panorama a los cellistas sobre cómo está organizada la música para facilitar su interpretación. (Casal I. , 2014)

Espinosa-Machado por su parte, examina los desafíos que presenta el dodecafonismo a una orquesta, tanto en su estudio como en su ejecución. El análisis del Adagio Trágico estudia el uso de ostinatos, fugas, puntos climáticos y melodías extensas en el escenario de los doce tonos. El autor destaca en su análisis de Ocho Miniaturas la destreza de Cordero al combinar el dodecafonismo con ritmos folclóricos latinoamericanos, así como el uso de series incompletas, hemiolas, polirritmos y fugas en su música. (Espinosa Machado, 2015)

Este trabajo se propone generar un aporte a la información presentada previamente sobre la vida y obra de Roque Cordero. El enfoque de este trabajo contribuye de manera sumativa al análisis profundo de la Segunda Sinfonía, obra de gran relevancia en el catálogo del compositor.

## 1.2 Justificación del trabajo

En el artículo “Remembranzas”, Cordero (1987) reseña que la Segunda Sinfonía es la obra que le proporcionó el primer triunfo significativo y que, después de su estreno, llevaría su nombre a alcanzar “una estatura continental, primero; y universal, después” (p.22).

Si bien es cierto se encontraron trabajos que presentan análisis de la Sinfonía N°2, las investigaciones previas evidencian ser distintas al análisis que presenta este estudio. Dado que la Segunda Sinfonía es una obra trascendente en el catálogo de Roque Cordero y siendo este un compositor insigne de nuestra nación, aproximaciones analíticas a esta obra, se hacen necesarias. Una composición como la Segunda Sinfonía puede abordarse analíticamente desde varias perspectivas, y cada una, de abarcar la sinfonía completa, podría representar una investigación exhaustiva, prolongada y de una gran complejidad. De allí que el objeto de estudio se delimita a los compases 609 al 682 de la obra.

Es importante destacar que, aunque la Sinfonía N°2 de Roque Cordero está escrita en un solo movimiento; la estructura de esta denota contener distintas partes o movimientos. De hecho, el propio compositor hace alusión a una morfología de su obra diciendo que “en esa sinfonía trato de lograr algo que no se había encontrado antes, la transformación de la estructura sonata para crear una sonata dentro de la otra” (Towsend, 1999, p.7).

Cordero, históricamente pertenece al período contemporáneo, y su obra es esencialmente dodecafónica. Tanto la técnica dodecafónica como las nuevas tendencias de inicios del siglo XX, producto del agotamiento de la funcionalidad cromática tonal, tenían como fundamento filosófico la desintegración de la armonía a través de la ausencia o la deconstrucción de ejes tonales fijos y la equiparación jerárquica gradual, invalidando así toda función tonal. La desintegración de los motivos mediante el concepto schönberiano de la variación permanente, en conjunto

a todo lo mencionado anteriormente, concluye en la destrucción de la forma, la cual es dependiente del desarrollo motivico y la armonía (Fernández Vecino, 2011). Ante tales problemas morfológicos, el último período del desarrollo dodecafónico (1945 – 1960), sugiere lo obvio: que la forma de estas nuevas piezas no sea más que la fusión de varias piezas pequeñas que no se cristalizan en un nuevo molde formal (Mersmann, 1963). No obstante, Roque Cordero a pesar de utilizar la técnica dodecafónica, parece sugerir su propia solución al problema en su Sinfonía N 2: el retorno al desarrollo motivico y a las formas clásicas.

Este trabajo propone abrir la puerta hacia un estudio más profundo de la Segunda Sinfonía y aportar en el conocimiento del estilo compositivo de Roque Cordero. El mismo, analiza específicamente los últimos 75 compases de la Sinfonía N°2 del compositor. Es una investigación que posee un enfoque original ya que procura descubrir si este segmento de la Segunda Sinfonía constituye una forma sonata y en el proceso, provee información referente a parámetros musicales tales como el ritmo, dinámicas, contrapunto, melodía, serialismo y orquestación.

La información generada a través de este trabajo será útil como punto de inicio a quienes deseen estudiar más ampliamente la Sinfonía N°2 ya que revela aspectos de interés de la obra y puede hacer que la misma sea más comprensible para ellos.

Este trabajo de graduación proporcionará a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá un aporte a la investigación que podría despertar el interés del estudiantado hacia el análisis de obras de autores panameños.

## **Definición del problema e Hipótesis**

Roque Cordero parece sugerir el retorno al desarrollo motivico y a las formas clásicas en su Segunda Sinfonía. El compositor afirmó que en esta obra existe una sonata dentro de otra sin esclarecer su ubicación.

Esto genera el siguiente interrogante: ¿podemos determinar a través de un profundo proceso analítico si la sonata interna se encuentra incluida en los últimos 75 compases de la sinfonía?

### **1.3 Objetivos**

#### **1.3.1. Objetivos Generales.**

- Contextualizar históricamente aspectos relacionados a la génesis de la Segunda Sinfonía.
- Estudiar la existencia de una asociación con la Forma Sonata en los últimos 75 compases de la Segunda Sinfonía.

#### **1.3.2. Objetivos Específicos.**

- Presentar aspectos históricos relacionados a la creación de la Segunda Sinfonía de Roque Cordero.
- Descubrir si los compases 660 al 682 se comportan como una reexposición de los compases del 620 al 644.
- Establecer si los compases 645 al 659 se comportan como un desarrollo del material antes expuesto en los compases 620 al 644.
- Determinar si los compases 609 al 619 pueden fungir como una introducción lenta a la Forma Allegro Sonata.

## **CAPÍTULO II: Marco Teórico**

## 2.1 LA VIDA Y OBRA DE ROQUE CORDERO

### 2.1.1. Años Tempranos

La biografía del docente, director y compositor panameño Roque Cordero se encuentra en varias publicaciones internacionales como "Revista Musical Chilena", 1960; "*Riemann Musik Lexicon*", Hamburgo, 1972; Vinton "*Dictionary of Contemporary Music*", Nueva York, 1974 y "*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*", Londres, 1980 y 2000, de acuerdo al Repositorio EAFIT. Fragmentos importantes de su vida y quehacer musical se encuentran en medios escritos locales digitalizados como la Revista de la Lotería Nacional, el libro Protagonistas del Siglo XX panameño, artículos publicados en la prensa, y en las tesis de panameños y latinoamericanos que han analizado sus obras.

Roque Jacinto Cordero Quintero nació en la ciudad de Panamá el 16 de agosto de 1917. Sus años tempranos transcurren sin mayor exploración en el campo de la música ya que provenía de una familia sencilla y trabajadora, carente de formación musical (Duffie, 1989; Guevara, 2001).

Cordero inició estudios secundarios en el Colegio Melchor Lasso de la Vega donde entró a formar parte de la banda, aprendiendo a tocar el violín y la viola. Este organismo musical era dirigido por el maestro Máximo Arrates Boza, profesor del Conservatorio de Música y Declamación, fundador de la primera sociedad filarmónica del país y miembro de la Orquesta Sinfónica de Panamá. Arrates Boza compuso muchas danzas populares, pero la más disfrutada por los panameños es La Reina Roja mejor conocida como "Pescao".

En su período de formación secundaria, Cordero escribió algunas danzas y un tango para clarinete que le mostró a Arrates Boza, quien le señaló sus deficiencias en lectura musical (Guevara, 2001). Cordero decidió subsanar estas falencias y se dispuso a estudiar solfeo denodadamente, un aspecto que fue trascendente en su desarrollo artístico. Luego de aprender solfeo, Cordero escribió otra danza la cual

mostró al maestro Boza y este le recomendó al joven compositor estudiar armonía. En forma autodidacta, profundizó no solamente en solfeo, sino en armonía e instrumentación para bandas, cosa que demandó muchas horas de investigación y estudio en la biblioteca municipal.

Cordero aprendió a tocar el clarinete en la Banda del Cuerpo de Bomberos de Panamá, donde trabajó como copista de arreglos musicales por diez años, actividad que le ayudó a profundizar sus estudios en instrumentación (Carles y Carles, 2017). Con la Banda del Cuerpo de Bomberos, en septiembre de 1933, Cordero presentó su primera danza, *Brisas marinas*. (Cordero, 1987; Guevara 2001). Un año después, la Banda Republicana conducida por Alberto Galimany estrenó *Fantasia Crepúsculo*, obra que también fue escrita por Cordero. Ese mismo año el prometedor compositor consiguió incrementar sus conocimientos de armonía como alumno de Pedro Rebolledo, quien regresó al istmo luego de realizar estudios de composición en México. Según las palabras de Cordero (1987), “como resultado de esos estudios escribí la Obertura panameña N° 1 estrenada por la Banda del Cuerpo de Bomberos bajo su dirección (Boza) y el poema sinfónico Napoleón o El Ensueño de un Águila estrenada por la Banda Republicana bajo la dirección de Alberto Galimany, el 14 de julio de 1936” (pp. 16-17). La obra Napoleón fue interpretada el Día de la Bastilla en honor al embajador francés en Panamá (Guevara, 2001).

Debido a la carencia de una orquesta en Panamá, el maestro Pedro Rebolledo, organizó un grupo orquestal (Unión Musical de Panamá) para tocar durante la misa de Santa Cecilia el 22 de noviembre de 1934 y Cordero participó tocando la viola. Esta festividad se celebraba cada año en honor a los músicos y a su santa patrona, para la cual Cordero escribió el Preludio a Santa Cecilia (Guevara, 2001). En 1938, se invitó a Cordero a dirigir la orquesta para la celebración y este condicionó su participación a que la Unión Musical continuase como un organismo permanente para brindar varios conciertos al año, lo que le fue concedido. Así surgió la Orquesta de la Unión Musical, misma que, en 1941, fue transformada en la Orquesta Sinfónica Nacional por el Presidente de la República, Dr. Arnulfo Arias

Madrid (Cordero, 1987; Ingram, 2003).

Gracias a la existencia de la Orquesta Unión Musical, Cordero fue capaz de interpretar por primera vez obras complejas tales como la sinfonía inconclusa de Franz Schubert y algunas sinfonías de Ludwig van Beethoven. Cordero (1987) rememora: “ya con una orquesta permanente, aunque chica, ¡mis ideas creativas cambiaron de rumbo y escribí mi primera obra orquestal!, *Capricho Interiorano*, en 1939, obra que más tarde tendría gran importancia en mi desarrollo artístico” (p. 17). La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Herbert de Castro, estrenó dicho *Capricho* el 9 agosto de 1942 (Guevara, 2001). Esta composición para orquesta es la que Cordero reconoce como la primera pieza de su catálogo y la primera de sus obras que escuchó ejecutada por una orquesta profesional: la Orquesta de la NBC en el programa radial “Música del Nuevo Mundo” en febrero de 1944 (Cordero, 1987).

### **2.1.2. Estudios formales de Música (1943 - 1947)**

Con la ayuda del catedrático de la Universidad de Panamá, Myron Shaeffer, Cordero obtuvo una beca en 1943, con una duración de nueve meses, otorgada por el Instituto de Educación Internacional con sede en Nueva York, lo que le permitió inscribirse en la Universidad de Minnesota en Minneapolis a fin de realizar estudios formales de educación musical (Guevara, 2001; Labonville, 2011). Estando en la Universidad de Minnesota se le extiende una invitación para dirigir la banda musical de dicha universidad en la interpretación de *Reina de amor*, una marcha de su autoría que había sido premiada en los carnavales de 1937 (Cordero, 1987; Guevara, 2001).

John K. Sherman, crítico musical del diario *Star-Journal* de Minneapolis, quien era parte de la audiencia, quedó positivamente impresionado y quiso conocer a Cordero. Sherman se ofreció a darle “toda la ayuda que pudiera” para que continuara sus estudios, lo que cumplió al presentarle a Dimitri Mitrópoulos, pianista, compositor y entonces director de la Orquesta Sinfónica de Minneapolis. Cordero

llevaba consigo la partitura de Capricho la que mostró a Mitrópoulos, quien elogió la obra, pero observó que Cordero necesitaba aprender contrapunto. El Maestro Mitrópoulos se convierte en el benefactor de Cordero otorgándole una beca completa por cuatro años de estudios con el famoso compositor vienés, Ernst Krenek, en Hamline University en St. Paul, Minnesota (Cordero, 1987; Guevara, 2001; Labonville, 2011).

Ernst Krenek (1900 -1991) fue un sobresaliente, prolífico y versátil compositor del siglo XX. En su producción musical destacan obras de las postrimerías del romanticismo, la atonalidad libre, el jazz y el dodecafonismo, así como composiciones de música serial y electrónica. La anexión de Austria a la Alemania nazi (*Anschluss*) motiva que Krenek y otros músicos vanguardistas se fueran al exilio, ya que la ejecución de sus obras estaba estrictamente prohibida al ser “música degenerada” (*Entartete Musik*) para la Cámara de Música del Reich (*Reichsmusikkammer*). El compositor alemán entonces emigra a los Estados Unidos, donde laboró como profesor de música en el Vassar College y la Hamline University (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004). Fue en Hamline University donde Roque Cordero fue su discípulo.

Los estudios con Krenek definitivamente marcaron la formación del compositor, y como resultado del aprendizaje, la producción de Cordero creció en madurez y evolucionó en lo técnico. En 1945, el panameño termina su Primera Sinfonía la que recibe una mención honorífica en el Concurso Musical Reichhold (Carles y Carles, 2017). Este concurso promovido por el director de la Orquesta Sinfónica de Detroit, Sr. Henry H. Reichhold, tenía como objetivo el reconocimiento de trabajos nuevos para orquesta sinfónica, realizados por un compositor nacido en América.

Cordero era un estudioso infatigable y de visita en la biblioteca, encontró el libro titulado “*Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*” (Estudios en Contrapunto Basados en la Técnica de los Doce Tonos), en el que su maestro Krenek desarrollaba claramente el método dodecafónico. Al leerlo, Cordero comprendió que si él dominaba el sistema dodecafónico, encontraría la forma de utilizarlo mientras mantenía su propia identidad. El aprendiz le pidió a Krenek que le

enseñara el método de los doce tonos, pero éste estaba indeciso ya que sabía que Cordero deseaba ser un “compositor panameño” y pensaba que esta técnica de Europa Central era inapropiada para la sensibilidad o estética de un latinoamericano (Labonville, 2011). Krenek aceptó enseñarle la técnica a Cordero y en 1944 este escribe su primera obra dodecafónica: Ocho Miniaturas para orquesta pequeña, en la cual tres de sus movimientos se titulan como danzas panameñas.

Labonville (2011), citando la transcripción de la Conferencia: “El serialismo y el elemento panameño en la obra de Roque Cordero.” comenta que, según el compositor, “fue con la Sonatina para Violín y Piano, escrita en 1946, que logró alcanzar la convivencia perfecta entre su identidad como compositor y el manejo del dodecafonismo vienés” (p 6). Los autores Carles y Carles (2017) refieren que como reconocimiento al valor de la obra, Krenek tocó el piano para su estreno mundial, junto con la violinista Jenny Cullen, el 8 de mayo de 1947 en la ciudad de Saint Paul, Minnesota (p. 6). Labonville indica que, “de ahí en más, Cordero sabiéndose más diestro, usó la técnica de los doce tonos en la mayor parte de sus creaciones, sintiéndose libre de romper las reglas de Schönberg por razones musicales” (p. 6).

A la beca del maestro Mitrópoulos se adiciona otra por dos años concedida a Cordero por el Gobierno de Panamá en respuesta a una carta enviada al presidente de la República, por panameños residentes en Nueva York, entre ellos, Herbert De Castro y Jaime Ingram (Cordero, 1987). Para su adiestramiento musical como director de orquesta, Cordero ganó la beca de Serge Koussevitzky, subvención que le permitió estudiar con Stanley Chapple en el Centro Musical de Berkshire (ahora Tanglewood Music Center), Massachusetts, durante el verano de 1946. El 9 de junio de 1947, Cordero se graduó de la Universidad de Hamline con distinción Magna Cum Laude y posteriormente contrajo matrimonio con la estadounidense Elizabeth Johnson, también egresada de la Licenciatura en Educación Musical de la Universidad de Minnesota (Cordero, 1987, Carles y Carles, 2017).

La productiva estadía de Cordero en Estados Unidos concluyó con el otorgamiento de una de las codiciadas becas de la Fundación John Simon Guggenheim, que se ofrecen a profesionales de alto relieve en su campo, como estímulo a su capacidad

creativa. Esto le permitió estudiar dirección orquestal con León Barzin y trabajar con la Asociación Nacional de Orquestas en Nueva York por dos años. En el periodo de la beca (1949 -1950) Cordero compuso el Quinteto para flauta, clarinete, violín, cello y piano. Adicionalmente, inició la creación de otras obras como dos Oberturas panameñas para orquesta, Sonatina rítmica para piano, Danza en forma de fuga para cuarteto de cuerdas y dos piezas cortas para violín y piano (Carles y Carles, 2017).

### **2.1.3. De vuelta en Panamá (1950 - 1966)**

En 1950 Cordero regresó a Panamá con el objetivo de aportar en la formación de las próximas generaciones de músicos panameños y se incorporó como docente al Conservatorio Nacional de Música. En 1953, dicho conservatorio se convirtió por Decreto Oficial en el Instituto Nacional de Música (INAM) y se designó a Roque Cordero como director de este. En calidad de director, Cordero creó cursos de Educación Musical, nombró comisiones para revisar los programas de enseñanza instrumental, solicitó agregar obras del siglo XX al repertorio; estableció cursos teóricos de formas musicales, canon y fuga, instrumentación, composición y dirección de orquesta y coros. Además, implantó la entrega de diploma por estudios completos de instrumento, educación musical o composición (Cordero, 1987).

Cordero preparó un curso de solfeo que se ha considerado una contribución significativa para Panamá y Latinoamérica. Esta obra ha sido uno de los referentes de teoría musical y texto oficial de aprendizaje de la disciplina, en varios países de la región. Su ímpetu para transformar el INAM se encontró con la oposición de gran parte del profesorado, ya que sus iniciativas exigían mucho más trabajo y entrega de su parte (Carles y Carles, 2017).

A fin de participar en un importante certamen de composición musical auspiciado por el Instituto José Ángel Lamas de Caracas, Venezuela, Roque Cordero escribió su Segunda Sinfonía en 1956. El concurso, abierto a compositores latinoamericanos, exigía a los participantes remitir, bajo seudónimo, una obra inédita extensa para

orquesta sinfónica. Además de una remuneración económica el premio incluía que la pieza fuese ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Venezuela en el Festival Latinoamericano de Música. La Sinfonía N°2 de Roque Cordero se hizo acreedora del premio Caro De Boesi. El 6 de abril de 1957, el compositor panameño recibió la ovación del público presente en el Anfiteatro José Ángel Lamas, luego de que la Orquesta Sinfónica bajo la dirección del compositor y director mexicano Carlos Chávez, interpretara la pieza galardonada (Cordero, 1987).

#### **2.1.4. Exilio voluntario (1966 - 2008)**

En 1964, Cordero dejó la dirección del INAM para encargarse de la dirección de la Orquesta Nacional encontrando grandes obstáculos por no contar con la ayuda económica necesaria. En agosto del 1965, Cordero publicó una carta abierta en periódicos del país, dirigida al entonces presidente de la República y al ministro de Educación solicitando apoyo para convertir a la Orquesta Nacional en una orquesta de nivel mundial. Luego de recibir una respuesta escasa y extemporánea, Cordero acepta la subdirección del Centro Latinoamericano de Música y la posición de profesor de Composición en la Universidad de Indiana, Estados Unidos. Por lo anterior, Cordero solicitó una licencia para poder regresar a Panamá luego de cumplir su periodo que le fue negada. Cordero (1987) refiere: “lamenté abandonar a aquellos alumnos quienes, teniendo fe en mi profesionalismo, se dedicaban seriamente al estudio de la música” (p.22). El compositor agrega en el texto de su carta abierta:

Si este último llamado a la acción no encuentra el respaldo necesario, créanme, ilustres conciudadanos, que, a pesar de la honda tristeza que esto causaría a quien ama tan profundamente a la PATRIA, buscaré otras playas hospitalarias, más a tono con mis inquietudes artísticas, en donde pueda dedicarme, sin la amargura de la incompreensión, a mi actividad creadora (Cordero, 1987, p. 23).

En los Estados Unidos, Cordero se desempeñó como director Asistente del Centro Latinoamericano de Música en Indiana (1966-69), editor Musical de la Compañía Peer Southern Music y de la impresora Peer International Corporation (1969-1972), y profesor de Composición en la Universidad Estatal de Illinois (1972-1987), profesor Emérito en la Universidad Estatal de Illinois (1987-2000) (Labonville, 2011). En el año 2000, Cordero y su esposa Betty se mudaron a Dayton, Ohio, donde vivió el compositor hasta su muerte el 27 de diciembre de 2008.

### **2.1.5. Su catálogo musical y otras contribuciones**

Su biógrafa Marie Labonville indica que la producción madura de Cordero es fecunda e incluye 12 piezas para piano, 14 para orquesta, 5 para orquesta de cuerda, 3 para solista con orquesta, 32 para orquesta de cámara, 5 para coro, 1 para coro y orquesta, 2 para ballet y 1 para cine. Además, 3 obras pedagógicas (de armonía, contrapunto y solfeo) y al menos 60 artículos en prosa (Labonville, 2011). Fue educador invitado en muchos países y dictó numerosas conferencias.

El catálogo musical completo de Roque Cordero ha sido presentado previamente en publicaciones y tesis de grado (Casal, 2006; Catálogo Cordero EAFIT, 2010).

### **2.1.6. Premios y Honores**

La creatividad de Cordero le valió numerosos encargos y honores nacionales e internacionales. Entre ellos vale la pena mencionar:

1947: Mención Honorífica Concurso Reichhold, Detroit, Estados Unidos -

Primera Sinfonía en Mi bemol

1949: Beca Anual Guggenheim, Estados Unidos

1953: Primer Premio en el Concurso Ricardo Miró, Panamá - Rapsodia Campesina

1957: Premio Caro De Boesi en II Festival de Música Latinoamericana, Caracas, Venezuela. Segunda Sinfonía

1958: Condecoración Vasco Núñez de Balboa Panamá - Gobierno de Panamá

1966: Doctorado Honoris Causa, Universidad de Hamline, Minnesota. Estados Unidos

1974: Premio Internacional de Grabación Serge & Olga Koussevitzky -  
Concierto para violín y orquesta

Premio Música de Cámara, Costa Rica por Tercer Cuarteto de Cuerdas  
Medalla Honor Nacional otorgada por la Caja de Ahorros de Panamá

1982: Gran Cruz de la Orden Vasco Núñez de Balboa, Gobierno de Panamá

1983: Profesor Distinguido Facultad de Bellas Artes Universidad de Illinois

## **2.2 LA SEGUNDA SINFONÍA DENTRO DE LA OBRA DE ROQUE CORDERO**

### **2.2.1. Aspectos Históricos**

A inicios de 1956, se anunció la segunda versión del concurso de composición musical auspiciado por el Instituto José Ángel Lamas de Caracas, Venezuela. Esta competencia estaba destinada a examinar la producción de América Latina en lo que a música sinfónica se refiere. Las obras serían evaluadas por un jurado de distinguidos autores latinoamericanos y la composición ganadora, además de obtener un premio de diez mil dólares para su creador, sería interpretada por primera vez por la Orquesta Sinfónica de Venezuela. La premiación tendría lugar en el Segundo Festival Latinoamericano de Música, que se celebraría en Caracas en 1957 (Carles y Carles, 2017).

En 1956, Cordero había regresado al istmo y laboraba como director del Instituto Nacional de Música (INAM). Cordero (1987) recuerda que “a pesar de su intensa labor educativa y su lucha por mejorar el ambiente musical de su país...encontró tiempo... para continuar su labor creativa y escribió la obra que le proporcionó su primer triunfo significativo” (p. 22). Trabajando hasta avanzadas horas de la noche en su oficina, Cordero escribió su Segunda Sinfonía del 5 de julio al 30 de agosto de 1956 (Towsend 1999, Carles y Carles, 2017).

Cordero recuerda:

La Segunda Sinfonía se escribió rápido, pero comencé a pensar en esto apenas me enteré del concurso y cuando me senté a escribir sabía la estructura que deseaba usar, la transformación, estuve trabajando en mi cabeza cómo resolver el problema antes de sentarme a escribir. La escribí en 55 noches (Towsend, 1997).

El jurado del concurso latinoamericano seleccionado para encontrar las mejores obras sinfónicas de la región en 1957 estuvo compuesto por Domingo Santa Cruz, Aaron Copland, Carlos Chávez, Juan Bautista Plaza y Alberto Ginastera (Santa Cruz, 1957). En aquella ocasión se examinaron 107 partituras, tarea que exigió tiempo y dedicación. Santa Cruz (1958) afirma que "la selección no fue fácil y la unánime decisión final fue objeto de cuidadoso estudio y del deseo de descubrir lo mejor dentro de orientaciones estéticas diversas. La audición de las composiciones premiadas no defraudó nuestro juicio" (p 9). El Jurado otorgó cuatro premios de cinco mil dólares cada uno, dividiendo el gran premio "José Ángel Lamas" entre Blas Galindo de México, por su Sinfonía, y Camargo Guarnieri de Brasil por su "Charo" para piano y orquesta. El premio "Caro de Boesi" fue otorgado a Roque Cordero de Panamá por su Segunda Sinfonía y el premio "Juan Landaeta" a Enrique Iturriaga de Perú por su "Suite N°1 (Santa Cruz, 1957).

Cordero fue invitado al Festival de Caracas donde tuvo la oportunidad de departir con 35 notables colegas latinoamericanos, europeos y estadounidenses. La jornada concluyó la noche del 6 de abril de 1957, cuando Roque Cordero recibió la aclamación del público presente en el Anfiteatro José Ángel Lamas, luego de que concluyó la ejecución de su Segunda Sinfonía, bajo la batuta del Maestro Carlos Chávez. (Carles y Carles, 2017). Santa Cruz (1957), quien formó parte del jurado, refiere:

La Segunda Sinfonía de Roque Cordero fue la que produjo una impresión más profunda. Se trata de una composición en un solo movimiento, escrita en un lenguaje atonal próximo a la dodecafonía. Cordero adquiere con esta obra un renombre internacional; es ante todo dramática, tensa, podría emparentarse con el lenguaje de Alban Berg; la orquestación es sencilla, sin rebuscamientos coloristas, estrictamente lo indispensable para el contenido musical. Fue muy grata sorpresa para todos, ver aparecer una figura como la del actual director del Conservatorio de Panamá, de un país que no nos había entregado ninguna obra de características tan fuertes (pp. 11,12).

Labonville, la biógrafa de Cordero, comenta que la premiada Sinfonía N°2 (1956) provocó controversia en su estreno en Caracas porque su avanzado lenguaje musical ofendió a quienes creían que los compositores latinoamericanos debían evitar las técnicas de vanguardia europea y ajustarse a un estilo nacionalista más evidente (Labonville, 2011). Cordero abordó este tema en su artículo "Nacionalismo vs. Dodecafonismo" publicado en la Revista Musical Chilena en 1959 expresando lo siguiente:

El compositor y crítico cubano, Edgardo Martín, parece sintetizar la duda angustiada de la mayoría de estos compositores, cuando, después de referirse a mi Segunda Sinfonía, premiada en el Concurso convocado por la Institución José Ángel Lamas, de Caracas, en 1957, concluye diciendo: "En resumen, una obra interesante, bien hecha, sin exceso de restricciones, que sólo deja una pregunta latente: ¿hasta dónde será lógico, conveniente y saludable (artísticamente hablando) que los compositores de América compongan de esa manera?" En mi opinión, la pregunta es innecesaria. ¿Acaso debe considerarse ilógico el hecho de que el hombre de hoy se exprese en el lenguaje de su época? ¿Acaso no resulta lógico y saludable que, al desdoblarse la segunda mitad del Siglo XX, el hombre se aproveche de todas las conquistas técnicas, científicas y sociales de los últimos años? ¿Por qué ha de censurarse al compositor que en la época actual exprese su pensamiento musical aprovechando las conquistas técnicas de las últimas

décadas? ¿O es que el único modo de componer música al alcance de todos es utilizar fragmentos típicos de fácil identificación por parte del auditorio? ¿Por qué menospreciar la facultad de apreciación del oyente? (p.28)

En su artículo, Cordero describe la encendida polémica que causó la premiación de la Segunda Sinfonía en el Festival de Caracas y expresa su firme opinión en cuanto a que:

no importa dónde o cuándo se produzca la obra de arte, no importa que tenga o no elementos nativos, no importa que se use este procedimiento técnico o aquel, lo importante para lograr la obra artística con alcance universal es la creación de algo que lleve el sello inconfundible de lo personal, que se exprese con absoluta honradez de propósitos, y que se diga en el lenguaje propio de la época del autor, quien así contribuye al afianzamiento del progreso logrado por las disciplinas artísticas a través de los años (Cordero, 1959, p 29).

Respecto al nacionalismo versus el dodecafonismo, Cordero llegó a la conclusión de que no hay tal antagonismo. Mientras el nacionalismo es una clasificación geográfica dada por los compositores de diversos países a sus obras en las cuales emplean elementos del folclor nativo, el dodecafonismo se refiere a una técnica definida que se puede utilizar para crear una obra personal, que llevará implícito el sello de lo nacional sin dejar de tener un alcance universal (Cordero, 1959).

### **2.2.2. El Significado de la Segunda Sinfonía en la trayectoria de Roque Cordero**

La Segunda Sinfonía ganó para el músico panameño reconocimiento internacional como compositor. Si bien confiesa que el dinero no era su principal objetivo; con el dinero que le otorgó el premio, Cordero obtuvo su primer piano (Duffie, 1989).

Sobre los efectos de su triunfo con esta obra, el compositor reseña:

Con el triunfo de la Segunda Sinfonía se abrieron varias puertas. Recibí el encargo de la Fundación Coolidge, de la Biblioteca del Congreso, en Washington, para escribir el Cuarteto de Cuerdas N°1, obra que se estrenó durante el Segundo Festival Interamericano de Washington, el 26 de abril de 1961. Luego recibí encargo de la Fundación Koussevitzky para escribir un Concierto para Violín y Orquesta, obra terminada en 1962 y estrenada durante el Tercer Festival Interamericano de Washington, el 9 de mayo de 1965. Varios años después de radicarme en los Estados Unidos, el Concierto para Violín recibió el importante Premio Internacional del Disco Koussevitzky de 1974, como la mejor obra de autor viviente grabada por primera vez ese año (Cordero, 1987, p 22).

La Sinfonía N°2 ha sido considerada como una obra de alto nivel en el mundo musical. Un año después de ser ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Caracas, dicha sinfonía fue interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la batuta de Howard Mitchell en el Primer Festival Interamericano de Música celebrado en Washington. Cordero recuerda que el crítico del New York Times, Howard Taubman, que estuvo presente en Caracas y Washington, escribió buenas críticas de la Segunda Sinfonía en ambos eventos. La obra fue traída nuevamente al escenario para la apertura del concierto inicial durante el vigésimo aniversario del festival. En esta ocasión la obra fue ejecutada por la Orquesta de Louisville que decidió grabarla, bajo la dirección de Jorge Mester (Duffie, 1989). La siguiente presentación internacional de la Sinfonía N° 2 fue el sábado 31 de octubre de 1964 en la Sala del Ministerio de Información y Turismo, cuando la Orquesta Nacional de España interpretó la obra en el Concierto de Clausura del Primer Festival de Música de América y España, bajo la dirección del gran director Rafael Frühbeck de Burgos (Moro Vallina, 2012).

### **2.2.3. La Segunda Sinfonía en palabras de Roque Cordero**

Cordero estaba orgulloso de los logros obtenidos como compositor con su Sinfonía N°2 y lo hizo evidente en sus escritos y en las entrevistas que concedió. En una entrevista con Bruce Duffie (1989), Cordero dice sobre la pieza:

Es una pieza muy fuerte y muy, muy personal. Es una estructura única que no he encontrado antes ni después. Es una forma de dos sonatas, una dentro de la otra, en una pieza de un solo movimiento. Es una pieza que conmovió al público cuando se estrenó en Caracas. Gilbert Chase escribió que yo era una prueba de que una técnica de doce tonos llamada "prohibida" no era un obstáculo entre algo que un hombre quiere decir y una audiencia ávida de escucharlo. No tenían que saber que había una técnica de doce tonos. Solo estaban escuchando música. No tiene el cierre convencional en una cadencia perfecta. Terminó con un acorde disonante y, sin embargo, no molestó a nadie, porque se manejó con tal refinamiento que te sientes satisfecho (Duffie, 1989).

En una entrevista que le hizo su discípulo Tomas Carl Townsend (1997) a Roque Cordero, al preguntársele cuáles eran sus obras favoritas, este seleccionó la Segunda Sinfonía, el Concierto para Violín y la Cantata para la Paz. Cordero consideró estas piezas como representativas de su obra al comentar: "si alguien desea observar mi trabajo, estas tres obras son piezas que deben ser tomadas en cuenta" (p.7). Refiriéndose a la Sinfonía N°2, Cordero explica que él "había estudiado para ver exactamente cómo manejar la estructura de la sonata en la sinfonía... En esa sinfonía intenté lograr algo que no se había hecho antes, la transformación de la estructura sonata para crear una sonata dentro de otra" (Townsend, 1999, p 7).

En 1989, Cordero en una conversación con el laureado locutor Bruce Duffie, compartió que aproximadamente treinta años antes, durante una de sus visitas a Bogotá, tuvo la oportunidad de dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional al interpretar la Segunda Sinfonía. Cordero describe cómo, mientras realizaban el cuarto ensayo, la

orquesta le regaló la ejecución de la pieza de principio a fin con tal emoción y pasión que lo conmovió de forma que no pudo continuar. “Estaba paralizado”, recuerda..., “no podía mover mi brazo... así que les dije: Caballeros, no saben lo que hicieron, pero gracias. Es todo por esta noche”. Ese momento mágico y memorable para el compositor quedó sellado por un silencio como de cinco minutos, en que nadie se movió de su lugar. El director titular de la Orquesta rompió el silencio y le dijo a Cordero: “maestro, nunca he visto a nadie dirigir con tal emoción” (Duffie, 1989).

## **2.3 LA FORMA SONATA**

Según la estética, la palabra «forma» indica que existe una determinada «organización» en una pieza musical o, en otras palabras, que dicha pieza musical consta de elementos que funcionan como los de un «organismo» vivo. Esta organización es necesaria, ya que, en palabras de Arnold Schönberg “sin organización, la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro” (Schönberg, 2004, pag.11).

El término sonata, Schönberg lo define como “un ciclo de dos o más movimientos de distinto carácter”. En las composiciones tipo sonata, frecuentemente el último y habitualmente el primer movimiento, está escrito en la gran forma llamada: «Forma Sonata», «Allegro de Sonata» o «Forma del primer movimiento». Esto sustenta que, como señala Charles Rosen, cuando se habla de la “forma sonata” se refiere a la forma de un solo movimiento y no al conjunto constituido por una sonata (o sinfonía) de tres o cuatro movimientos (Schönberg, 2004; Rosen, 1998; Lovelock, 2020).

Esta forma está constituida por tres componentes principales: exposición, desarrollo o elaboración (como lo llaman Schönberg y Kuhn), y reexposición. La gran mayoría de los conciertos, sinfonías, cuartetos y sonatas desde los tiempos de Haydn, utilizan este principio estructural. En la exposición se presenta todo el material temático que, posteriormente, se elaborará en el desarrollo; para luego, retornar al material inicial,

generalmente variado.

Se considera por lo general que la forma sonata exige una gran amplitud y complejidad, lo que no es necesariamente cierto. El compositor es quien determina si dicha forma será de una amplia complejidad y longitud o si lo que necesita, es más una forma corta y sencilla. En cuanto a su extensión, puede oscilar entre los 100 y 300 compases (Schönberg, 2004).

En cuanto a la forma sonata, Schönberg afirma:

Su mayor mérito, que le hizo ir en cabeza durante 150 años, es su extraordinaria flexibilidad para acomodarse a la amplia variedad de ideas musicales, largas o cortas, activas o pasivas, en casi cualquier combinación. Los detalles internos pueden ser materia de casi cualquier mutación, sin disturbar la validez estética de la estructura como un todo (Schönberg, 2004, p. 243).

Después de Brahms, tal y como señala Rosen, la forma sonata brindó un modelo más vago en su construcción, un esquema más flexible, con un libre acceso a la imitación de las obras del período clásico. El esquema de exposición, desarrollo y reexposición era realmente útil y susceptible a una variada interpretación. Ya en el siglo XX, la forma sonata a pesar de mantener este esquema, goza de una amplia libertad (Rosen, 1980).

“En las obras atonales se pueden crear elaboradas analogías de la estructura tonal de la Forma Sonata” (Rosen, 1980, p.360). Al estudiar obras atonales, puede observarse que, si bien es cierto, no existe el aspecto tonal, aspectos como el compás, tempo, relaciones motivicas, forma y carácter expresivo, aún pueden brindar un claro contraste entre sus partes. Según Rosen, permanece la estructura temática con texturas contrastantes: una antítesis entre la relativa sencillez de las secciones externas y un centro más intenso (Rosen, 1980).

## **CAPÍTULO III: Aspectos Metodológicos**

### **3.1 Tipo de estudio**

El Tipo de estudio es exploratorio y descriptivo.

### **3.2 Selección de la muestra**

Se tomarán los compases del 609 al 682

### **3.3 Metodología**

En la fase inicial para la mejor comprensión de la Segunda Sinfonía se estudió la técnica dodecafónica en lo que respecta a su concepto y aplicación. Se realizó una entrevista con el Profesor Moisés Guevara para obtener un marco referencial de la segunda sinfonía y su génesis. Igualmente se consultaron libros, artículos y tesis de grado para profundizar en la fundamentación teórica del objeto de estudio.

Dado que este estudio abarca los compases 609 a 682 de la Segunda Sinfonía de Roque Cordero, inicialmente se generó una aproximación a la partitura en busca de paralelismos entre diferentes secciones de la muestra. Se examinó y se escuchó múltiples veces la obra y en particular los compases que componen la muestra. Al hacer esto, destacaron patrones que parecieron sugerir una organización temática similar a la de una forma sonata. Para determinar si esta presunción era válida, se realizó el análisis descrito a continuación, tomando los siguientes supuestos:

1. Que los compases 620 al 644 constituyen la exposición de una forma sonata.
2. Que los compases 660 al 677 constituyen la reexposición de una forma sonata.

3. Que los compases 620 al 625 constituyen la sección 1 (Grupo Temático 1) de la exposición de una forma sonata.
4. Que los compases 634 al 644 constituyen la sección 2 (Grupo Temático 2) de la exposición de una forma sonata.
5. Que los compases 660 al 667 constituyen la sección 1 (Grupo Temático 1) de la reexposición de una forma sonata.
6. Que los compases 668 al 677 constituyen la sección 2 (Grupo Temático 2) de la reexposición de una forma sonata.
7. Que los compases 645 al 659 constituyen el desarrollo de una forma sonata.
8. Que los compases 609 al 619 constituyen la Introducción lenta de una forma sonata.

Se tomaron varias secciones de la muestra y se transcribieron de la partitura compás por compás en un programa de escritura musical. Luego se procedió a elaborar figuras que se utilizaron para contrastar las distintas secciones. Se compararon elementos rítmicos, dinámicos, contrapuntísticos, melódicos, tímbricos y orquestales entre los compases 620 al 625 y los compases 660 al 667. A este grupo de compases se les consideró como la Sección 1. Posteriormente, tomando las mismas propiedades musicales, se contrastó el material temático de los compases 634 al 644 con el de los compases 668 al 677. A este grupo de compases se les consideró como la Sección 2. La correspondencia directa o dinamizada entre los elementos musicales de estas secciones fueron concluyentes para determinar si estos se comportan como la exposición y reexposición de una forma sonata.

Se tomaron los elementos rítmicos, dinámicos, contrapuntísticos, melódicos, tímbricos y orquestales de los compases 645 al 659 y se determinó por comparación si estos elementos se comportan como el desarrollo del material temático de la exposición (compases 620 al 644).

Se seleccionaron los elementos rítmicos, dinámicos, contrapuntísticos, melódicos, tímbricos y orquestales de los compases 609 al 619 y se cotejó si este material temático actuaba como una introducción lenta a la forma sonata.

La serie E, B, F#, C, F, G, Ab, Db, Eb, A, Bb, D y la serie F#, F, A, C, C#, D#, B, G#, A#, E, G, D, presentes en la muestra estudiada (compases 609-682), se obtuvieron de la información generada en el estudio Cruz (2002, pág. 70 y 73).

## **CAPÍTULO IV: Análisis y discusión de los resultados**

## **Análisis de resultados**

Este estudio se basó en el análisis morfológico de los últimos 75 compases de la Segunda Sinfonía (620 al 682), siguiendo los criterios expuestos en la metodología.

El orden en el que se presenta el análisis no es un orden lineal. Primero se verificó la existencia de una correlación entre los compases 620 a 625 y 660 a 667 para así determinar la existencia de una Sección I. Una vez analizados estos compases entonces se procedió a analizar comparativamente los compases 634 a 644 y 668 a 677 para determinar la existencia por correlación de una Sección II. Posteriormente, se analizó la sección de enlace (compases 626 a 633) ya que, al ser una sección previa a lo delimitado como desarrollo, podía contener elementos a dinamizar en el mismo. Habiendo analizado estos compases, se procedió a examinar por correlación si los compases 645 a 659 se comportan como un desarrollo al contener elementos elaborados de las secciones previas. Por último, se analizaron los compases 609 al 619 como una posible Introducción lenta a la forma sonata y los compases 678 al 682 como la sección conclusiva de la reexposición.

## SECCIÓN I

La Sección I se identificó entre los compases del 620 al 625 de la exposición y los compases del 660 al 667 de la reexposición.

SECCIÓN I EXPOSICIÓN (620 - 625)

SECCIÓN I RE-EXPOSICIÓN (660 - 669)

Figura 1. Comparación de las trompetas, trombones y cornos entre los compases 620 a 625 versus los compases 660 a 669. Todos los instrumentos están en sonidos reales.

En ambas secciones los intervallos preponderantes son los de 5ta. justa y tritono. Como se observa en la figura 1, la iteración del motivo E, B, F# en las trompetas y trombones, se hace evidente tanto en la exposición como en la reexposición, pero con ciertas diferencias. Roque Cordero en los compases 620 al 623 presenta el tema en un compás de 3/4, comenzando con un silencio de negra y subdividiendo la última blanca en un tresillo de negras en matiz fortísimmo; provocando así, la idea musical “silencio, tresillo de E, B, F#”. En los compases 660 a 664, juega con esta idea, pero subdividiendo el valor total del compás (blanca con punto) en un cuatrillo conformado por “silencio, E, B, F#”, en matiz fortísimmo; provocando así, una idea “silencio-motivo”, tanto en la exposición como en la reexposición. Ambos culminan con un valor de blanca (F#) dentro de un compás de 2/4. La idea fraseológica “silencio, E, B,

F#” se presenta dos veces en la exposición y tres veces en la reexposición. En la exposición, la segunda iteración culmina con un F# negra el que está ligado a una semicorchea y dicho valor se repite subsecuentemente en un valor de corchea con punto. Esta estructura melódica que aparece en la Exposición es omitida y (podría decirse) reemplazada por una 3ra iteración del motivo en la reexposición. El compositor vuelve a jugar con esta idea de reagrupación rítmica en los compases 624 y 667. Esta vez los cornos ejecutan una figuración de tresillo de negras (C, F, G) y redonda (Ab) ligada a corchea, siendo entonces el valor final, redonda y 1/8 de su valor. Luego en los compases 667 y 668, toma este mismo motivo reagrupándolo en “silencio, tresillo de negras (F, G, Ab)” y culmina con una corchea (Ab) ligada a una negra, una redonda y otra corchea, siendo entonces su valor, redonda con puntillo. Como puede apreciarse en la Figura 1, este juego de variaciones rítmicas es muy similar al empleado en los trombones y trompetas en los compases 620 a 623 y los compases 660 a 664.

Mientras ocurren estas iteraciones de 5tas. ascendentes en los trombones, trompetas y cornos en la reexposición (compases del 660 al 665), se presenta a modo de respuesta un patrón de salto de 5ta. descendente en los contrabajos, cellos, tuba, contrafagot, fagotes y clarinete bajo en Bb. Esto quiere decir que cuando las trompetas y trombones entonan el motivo: cuatrillo de “silencio, E, B, F#” y F# blanca; al siguiente compás, los contrabajos, cellos, tuba y contrafagot responden con el salto de 5ta. descendente de la siguiente manera:



**Figura 2.** Compases del 660 al 665. Reducción de los trombones, trompetas y cornos (clave de sol) y contrabajos, cellos, tuba, contrafagot, fagot y clarinete bajo en Bb (clave de fa); para ejemplificar el juego de contra-canto entre ambas secciones.

Estas mismas iteraciones de salto de 5ta. descendente en el registro grave que se dan entre los compases 660 a 665 son transformadas posteriormente en un salto de 8va. ascendente y utilizado a manera de *stretto* a través de los vientos madera y metal para generar una disonancia de tritono. Si extraemos solo las notas sin la orquestación, obtendríamos lo siguiente:



**Figura 3.** Síntesis en sonidos reales. Primera voz: reducción de flautas, oboes, clarinetes, violines y violas, compás 665. Anacrusa del compás 666, Segunda voz: trompetas. Tercera voz: trombones (con refuerzo rítmico en redoblante), compás 666. Anacrusa del compás 667, Cuarta Voz: reducción de clarinete bajo, fagotes, contrafagotes, tuba, cellos y contrabajos.

Dicha idea a manera de *stretto* comienza a partir de un levare de fusa hacia el segundo tiempo del compás 665. Luego, la segunda voz entra desplazada con un levare de fusa hacia el primer tiempo del compás 666 y la tercera voz entonces aparece con un levare de fusa hacia el segundo tiempo. Para así, por último, dar paso a la cuarta y última voz, la cual genera un levare de fusa hacia el primer tiempo del compás 667. En resumen, podríamos decir que esta “idea strettada” es una sucesión de levares a octavas con la excepción del último, el que está a distancia de una quinta. También puede señalarse que este pasaje no es más que un reordenamiento de la misma idea principal E, B, F#, C solo que esta vez siendo C, F#, E, B.

Otra similitud entre la Sección I de la exposición y la Sección I de la reexposición es el trémolo en fusas que se da en el timbal y el gran cassa sobre la nota F. En la Sección I de la exposición puede apreciarse entre los compases 620 a 623, y en la Sección I de la reexposición entre los compases 660 a 664. En la exposición las violas y violines acompañan esta idea con su propio trémolo de fusas sobre la nota E. Este acompañamiento de cuerdas es omitido en la reexposición.

## SECCIÓN II

La Sección II se identifica en los compases 634 al 644 de la exposición y en los compases 668 al 677 de la reexposición.

### SECCIÓN 2 EXPOSICIÓN (634 - 644)

Bss.  
Vc.  
Cb.

(-) Cellos

Bss.  
Vc.  
Cb.

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is for Basses (Bss.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The bottom staff is specifically for Cellos (labeled as (-) Cellos). Both staves show a melodic line in 4/4 time, consisting of a sequence of eighth notes: D2, Bb1, D2, Bb1, A1, Eb1, followed by a quarter rest, then a quarter note D2, and finally a quarter note Eb1.

### SECCIÓN 2 RE-EXPOSICIÓN (668 - 677)

Bss.  
Vc.  
Cb.

19

Timpani  
Cello  
Contrabass

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff is for Basses (Bss.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The bottom staff is for Timpani, Cello, and Contrabass. Both staves show the same melodic line as in the exposition section, with a measure number '19' at the beginning of the bottom staff.

Figuras 4 y 5. El material temático de esta sección se separó en dos figuras; la Figura 4 contiene los instrumentos menos graves de esta orquestación (fagotes y cellos) y a estos, los acompaña uno de los instrumentos más graves de esta orquestación (contrabajo). El otro de los instrumentos más graves (tuba) se encuentra en la figura 5, acompañando entonces al timbal y la percusión.

### SECCIÓN 2 EXPOSICIÓN (634 - 644)

Tba.

Timp.

Perc.

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The top staff is for Tuba (Tba.), the middle for Timpani (Timp.), and the bottom for Percussion (Perc.). All three staves show the same melodic line as in the previous sections, with the Percussion staff featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

### SECCIÓN 2 RE-EXPOSICIÓN (668 - 677)

12

Tba.

Timp.

Perc.

Detailed description: This block contains three staves of musical notation, similar to the exposition section. The top staff is for Tuba (Tba.), the middle for Timpani (Timp.), and the bottom for Percussion (Perc.). A measure number '12' is at the beginning of the top staff. All three staves show the same melodic line as in the previous sections.

Podemos observar en las figuras 4 y 5 que, en esencia, el juego temático para los fagotes, cellos, contrabajos, tubas, timbal y percusión que se desarrolla a través de los compases 634 a 644 y los compases 668 a 677 es el mismo. Fagotes, cellos, contrabajos y tubas, comparten una misma línea melódica que no es más que un ostinato de un motivo (D, Bb, D, Bb, A, Eb) y su resolución (tresillo de semicorcheas y una corchea), llevado por la sección de percusión en Eb. Dicho ostinato ocurre

mediante un desplazamiento rítmico de silencio de corchea, como puede ser observado en las figuras 4 y 5. Para ver más claramente este juego de “pregunta y respuesta”, debe observarse la línea del timbal la que contiene el motivo y su resolución sintetizados en una sola frase:

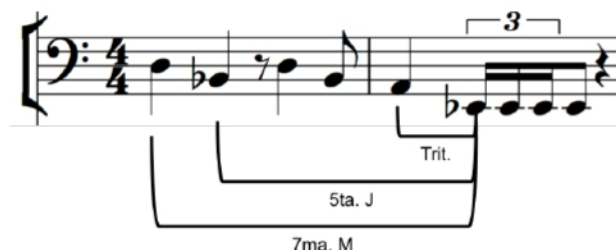


Figura 6. Extracto del timbal de los compases 668 a 677.

Es importante destacar que toda esta idea fraseológica, está construida dinámica, agógica, interválica y orquestalmente hacia un punto de impacto, el Eb de tresillo de semicorcheas y corchea. La primera razón para denotar esta intención musical es el manejo orquestal, ya que el Eb no solo es ejecutado por los timbales, sino que a su vez es reforzado por varios instrumentos de la orquesta con acento dinámico (contrabajos, cellos, tuba, cornos, fagotes, contrafagot, clarinete bajo en Bb y percusión). Como segundo punto, se puede señalar la escogencia interválica de la frase que, más que arbitraria, contiene intervalos de gran importancia para esta sinfonía como la 5ta. justa y el tritono. Por último, como se observa en la figura 6, esta idea está construida en 7 tiempos, siendo el último de ellos el silencio de negra. Esto genera un descentramiento agógico de 7 tiempos a través de los compases 668 a 677 escritos a 4/4; provocando así un desplazamiento del punto de impacto (Eb), el que se presenta primero en el 2do tiempo, luego en el 1ero, 4ta. y por último en el 3er tiempo.

En la Sección II de la exposición (entre los compases 635 a 644), mientras se presenta este juego de ostinatos evidenciado en las figuras 4 y 5, los violines y violas desarrollan una línea melódica de manera simultánea a lo largo de estos compases:

Violins I, II  
Violas

Violins I, II

*ff*

*f* *mp*

Figura 7. Reducción de primeros violines, segundos violines y violas de los compases 635 a 644.

Si dividimos esta idea melódica en frase antecedente y consecuente, encontramos que la frase antecedente (compases 635 a 639) tiene un contorno ascendente y descendente. Primero sube por 5tas., delineando el motivo principal de la exposición (E, B, F#) y posteriormente desciende por tritono y 5ta. (F#, C, F). Luego de esto (tomando las notas más importantes del contorno) sube por 3ra menor y 4ta justa (F, Ab, Db; produciendo una suerte de armonía de Db mayor (tomando el G como una nota de paso) para descender luego por 7ma. menor (Db, Eb).

La frase consecuente (compases 640 a 644) tendría entonces un contorno distinto; sube constantemente por grado conjunto hasta culminar con un salto ascendente por 4ta justa (Ab, Db) y un salto de 8va. descendente sobre la nota Db. Podríamos entonces asumir que esta frase consecuente no es más que una elaboración de la segunda mitad de la frase antecedente (compases 637 a 639). Las violas dejan de tocar desde el compás 640 hasta el 644, no siendo partícipes entonces de la frase consecuente.

Si dentro de los compases 635 a 644 tomamos la línea que hacen los violines (Figura 7) vemos cómo esta línea avanza a través de la serie original (E, B, F#, C, F, G, Ab, Db) mientras los contrabajos, cellos, timbales, trombones, tubas y fagotes (Figuras 3 y 4) completan en sentido retrógrado (D, Bb, A, Eb) la serie original con la que el compositor abre la sinfonía, ambas convergiendo en el Db.

Este desarrollo melódico por parte de los violines es totalmente omitido en la reexposición de la Sección II. Los violines, en este caso, hacen un salto de 8va. sobre la nota Ab para luego descender a G.

Por último, hay que agregar que mientras ocurre este desarrollo melódico por parte de los violines en los compases 635 a 644, las flautas y oboes entonan a octavas el motivo E, B, F#. Dicho motivo es continuado por los cornos (los cuales continúan la serie hasta el Ab) de la siguiente manera:

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Oboe, and Horns. The music is in 4/4 time. The Flute and Oboe parts play a melodic line starting with a quarter note E4, followed by a quarter note B4, and a quarter note F#4. The Horns part enters in measure 642 with a quarter note E3, followed by a quarter note B3, and a quarter note F#3. The Flute and Oboe parts have a fermata over the F#4 note in measure 644.

Figura 8. Extracto de las flautas, oboes y cornos de los compases 640 a 645. Todo en sonidos reales.

## SECCIÓN DE ENLACE, EXPOSICIÓN

Este conjunto de compases constituye la Sección de Enlace entre la Sección I y la Sección II de la exposición. Dicha sección es enteramente omitida en la reexposición. Roque Cordero inicia esta sección con una doble imitación canónica a la 8va.

The image shows a musical score for five instruments: Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time. The Bassoon part starts in measure 626 with a quarter note G2, followed by a quarter note B2, and a quarter note D3. The Violin I part starts in measure 626 with a quarter note G4, followed by a quarter note B4, and a quarter note D5. The Violin II part starts in measure 626 with a quarter note G4, followed by a quarter note B4, and a quarter note D5. The Viola part starts in measure 626 with a quarter note G3, followed by a quarter note B3, and a quarter note D4. The Violoncello part starts in measure 626 with a quarter note G2, followed by a quarter note B2, and a quarter note D3.

Figura 9. Extracto de violines, violas, cello y fagot, exponiendo solo las notas relevantes de la imitación canónica a la 8va. Compases 626 a 628

La primera imitación canónica (Ab, Bb, A, E, B, C, F#, F, B, C), se presenta a través de los violines I con un levare de silencio de corchea hacia la mitad del primer tiempo y es imitada seguidamente por los violines II en el siguiente compás. La segunda imitación (D, F#, E, G) es ejecutada por las violas e imitada por los fagotes con un levare de silencio de negra hacia el segundo tiempo del compás.

Es importante también destacar cómo los cellos continúan en el compás 628, la línea melódica de la imitación canónica de los 1eros. y 2dos. violines. Sin embargo, estos repiten esta idea (Ab, Bb, A, E, B, C, F#, F) a manera de ostinato desde el compás 628 hasta el compás 630. Las primeras cuatro notas de esta línea melódica (Ab, Bb, A, E) son reforzadas por las violas en el compás 628.

En los compases 629 a 631, inicia un pasaje con 2 motivos, uno de ellos llevado por las flautas y el otro llevado por los oboes y clarinetes, resultando:



**Figura 10.** Reducción en sonidos reales de flautas, oboes y clarinetes de los compases 629 a 631.

Como puede observarse, el segundo motivo es una disminución del primero. El efecto que se busca con esta disminución es un “estrechamiento” del motivo principal (D#, B, G#, A#), para que comience desplazado a un valor de negra y medio después, pero que culmine en el mismo punto que el primer motivo. Adicionalmente, para lograr el efecto de que ambas líneas melódicas se encuentren en el mismo punto, el compositor cambia en el segundo motivo el último intervalo utilizando en lugar de una 2da. mayor ascendente, una 8va. ascendente y finalmente agrega el intervalo de 2da. mayor (G#-A#) restante buscando el unísono.

Por último, en los compases 630 y 631, las violas, trombones, trompetas, cornos franceses y corno inglés empiezan a ejecutar una variante por aumentación (en negras) del ostinato de corcheas llevado por los violonchelos, de la siguiente manera:

The musical score consists of five staves: English Horn, Horn, Trumpet, Trombone, and Viola. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The music is in two measures, 630 and 631. In measure 630, the English Horn, Horn, and Viola play eighth notes. The English Horn and Viola have a dynamic marking of *mf*. The Horn and Trombone are silent. In measure 631, all instruments play triplets of eighth notes. The English Horn, Horn, and Viola have a dynamic marking of *mf*. The Horn and Trombone are silent. The dynamic markings *cresc.* and *molto* are placed between the two measures, indicating a dynamic increase and a change in tempo or mood.

**Figura 11.** Extracto de cornos franceses e inglés, trompetas, trombones y violas de los compases 630 y 631. Todo en sonidos reales.

En esta figura puede observarse que el compositor empieza a emplear un crecimiento dinámico en cada instrumento asociado a la disminución métrica del motivo inicial, convirtiéndolo de 3 negras a tresillos de negras. Tanto este crecimiento dinámico como el estrechamiento de las figuras rítmicas y la polirritmia generada entre los tresillos y las negras (4:3) sirven de elemento de tensión. Adicionalmente a este desarrollo, los violonchelos ejecutan el ostinato de corcheas: Ab, Bb, A, E, B, C, F#, F (compases del 628 al 630). En el compás 631, los violonchelos entonces varían a F, A, C, C#, D#, B, G#, A#. Mientras esto sucede, los violines desarrollan una línea melódica ascendente (F#, F, A, C, C#, D#, B, G#, A#, E), melodía que corresponde las primeras 10 notas de la segunda serie expuesta al principio de esta sinfonía. Dicha serie será completada por los violonchelos (G, D) en el compás 632, como puede apreciarse en la siguiente figura:

Figura 12. Sección de cuerdas de los compases 628 a 632. Los números señalados son los correspondientes a la serie F#, F, A, C, C#, D#, B, G#, A#, E, G, D la que aparece por primera vez en los compases del 19 al 26.

Todo este juego de ostinato en los violonchelos, el juego de estrechamiento en los motivos de las flautas, oboes y violas, los *molto crescendo*, las líneas melódicas ascendentes tienen el fin lógico de crear tensión para así llegar a la parte final de esta sección de enlace: un clúster de notas en matiz *fortissísimo*, construido para generar una yuxtaposición de 5tas. y 4tas mayormente

Figura 13. Reducción de orquesta completa desde las notas más graves hasta las más agudas y señalando los intervalos de 5ta., 4ta y tritono.

como puede ser apreciado en la figura 13. Dicho acorde es repetido seis veces, en una figuración de corcheas. Es interesante destacar que, si bien los principales intervalos a destacar en este clúster acórdico son las 5tas. y 4tas, también se producen frotamientos de 2da. m, dentro del mismo. Como puede observarse en la figura anterior, en las voces graves se ejecutan las notas G y D, las que tienen un frotamiento con las notas G# y D# que se encuentran en las voces agudas. Complementariamente las notas C# y D# generan un frotamiento de 2da. Mayor.

## DESARROLLO

Lo que hemos delimitado en esta investigación como el desarrollo comienza con una imitación canónica a la 7ma. menor descendente entre las cuerdas agudas (violines I y II) y las cuerdas graves (violas y cello). Inicia en la anacrusa al compás 645 y se extiende hasta el compás 659.

Compases 645 - 648

The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The notes in Violin I are: Bb, A, G, F#, E, D, C, Bb, A, G, F#, E. The notes in Violin II are: Bb, A, G, F#, E, D, C, Bb, A, G, F#, E. The notes in Viola are: C, E, G#, F#, E, D, C, Bb, A, G, F#, E. The notes in Violoncello are: C#, A, Eb, D, C, Bb, A, G, F#, E. Numbers 1-12 are placed above notes in Violin I and Violin II, and 4-11 in Viola and Violoncello, indicating a specific note order.

**Figura 14.** Extracto de la sección de cuerdas de los compases 645 a 648. Los números señalados en los violines primeros indican un posible primer ordenamiento de la serie hallada en dichos compases. Los números señalados en los violines segundos, violas y cellos, constituirían otro posible ordenamiento para la serie en cuestión.

La serie resultante de este contrapunto puede ser agrupada de dos maneras. La primera, sería asumir que dicha serie se encuentra en su totalidad en la línea de los primeros violines. De agruparse de esta manera horizontal, el orden de la serie quedaría de la siguiente manera: Bb, D, F# (se omite el A# por ser enarmonía de Bb), B, F, G, C, Db, Eb, Ab (se omite el D por ser una repetición), A y E. Otra posibilidad sería agrupar la serie por el orden de aparición y cercanía schönberiano; como se observa en la figura 14, esta serie se ordenaría en tres sets de 3 notas y 3 notas separadas. El primer set con las notas Bb, D y F#, llevado por los segundos violines, el segundo set con las notas C, E, G#, llevado por las violas y el tercer set el que vuelve a formar parte de la línea de los segundos violines con las notas B, F, G. En este ordenamiento, las últimas 3 notas son ejecutadas de manera independiente por 3 instrumentos distintos: C# por las violas, A por los Cellos y Eb por los violines segundos como puede ser observado en la figura.

La línea melódica llevada por los primeros violines sugiere una transformación del motivo del compás 626.

The image displays two musical staves. The upper staff, titled 'COMPASES 626-627', shows a melodic line starting with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of notes: a half note (Bb), a quarter note (Bb), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), and a quarter note (G). Above the notes are interval markings: 2M (between Bb and Bb), 2m (between Bb and C), 4J (between C and D), 4J (between D and E), 2m (between E and F#), Trit (between F# and G), and 2m (between G and G). The lower staff, titled 'COMPASES 645-646', shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note (Bb), a quarter note (C), a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note (F#), a quarter note (G), a quarter note (A), and a quarter note (B). Above the notes are interval markings: 3M (between Bb and C), 6m (between C and D), 6m (between D and E), 2m (between E and F#), Trit (between F# and G), and 7m (between G and A).

Figura 15. Comparación de contorno entre la línea melódica de los violines de los compases 626-627 (sección de enlace) y la de los violines de los compases 645-646 (desarrollo).

Lo primero a resaltar es la aumentación del valor de las figuras rítmicas en la elaboración del desarrollo. Esto se observa en que los valores rítmicos originales son corcheas y luego en el desarrollo negras (en su mayoría). Esta aumentación conduce al compositor a trabajar con un set de 7 notas, pero manteniendo el contorno original.

El motivo llevado por los violines desde la anacrusa del compás 645 hasta el 648 (figura 14) es de gran importancia para esta sección del desarrollo; ya que el compositor lo irá repitiendo durante los próximos compases, pero variando sus distancias interválicas y el valor y cantidad de sus figuras rítmicas. Cordero primero reduce el motivo de 14 notas a uno de 9 notas y unifica los valores convirtiéndolos a negras, para nuevamente variarlos a una figuración de tresillos de corchea; y así reducirlo a la mínima figura rítmica del pasaje (semicorchea). A fin de acortar el fraseo, reduce la duración del compás un tiempo transformándolo de 4/4 a 3/4. Esta última variación a 4 notas, por la forma en la que se ejecuta, parece sugerir que incluso, reduce aún más la secuencia a una célula de tan solo 2 notas las cuales repite secuencialmente en una escala ascendente hacia la última nota (A), el punto de clímax.

Figura 16. Análisis fraseológico de los violines de los compases 645 a 653. M.I.V. : Motivo Inicial Variado

Un dato importante a denotar en esta columna vertebral melódica del desarrollo es la abundante presencia de intervalos de tritono, cuarta y quinta justa. Otro intervalo de importancia son las segundas mayores hacia el final de la línea melódica; dicho intervalo, junto con los tritonos, las quintas y cuartas justas, también posee una gran reincidencia a través de distintas partes de la delimitación de la obra en cuestión.

Figura 17. Análisis interválico de los violines de los compases 645 a 653.

En el aspecto serial, nos encontramos con que esta línea melódica está construida en base a un reordenamiento de la serie inicial. Dicha intención se hace evidente en el compás 648, cuando los violines empiezan a ejecutar el primer set de la serie primigenia (E, B, F#, C, F).

Mientras toda esta escalinata melódica ocurre, los violonchelos retoman el pasaje de la sección de enlace (Ab-Bb-A-E-B-C-F#-F) y lo transforma nuevamente, esta vez, manteniendo su contorno y en esencia todos sus valores rítmicos, excepto dos corcheas que convierte en negras y la blanca final que transforma a corchea, pero variando sus distancias interválicas.

COMPASES 626-627

COMPASES 648-649

Figura 18. Comparación entre los violines de los compases 626-627 y los violonchelos de los compases 648-649.

Adicionalmente en el compás 648, los fagotes junto a violas, cellos y contrabajos refuerzan el motivo E-B-F#. Seguidamente en la anacrusa del compás 649, lo harán los oboes y las flautas (reforzando a los violines), para que luego en ese mismo compás lo tomen entonces los clarinetes en Bb. Los cuernos franceses también se unen a los oboes y flautas en la anacrusa del compás 649, sin embargo, no solo reforzarán el motivo E-B-F# sino que estos darán inicio a la presentación nuevamente de la primera serie de la sinfonía (E-B-F#-C-F) junto a las trompetas en C en los compases 651 y 652 (G-Ab-Db-Eb-A-Bb-D-F). En los compases 649 a 652, a la manera de una falsa entrada de sujeto en una fuga, las flautas y oboes comienzan a entonar la serie junto con los cuernos (E-B-F#-C-F) para luego seguir su propio camino melódico distinto a la serie (D-A-Eb-Ab-E-F-Ab-Bb) y concluir con un juego de síncopas en el compás 653 reforzando a los violines. Los violonchelos y fagotes al unísono, y bajos una octava abajo, siguen una misma línea melódica desde el compás 648 hasta el compás 653 con el fin de aumentar la tensión.

**650**

The image shows a musical score for measures 647 to 650. The instruments listed are Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, English Horn, B-flat Clarinets I and II, Bassoon I and II, Contrabassoon, Horns I, II, III, IV, Trumpets I and II, Trombones I, II, III, Tuba, Timpani, and Percussion. The score includes dynamic markings such as *poco cresc.*, *mp*, *mf*, *cresc.*, and *unis.*. Several motifs are highlighted with blue boxes: a three-note motif (E, B, F#) in the Flute I and II parts, and a five-note motif (E, B, F#, C, F) in the Horn I and II parts. The number 650 is printed in a box at the top right of the page.

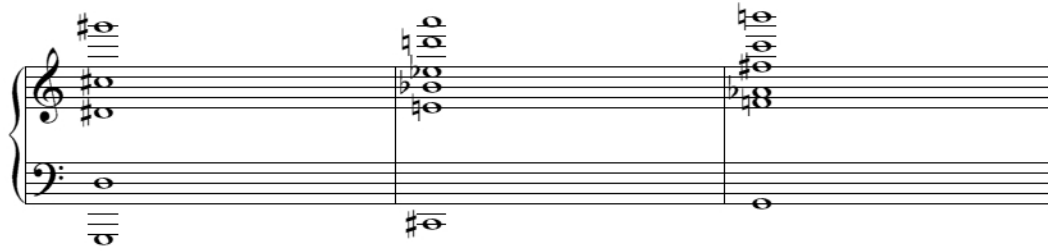
**650**

Figura 19. Partitura original, compases 647 a 650. Los cuadros resaltan el motivo E, B, F#. Los números corresponden al comienzo de la serie, llevada por los cuernos: E, B, F#, C, F.

*accelerando*

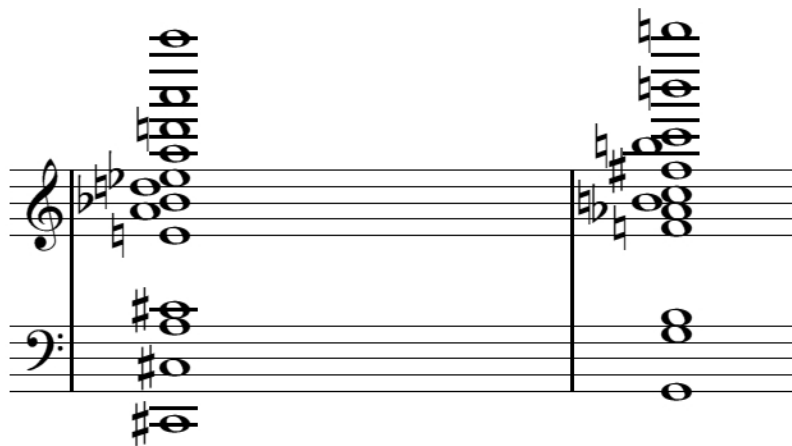
The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo, Flutes I & II, Oboes I & II, English Horn, Bb Clarinet I & II, Bb Bass Clarinet, Bassoon I & II, Contrabassoon, Horn I & II, Horn III & IV, Trumpet I & II, Trombone I, II, III, Tuba, Timpani, and Snare Drum. The second system includes Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as *poco*, *a*, *cresc.*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *accelerando* and *with snares*. Blue boxes highlight specific musical motifs in the Clarinet, Trumpet, and Violin parts.

Figura 20. Partitura original, compases 651 a 653. Los cuadros resaltan el motivo E, B, F#. Los números corresponden al seguimiento de la serie anteriormente llevada por los cornos, pero ahora confiada a las trompetas: G, Ab, Db, Eb, A, Bb, D.



**Figura 21.** Síntesis comparativa entre el clúster de notas de los compases 632 y 633 (primer compás de la figura) y los clústers de notas en los compases 654 a 659 (segundo y tercer compás de la figura). Las notas de estos clústers están ubicadas en orden de aparición desde las notas más graves a las más agudas, obviando las duplicaciones.

Es entonces, en el compás 654, en donde llega el gran clímax de esta sinfonía. Como vemos en la figura 21, el compositor toma esta factura acórdica del clúster de notas de los compases 632 y 633 y lo utiliza para plasmar una nueva serie (que podría ser un reordenamiento de la serie inicial) dividida en dos sets de seis notas a través de 2 clústers acórdicos (C#, E, Bb, Eb, D, A / G, F, Ab, F#, C, B). El frotamiento entre ambos sets de esta serie resulta en dos asociaciones interválicas de gran importancia para esta obra: tritono tanto ascendente como descendente (C#-G) y 2das (E-F, 2da. m ascendente; Bb-B, 2da. M descendente; Eb-F#, 2da. aum. ascendente; D-C, 2da. M descendente; A-B, 2da. M ascendente). Si analizamos los acordes de los compases 654 a 659 pero tomando en cuenta las notas repetidas, observaremos que estas asociaciones interválicas no solo se dan en la serie sino en todo el clúster de notas como puede apreciarse en la siguiente figura:



**Figura 22.** Extracto y síntesis de las notas del clústers generado por la orquesta a través de los compases 654 a 659, esta vez, incluyendo las duplicaciones de notas.

Estos clústers se mantienen desde el compás 654 hasta el compás 659, pero variando sus valores rítmicos. Primero, se ejecutan a manera de dos blancas en los compases 654 y 655; posteriormente, negra, blanca, negra, en el compás 656 y tres negras en los compases del 657 al 659. Los violonchelos y contrabajos por su lado mantienen un ostinato de C# y G, suben a la 8va. superior y vuelven a descender. El diseño de este ostinato, al igual que los clústers, varía en su figuración rítmica. En los compases 654 y 655, el ostinato está figurado en tresillo de negras, en el 656 se presenta como dos corcheas, tresillo de negras y dos corcheas y en los compases 657 al 659 tresillos de corcheas. Fagotes, clarinete bajo y contrafagot ejecutan este mismo patrón, pero variado: negra ligada a tresillo de corcheas, subiendo a una octava y descendiendo por tritono y posteriormente lo contrario (descendiendo una octava y subiendo por tritono). Siguiendo esta misma línea, en el compás 656 el ritmo evidencia 2 corcheas, negra ligada a tresillo de corcheas y 2 corcheas, variando a tresillo de corcheas a partir del compás 657.

Los clarinetes y flautas, por su parte, ejecutan en movimiento contrario una coloratura en fusas alternando entre primeros y segundos para su respiración. El piccolo acompaña al clúster acórdico aportando su nota más alta y refuerza parte de la escala ejecutada por las flautas.

110 *a tempo* 655

Picc. *fff*

Fls. I *fff*

Fls. II *fff*

Obs. I *fff*

Obs. II *fff*

Eng. Hn. *fff*

Bb Clars. I *fff*

Bb Clars. II *fff*

Bb Bs. Clar. *fff*

Bsns. I *fff*

Bsns. II *fff*

Cbsn. *fff*

I. II *ff*

F Hns. *ff*

III. IV *ff*

C Trpts. I *ff*

C Trpts. II *ff*

III *ff*

Trbs. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

S. D. *ff*

Cym. *ff*

B. D. *ff*

*a tempo* 655

I *fff*

Vlns. *fff*

II *fff*

Vlas. *fff*

Vics. *fff*

Cbs. *fff*

2200-114

Figura 23. Partitura original compases 654-655.

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 656-657. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. The top staff is Piccolo (Picc.), followed by Flutes I and II (Fls. I, II), Oboes I and II (Obs. I, II), English Horn (Eng. Hn.), Clarinets in B-flat I and II (Bb Clars. I, II), Clarinet in B-flat (Bb Bs. Clar.), Bassoons I and II (Bans. I, II), Contrabassoon (Cbsn.), Horns I, II, III, IV (I, II, F Hns., III, IV), Trumpets I and II (C Trpts. I, II), Trombones I, II, III, and Tuba (I, II, Trbs., III, Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (S.D.), Cymbals (Cym.), and Bass Drum (B.D.). The woodwinds and strings have complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The brass instruments play sustained chords. The percussion section has a prominent role with various drum sounds. Dynamic markings are placed above the Piccolo staff and below the Snare Drum staff. The markings are: *accel.*, *poco*, *a*, *poco* (above Piccolo); and *accel.*, *poco*, *a*, *ff*, *poco* (below Snare Drum).

2200-114

Figura 24. Partitura original compases 656-657.

*rall. poco a poco*

Picc.  
Fls. I  
II  
Obs. I  
II  
Eng. Hn.  
Bb Clars. I  
II  
Bb Ba. Clar.  
Bsns. I  
II  
Cban.  
I. II  
F Hns.  
III. IV  
C Trpts. I  
II  
I. II  
Trbs.  
III  
Tuba  
Timp.  
S. D.  
Cym.  
B. D.  
I  
Vlns.  
II  
Vlas.  
Vlcs.  
Cbs.

*rall. poco a poco*

2200-114

Figura 25. Partitura original compases 658-659.

## INTRODUCCIÓN LENTA

En los compases previos al compás 609, Cordero está trabajando con un tempo *Andante quasi Adagio* con valor de negra circa 54, hasta que en el compás 609, el compositor cambia la indicación a *Lento* con valor de negra circa 50. Podríamos asumir entonces que este sutil cambio de indicación, más que algo arbitrario, nos señala el comienzo de una nueva sección en el final de esta sinfonía. Esta sección entonces estará delimitada entre los compases 609 a 619, ya que luego de esto, el retumbar del timbal y posteriormente las trompetas y trombones con el icónico motivo E, B, F# darán inicio a lo que anteriormente se denominó como Sección I.



Figura 26. Extracto de violines I y II, violonchelos y contrabajos en los compases 609 a 614.

Como puede observarse en la figura anterior, el compositor comienza esta sección con un intrincado trocado o también llamado contrapunto invertido. Como es de apreciar, la melodía de los violines delinea claramente una serie (Bb, A, G, C#, D#, E, F, F#, G#, B, C, D). Dicha serie, contiene la esencia principal de este pasaje, ya que en su gran mayoría se estructura a través de intervalos predominantes de segunda. De esta serie aguda original el registro grave imita, a distancia de 3 compases, un set de 9 notas (desde el Bb hasta el G#). Dicha imitación equipara todas las notas con valor de negra, a diferencia del set original que utiliza valores de negra, blanca y blanca con puntillo. Las otras 3 notas restantes de la serie (B, C, D, más un Bb) no son más que la aumentación del registro grave inicial del complemento grave. En los compases 611 y 614, la viola ejecuta un pasaje melódico como una suerte de cierre a cada parte del trocado, primero ejecutando las notas Bb, A, G, C#, D# (611) y luego las notas F, B, F#, C, D (614).

Luego de este pasaje trocado un súbito silencio toma lugar en los compases 615 a 617, confiando solo a las violas la ejecución de un *trémolo piano* sobre la nota F. Posteriormente, este *trémolo* es acompañado por violonchelos, contrabajos y gran cassa en *pizzicati* en el último y segundo tiempo de los compases 615 y 616 respectivamente (D, E); y luego unas notas con arco en *rallentando* con un matiz *mezzo piano* decreciente en el compás 617 (G, Ab, Bb). Este puente da paso a la última parte de la introducción lenta, la que está conformada por los compases 618 y 619.

The image shows a musical score extract for strings, measures 618 and 619. The score is written for five parts: Violins I (Vlns. I), Violins II (Vlns. II), Violas (Vlas.), Violoncellos (Vles.), and Contrabass (Obs.). The tempo is marked 'a tempo'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked as mezzo-forte (mf) and fortissimo (ff). The score shows a transition from a *trémolo* in measure 618 to a more melodic passage in measure 619.

Figura 27. Extracto de la sección de cuerdas de la partitura original, compases 618 y 619.

En los compases 618 y 619 aparece casi en su totalidad la orquesta, sin embargo la totalidad del material sonoro yace en la sección de cuerdas. El resto de los instrumentos no es más que un reforzamiento de las distintas líneas melódicas de las cuerdas. Los contrabajos comienzan con el motivo “corchea y corchea ligada a dos blancas y una corchea” (corto-largo) (F#-A). Un silencio de corchea después entra la fila de violonchelos imitando este motivo “dos corcheas y corchea ligada a negra y negra con punto” (corto-corto-largo) (A, B, C#). Dos silencios de corchea más tarde aparecen las violas con una imitación similar “dos corcheas y corchea ligada a blanca y corchea” (C#, E#, G#). Después de dos silencios de corchea entran los primeros violines volviendo al patrón rítmico inicial de los contrabajos “corto-largo” esta vez con una métrica “corchea y corchea ligada a negra y corchea” (G#, E, Eb). Finalmente, los violines segundos a distancia de dos silencios de corchea vuelven a

la imitación corto-corto-largo a la manera de “corchea, corchea, corchea ligada a corchea” (Eb, C, D). Esta polifonía produce por superposición de notas una suerte de armonía en A mayor (Amaj7-11b5) en el primer tiempo del compás 619, y genera una transición hacia un clúster en el último tiempo del compás (Bb, C#, A, B, F#).

En cuanto a la orquestación, Cordero colorea esta polifonía en las cuerdas con la sección de vientos madera. Contrabajos se asocian al contrafagot, violonchelos al fagot, violas a los cornos, primeros violines a las flautas y clarinetes; y por último los segundos violines se empastan con los oboes. Adicional a esta coloratura tímbrica entre cuerdas y vientos madera, las trompetas refuerzan algunas notas de los oboes, y los trombones de las violas y segundos violines.

## SECCIÓN CONCLUSIVA

La justificación de delimitación formal de estos últimos 5 compases (compases 678 a 682) radica en:

1. Estos últimos 5 compases presentan una factura acórdica no antes presentada de esta manera en estos 75 compases.
2. Tratándose de una condensación estructural de la forma sonata, no resulta extraño una tan corta duración. Un ejemplo previo de esto es la Sección I de tan solo 6 compases y la Sección de Enlace de tan solo 8.

Si se aprecia el carácter y la esencia de este final, cual inhalación de un último suspiro, se percibe como todos los instrumentos van entrando poco a poco, sigilosamente. Primeramente, en el compás 678, los violonchelos entran con un *trémolo pianísimo* de fusas para dar pie a las violas y flautas en unísono en el compás 679. Estos dan paso a los segundos violines y sucesivamente a los primeros, ambos en *divisi*. En el penúltimo compás de esta sinfonía, los violonchelos dejan el trémolo de fusas para entonar una redonda junto a los contrabajos, primeros violines y un silente timbal.

Cual exhalación *morente*, todos estos instrumentos despiden la sinfonía yendo de un *pianísimo* a un *pianissísimo*, del sonido al silencio.

The musical score consists of seven staves: Flute, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score spans measures 618 and 619. The Flute part starts with a trill (3 unis.) in measure 618, marked *p*, and continues in measure 619 with a *rall.* and *PPP* dynamic. The Timpani part is marked *(coperti)* and has a *PPP* dynamic in measure 618, which becomes *PPPP* in measure 619. Violin I and II have *div.* markings and dynamics of *pp* and *PPP*. The Viola part has a *div.* marking and a *pp* dynamic. The Violoncello part has a *pp* dynamic. The Double Bass part has a *pp* dynamic and an *arco* marking. The score concludes with a *rall.* and *PPP* dynamic in measure 619.

**Figura 28.** Extracto de la sección de cuerdas de la partitura original, timbal y flauta compases 618 y 619. Los números indican la serie inicial (E, B, F#, C, F), la que aparece retrogradada.

Si tomamos en cuenta el orden de aparición de las notas ejecutadas, nos percatamos entonces que Roque Cordero aprovecha este último pasaje para terminar exactamente con las mismas notas con las que comienza esta sinfonía, pero en sentido retrógrado.

## ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Una vez finalizado el análisis de los últimos 75 compases (609 a 682) de la Segunda Sinfonía, los resultados indican lo siguiente:

Introducción Lenta	Sección 1	Sección de enlace	Sección 2	Desarrollo	Sección 1	Sección 2	Sección Conclusiva
Bb, A, G, C#, D#, E, F, F#, G#, B, C, D	Set 1: <b>E, B, F#</b>  Set 2: <b>C, F, G, Ab</b>	F#, F, A, C, C#, D#, B, G#, A#, E, G, D	Set 3: <b>D, Bb, A, Eb</b>  Set 4: <b>E, B, F#, C, F, G, Ab, Db</b>	Bb, D, F#, B, F, G, C, Db, Eb, Ab, A y E  <b>E, B, F#, C, F, G, Ab, Db, Eb, A, Bb, D</b>  C#, E, Bb, Eb, D, A, G, F, Ab, F#, C, B	Set 1: <b>E, B, F#</b>  Set 2: <b>C, F, G, Ab</b>	Set 3: <b>D, Bb, A, Eb, Db</b>	<b>F, C, F#, B, E</b>

Si bien es cierto en esta sinfonía no existe la tonalidad, se evidencia el uso de un manejo temático a lo largo del material analizado. Como puede observarse en el cuadro anteriormente presentado, cada sección está construida en base a distintos temas, que, en este caso, por tratarse de una pieza dodecafónica, están constituidos por series y sets más que por ejes tonales. La Introducción Lenta está constituida por una serie exclusiva de esta sección (Bb, A, G, C#, D#, E, F, F#, G#, B, C, D); de la misma forma que la Sección de Enlace (F#, F, A, C, C#, D#, B, G#, A#, E, G, D). La Sección 1 está constituida por dos sets de la serie principal: E, B, F#, confiado a las trompetas y C, F, G, Ab a los cornos (en la reexposición el C es omitido en los cornos y llevado por las flautas y oboes y por los violines y violas). La Sección 2 está constituida igualmente por dos sets de la misma serie. El set 3 es la retrogradación de las últimas cuatro notas (D, Bb, A, Eb), interpretado por los fagotes, cellos, contrabajos, tubas y timbales. Y finalmente el set 4, el que sintetiza el Set 1 y 2 y añade la nota Db (con el fin de completar la serie) ejecutada por los violines y violas. El desarrollo entonces elabora la serie llevándola de principio a fin en una exclusiva linealidad melódica, interpretada por los cornos y trompetas. Inclusive, el acorde final de la sinfonía que se encuentra en la sección conclusiva evidencia una retrogradación de las primeras cinco notas de la serie principal (F, C, F#, B, E).

El estudio de los compases 609 a 682 de la Sinfonía N°2 de Roque Cordero sugiere la morfología siguiente:

Introducción Lenta (609 - 619)	EXPOSICIÓN			DESARROLLO	REEXPOSICIÓN		
	Sección I (620 - 625)	Sección de enlace (626 - 633)	Sección II (634 - 644)	Desarrollo de material antes expuesto (645 - 659)	Sección I (dinamizada) (660 - 667)	Sección II (abreviada) (668 - 677)	Sección Conclusiva (678 - 682)

Dicha morfología se observó por analogía parecida a la de la Forma Sonata Clásica, la que está constituida por los siguientes elementos formales:

Introducción Lenta	EXPOSICIÓN				DESARROLLO	REEXPOSICIÓN				Coda
	Tema I	Transición (sección de enlace)	Tema II	Sección Conclusiva	Desarrollo de material antes expuesto o material nuevo	Tema I (din.)	Transición (sección de enlace)	Tema II (din.)	Sección Conclusiva (codetta)	

Por comparación se percibieron similitudes entre ambas morfologías. Ambas tienen una Introducción Lenta, una Sección I tanto expositiva como reexpositiva, una Sección II tanto expositiva como reexpositiva y un desarrollo. Al respecto de las Secciones de Enlace y Conclusivas, el estudio sugiere que el compositor incluyó una Sección de Enlace en la exposición, pero la omitió en la reexposición; no obstante, mantuvo el balance formal entre ambas añadiendo una Sección Conclusiva a la reexposición.

## **CONCLUSIONES**

El estudio de los compases 609 a 682 sugiere entonces que formalmente estamos frente a una morfología asociada a la forma sonata, ya que:

1. La forma sonata en esencia no exige ser una forma de gran amplitud y complejidad, ergo concluimos que estamos frente a una asociación o condensación de la forma sonata.
2. La existencia de un claro contraste estructural reflejado en aspectos temático/motívicos, expresivos, rítmicos, agógicos y de orquestación, hacen evidente esta morfología.
3. Ante la preexistencia del material expuesto en los compases 660 al 682, podemos asumir que se trata de una reexposición del material de los compases 620 al 644.
4. Ante la elaboración de material temático existente tanto en aspectos melódicos, seriales, rítmicos, agógicos, expresivos y de orquestación, durante los compases 645 al 659 podemos asumir que se trata de una sección de desarrollo.

## **RECOMENDACIONES**

1. Que la Escuela de Música de la Facultad de Bella Artes, promueva el estudio de las obras tanto de compositores panameños como latinoamericanos.
2. Ampliar la profundidad y extensión del análisis musical de la Segunda Sinfonía de Roque Cordero en futuras tesis de maestría o doctorado.

## Bibliografía

- Vicuña, G. M. (1991). Aportes y limitaciones del Análisis Musical en la Investigación Musicológica y Etnomusicológica. *Revista Musical Chilena* , 45 (175), 10-18.
- Bent, I. (1980). *Analysis The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 1). London: MacMillan.
- Casal, I. (2014). Roque Cordero Soliloquio No. 6 and Sonata for Cello and Piano: Structure and Analysis. LSU Doctoral Dissertations. 2702.
- Casal, L. (2006). Arte Musical Panameño para Cuerdas: Obras para Violín/Piano y Viola/Piano por Roque Cordero, Eduardo Charpentier, y Fermín Castañedas. Doctoral Dissertation.
- Carles M, C. . (2017). *Protagonistas Panamá Siglo XX: Roque Cordero*. Bogotá, D. C., Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Cordero, R. (1972) *Segunda Sinfonía* [Música impresa] para orquesta, U.S.A. Peer International Corporation, New York.
- Cordero, R. (1959). ¿Nacionalismo versus Dodecafonismo? *Revista Musical Chilena* , 13 (67), 28-38.
- Cordero, R. (1999). A Conversation with Roque Cordero . *Revista La Música: The Latin American Music Center Newsletter*, 2(4) p 4-9. . (T. Townsend, Entrevistador)
- Cordero, R. (1989, Agosto 30). Composer Roque Cordero, a conversation with Bruce Duffie. (B. Duffie, Entrevistador)
- Cordero, R. (1987). Remembranzas de Roque Cordero. *Revista Lotería* (368), pp. 15-25.
- Cruz, E. (2002). Roque Cordero, compositor panameño, visto a través de alguna de sus obras. Tesis para optar por el grado de Magister en Música, Universidad de Panamá, Vicerrectoría de Investigación y Postgrado. Sistemas de Biblioteca de la Universidad de Panamá. 70, 73.
- EAFIT. (2010). *Catálogo Cordero Repositorio EAFIT*. Retrieved 2021, from <https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/21997/BDM%20O00106.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Espinosa Machado, C. (2015). Análisis de Dos Obras para Orquesta: Adagio Trágico y Ocho Miniaturas por el Compositor Panameño Roque Cordero. Disertación Doctoral Universidad de Kansas.
- Fernández Vecino, C. (2011). Análisis Musical de la Obra Op.11 no.3 de Arnold Schoenberg. *Revista Temas para la Educación*.
- Filós Gooch, P. (1985). El piano en las obras de Roque Cordero. 63.

- Guevara, M. (2001). Panamanian Folk Influences in Roque Cordero's Music. M.M. Thesis/diss., University of Oklahoma.
- Guevara, M. (12/12/2019). Entrevista por David Vergara, Campus Harmodio Arias Madrid, Universidad de Panamá
- Ingram, J. (2003, Mayo). Apuntes de una historia de la música en Panamá (1903-2003). *Revista Istmo* .
- Labonville, M. (2011). Roque Cordero (1917-2008) in the United States. *Latin American Music Center's Fiftieth Anniversary Conference "Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America,"*. Bloomington: Indiana University Scholar Works.
- Lovelock, W. (2020). *Forma en breve*. (M. Astor, trad.) Caracas, Venezuela.
- Nagore, M. (2004). El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica . *Músicas al Sur* .
- Mersmann, H. (1963). Método para el análisis de la música contemporánea. *Revista Musical Chilena* , 17 (83), 37-54.
- Moro Vallina, D. (2012). El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas. . *Cuadernos de Música Iberoamericana* , 24, 143-173.
- Piaget, J. (1967). *Logique et connaissance scientifique* (Vol. 22). (Gallimard, Ed.) Paris: Encyclopédie de la Pléiade.
- Santa Cruz, D. (1957). El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas. *Revista Musical Chilena* , 11 (53), 7-14.
- Sider, R. (1967). The Art Music of Central America: Its Development and Present State. Ph.D. diss., Eastman School of Music of the University of Rochester.
- Shönberg, A. (2004). *Fundamentos de la composición musical*. (A. Santos, trad.) Editorial Real Musical.
- Ruiza, M. F. (2004). *La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España)*. Retrieved marzo 6, 2021, from Biografía de Ernst Krenek. En Biografías y Vidas. : <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/krenek.htm>
- Rosen, C. (1980). *Formas de Sonata*. (S. Universitaria, trad.) SpanPress, Inc.