

INTERSEDES

Revista Electrónica de las Sedes Regionales de la Universidad de Costa Rica



Puerto Limón

El vals centroamericano en la música de concierto

Gerardo E. Meza Sandoval

www.intersedes.ucr.ac.cr

ISSN 2215-2458

Vol. XIV, N°28 (2013)

Consejo Editorial Revista InterSedes

Director de la Revista:

Dr. Edgar Solano Muñoz. Sede de Guanacaste

Consejo Editorial:

M.Sc. Jorge Bartels Villanueva. Sede del Pacífico. Economía

M.Sc. Oriester Abarca. Sede del Pacífico. Derecho. Filosofía

Dra. Ethel García. Sede de Occidente. Historia.

Dra. Magdalena Vásquez. Sede Occidente. Literatura

M.L. Guillermo González . Sede Atlántico. Filología

M.Ph. Jimmy Washburn. Sede Atlántico. Filosofía. Bioética

M.L. Mainor González Calvo. Sede Guanacaste. Filología

Ing. Ivonne Lepe Jorquera. Sede Limón. Administración. Turismo

Dra. Ligia Carvajal. Sede Limón. Historia

Editor Técnico: Bach. David Alonso Chavarría Gutiérrez. Sede Guanacaste.

Editora: Guadalupe Ajún. Sede Guanacaste

Consejo Científico Internacional

Dr. Raúl Fornet-Betancourt. Universidad de Bremen, Alemania.

Dra. Pilar J. García Saura. Universidad de Murcia.

Dr. Werner Mackenbach. Universidad de Potsdam, Alemania. Universidad de Costa Rica.

Dra. Gabriela Marín Raventós. Universidad de Costa Rica.

Dr. Mario A. Nájera. Universidad de Guadalajara, México.

Dr. Xulio Pardelles De Blas. Universidad de Vigo, España.

M.Sc. Juan Manuel Villasuso. Universidad de Costa Rica.

Indexación: Latindex / Redalyc/ SciELO

Licencia de Creative Commons

Revista Electrónica de las Sedes Regionales de la Universidad de Costa Rica, todos los derechos reservados.

Intersedes por intersedes.ucr.ac.cr está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Costa Rica License.



El vals centroamericano en la música de concierto

The Central American waltz music concert

Gerardo E. Meza Sandoval ¹

Recibido: 25.05.13

Aprobado: 30.08.13

Resumen

El vals tiene un lugar significativo en la región donde existe una importante cantidad de compositores que lo producen. La propuesta de este trabajo, el segundo de una serie, estudia el ingreso del vals en la música de cámara, especialmente en obras de varios movimientos.

Palabras claves:

Vals – música de cámara – Centroamérica – música de concierto

Resume

The waltz has a significative place in the zone where is on important group of composers who produce it. Propose of this work, the second of a series that studies the beginning of waltz on chamber music, specialty in music with many movements.

Key words:

Waltz - chamber music - Central - concert music

1. Introducción ²

Como se observó en el artículo **El vals en Centroamérica** (Meza, 2007), el vals tiene un estigma: es considerado música de salón, superficial y ligera. Sin embargo, toma un lugar de importancia en la región donde se advierte una importante cantidad de compositores que lo producen.

En perspectiva, los vales latinoamericanos, sean brasileños, venezolanos o caribeños, tienen una cadencia que los emparenta, pero que a la vez los hace diferentes. En las crónicas sociales de periódicos del siglo XIX, se puede observar cómo esta danza reinó en muchos y

¹ Costarricense. Músico. Docente en la Sede del Caribe de la Universidad de Costa Rica y de la Escuela de Música en el CIDEA de la Universidad Nacional. Email: gemeza@costarricense.cr.

² Quisiera agradecer al doctor Israel Carrillo y a la doctora Tamara Meltzer por las sugerencias aportadas; a los pianistas costarricenses Jorge Carmona y Edwin Marín y a la guitarrista Nuria Zúñiga, por el acceso a sus bibliotecas especializadas en música centroamericana.

diversos espacios sonoro sociales. En el caso del vals centroamericano, sabemos que cumple un papel de gran importancia en la sociedad; tanto así que, al observar las canciones del folclor salvadoreño o las canciones meseteñas recopiladas por Emilia Prieto, la investigadora y artista costarricense, se nota una importante cantidad de piezas en el ritmo característico de vals. Así mismo, el Caribe fue seducido por la magia del vals.

2. La beta popular

La producción de vales en Centroamérica tiene dos siglos. A lo largo del desarrollo de nuestra investigación, se pudo observar como el vals se produce para el salón de las sociedades filarmónicas del siglo XIX y principios del XX, y se mantiene a través de compositores recientes. También es importante anotar que en la beta más popular del vals se pueden encontrar diferencias muy pequeñas en la producción de un país a otro, por lo cual cabe hablar del vals centroamericano y su apropiación.

Como lo observa Remi Hess (2004, 120), especialista en danzas de sociedad y sus vinculaciones culturales, el vals sobrevive transformándose constantemente como ocurre con otras producciones sociales, es así como existe un vals periférico. Este autor menciona varios tipos de vales entre los cuales cita el vals stalinista de los años veinte del siglo XX en el Kremlin; también, le dedica espacio a nuevas formas de vals, como el vals Boston, el vals mussette, el vals popular, el vals argentino, el vals peruano, entre otros.

El vals Boston es lento e integra elementos de la tradición afroamericana; el vals mussette es un redescubrimiento, una apropiación y una integración con la cual se lleva al vals a una nueva dimensión (Hess, 2004, 122), se toca con acordeón instrumento preferido por los inmigrantes italianos a Francia. Por su parte, el vals porteño argentino integra pasos de tango y se toca con bandoneón.

A partir de las anteriores observaciones, se puede agregar lo siguiente respecto al vals centroamericano; si bien el bandoneón y el acordeón son instrumentos típicos en los conjuntos argentinos y franceses, en el istmo centroamericano el principal instrumento con que se toca esta danza es la marimba. Para ejemplificar lo anterior, se tiene en cuenta que desde Guatemala hasta Costa Rica la marimba es utilizada de muy diversas maneras, como se puede ver tanto en Masaya, Nicaragua, como en Guanacaste, Costa Rica. A la vez, existen variados tipos de instrumentación como la combinación violín, guitarras o arpas y la de flautas, mandolinas y contrabajos. Muchos de estos instrumentos son manufacturados por los mismos intérpretes, elemento importante en la

apropiación misma del vals. Sin duda, otro elemento caracterizador del vals centroamericano es la diversa tipología de bandas de vientos dispersas en todas las regiones de los países integrados en el istmo.

La diversidad tipológica en la instrumentación de este género musical nos lleva a pensar en una conexión lógica con la nueva música de cámara. Por tanto, el vals como género musical, es tan importante que se incluye en las formas grandes para concierto producidas en la región, como se verá en el siguiente apartado.

3. El vals en la música de concierto

Se ha podido verificar que compositores de fines del siglo XX e inicios del XXI utilizan el vals en su música de cámara y de orquesta. Por ejemplo, en la producción del guatemalteco Joaquín Orellana podemos citar sus obras *El violín valsante*, *Tiempos de Aldea* y su vals sátira *Oxidorganillo* para cuarteto de cuerdas. El costarricense Ricardo Ulloa Barrenechea compuso la obra *Pieza para flauta y piano*, cuyo segundo movimiento integra un vals de características específicas. Entre la producción para piano solo se pueden citar compositores como Enrique Solares de Guatemala con sus valeses de 1968 y al costarricense Mario Alfagüell con su conjunto de valeses de 1982, quienes mantienen viva esta forma musical dancística aunque con nuevos significados.

Por tanto, el presente trabajo se propone indagar el ingreso del vals en la música de cámara especialmente en obras de varios movimientos. Eso se hará para reforzar la tesis de que el vals posee una importancia especial en la producción musical centroamericana. Se han escogido cuatro obras para analizarlas en el siguiente apartado, fueron escritas por los compositores guatemaltecos William Orbaugh y Enrique Solares, y por los costarricenses Ricardo Ulloa Barrenechea y Mario Alfagüell. Se tomaron como ejemplo obras que tenían en común la utilización de escalas sintéticas, como en las obras de Ulloa Barrenechea y el cambio de métrica en el vals, como en la misma obra de Ulloa y la de Orbaugh.

4. El vals en cuatro obras de concierto

4.1 *Pieza de flauta y piano* (1986-87) de Ricardo Ulloa Barrenechea (Costa Rica, 1928). Dedicada a María Luisa Meneses.

En primer lugar, se analizará la *Pieza de flauta y piano* del compositor Ulloa Barrenechea. Con este ejemplo, se observa el vals dentro de la música de cámara; antes se anotó que este ejemplo no es aislado en el contexto centroamericano, más bien existe una reapropiación del vals para

diversas agrupaciones camarísticas. Sin embargo, previo a la anterior afirmación, cabe recordar que diversos vales escritos para piano trascendieron en arreglos para distintas agrupaciones de cámara, entre otros *Fiesta de Pájaros* para cuarteto de cuerdas (Meza, 2007) de Jesús Castillo.

La combinación de flauta y piano ha sido utilizada en la música de cámara por diversos compositores del siglo XX. Así podemos mencionar las sonatas para ambos instrumentos de compositores como Hindemith, Poulenc y Martinu. En Centroamérica, también esta combinación ha sido utilizada por compositores como Salvador Ley en su Suite de 1962 y la Sonata de Rocío Sanz de 1966, entre otras obras.

En la pieza en estudio, el compositor hace uso de armonía en cuartas justas y aumentadas, también combina acordes mixtos donde superpone acordes en terceras y segundas. El inicio melódico es expuesto en los primeros compases por el piano en una especie de ostinato, planteado a partir de una proyección de cuartas (do, fa, si, mi, figura #1), las cuales forman la base de toda la composición. La obra consta de dos movimientos: el primero moderato incluye un pasaje cadencial para la flauta sola; el segundo, el allegro en $\frac{3}{4}$ en estilo vals, utiliza cambios en la métrica durante el transcurso del movimiento; en una especie de coda para el allegro retoma el tema del moderato invirtiendo los intervalos.

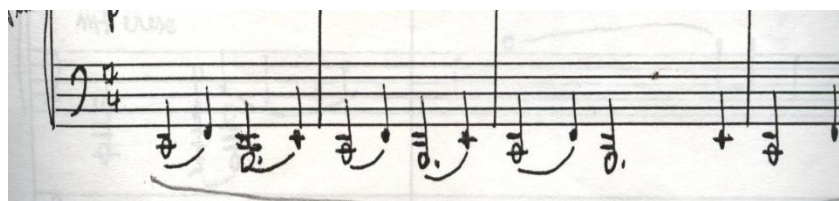


Figura #1. Inicio de la pieza para flauta y piano de Ricardo Ulloa Barrenechea

El caso de esta pieza nos interesa en esta ocasión porque contiene un segundo movimiento construido en $\frac{3}{4}$, lo cual le da un aire de vals. La forma puede ser descrita como A (en si), B, A (en mi), C, A (en mi), Ch, A (en re), D, A (en do #), E y coda. Como se observa en la descripción, de las cinco presentaciones del tema A, este contiene alguna variación; además, durante cuatro veces se encuentra en tonos diferentes y repite únicamente una tonalidad.

Los temas están contruidos con intervalos de cuarta, como se nota en el inicio del tema del vals, del cual se observa la primera frase en la figura # 2, en la cual el piano utiliza la progresión

cuartal de cuarta disminuida, cuarta aumentada y cuarta justa sobre si y el tema de la flauta inicia con un salto de cuarta disminuida.



Figura # 2. Inicio del segundo movimiento de la *Pieza para flauta y piano* de Ricardo Ulloa Barrenechea

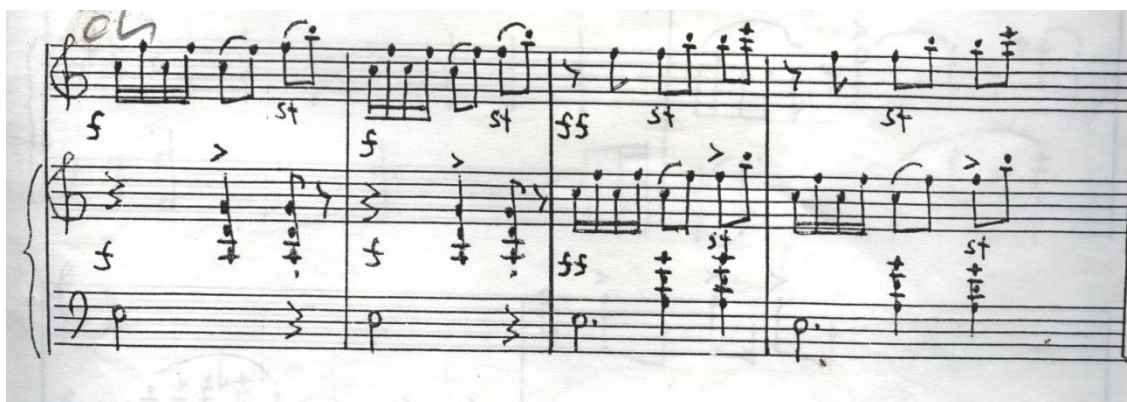


Figura # 3. Tema Ch Nótese la conformación en cuartas tanto melódica como armónicamente.

Un elemento propio del vals en esta obra, es la introducción de diferentes métricas a partir del compás ocho, lo cual le da una característica especial. A veces serán compases binarios (2/4), otros serán compuestos (7/4), a veces utilizará compases de 6/4 o de 9/4, lo que le dará un realce especial al fraseo, como en el ejemplo mostrado en la figura 4.



Figura # 4. Atención al cambio de métrica y fraseo.

Las escalas utilizadas en esta pieza son derivadas de la sonoridad básica, por tanto son escalas sintéticas, aunque, por ejemplo, en la sección Ch utiliza la escala locrio y la escala napolitana menor ³. Sin duda, la sonoridad de cuartas superpuestas justas aumentadas o disminuidas es material básico en la pieza, pues están presentes de manera melódica o acórdica, como se puede notar en las figuras anteriores.

La característica de vals en el segundo movimiento de la pieza comentada y el uso de diferentes métricas en su desarrollo, son elementos de importancia para resaltar la obra en el presente trabajo, cuyo propósito es mostrar el espacio de este género en la música de cámara centroamericana.

³ La escala es una organización de materiales sonoros en sonidos ascendentes, de ahí el nombre escala, serie, gama. En diferentes culturas existen varios tipos por ejemplo: la escala diatónica es la escala principal de occidente, pero en el desarrollo de la historia musical de su sistema cultural se han utilizado escalas de otros grupos culturales.

4.2 *Siete Valses corrientes, que no nobles ni sentimentales de a tres por cuatro op. 17* Mario Alfagüell (Costa Rica, 1948)

La serie es ejemplo del arte de proporciones pequeñas que se produce en Costa Rica. Un arte cuyo antecedente más lejano está en las piezas pequeñas de oro y jade de los indígenas costarricenses, se ha repetido en épocas más cercanas, como en la escultura de Juan Rafael Chacón y otros.

Estas piezas, en alguna medida, son una especie de parodia del vals. La utilización del término parodia obliga a definir el término y a extenderlo en su alcance. En efecto, el Diccionario de la Música (Brenet, 1981, 406) la define como una imitación generalmente grotesca de una obra ya existente; a su vez el diccionario Larousse la describe como una “*Representación teatral festiva, satírica, para ridiculizar algo serio*”. Por otro lado, sabemos que la parodia se utiliza para hacer crítica de manera clandestina en sociedades que sufren algún grado de represión. Así, en América Latina, dependiente y dominada, surgen manifestaciones como las tiras cómicas, donde la apertura a la parodia y la ironía emprende un proceso de descolonización (Zeledón y Pérez, 1995,58, Miranda, 1985).⁴

El Diccionario del Teatro de Parice Pavis (1998) dice que el “*discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder fuerza crítica*”; en nuestro caso, el vals por un lado contiene referencias de una tradición europeizante, de salones elegantes (Chopin, Strauss, Granados), y por otro, opone en forma de cita una canción infantil. Siguiendo siempre a Pavis, la parodia rinde homenaje a su manera al objeto parodiado, manteniendo relaciones intertextuales estrechas con el pre – texto; y hace una inversión de signos al reemplazar lo noble por lo vulgar, el respeto por la irreverencia, lo serio por la burla; su objetivo es fundamentalmente serio y opone a los valores criticados un sistema coherente de contravalores.

Como antecedentes musicales a estos valsos del Op. 17, podemos encontrar la obra de Erik Satie (1866 - 1925), la cual para algunos críticos, es el mejor ejemplo de la anticaricatura, la ironía musical. Se caracteriza su obra por un humor cortante, dirigido aparentemente contra los románticos y los impresionistas. Sus piezas para piano asumían la forma exterior de títulos surrealistas: *Tres Piezas en Forma de Pera, Embriones Disecados (Trois morceaux en forme de poire, Embryons dessechés)*, son breves, repetitivas y sobrias; recurrió a la ayuda de abundantes indicaciones expresivas y escribía sobre el pentagrama toda una invención para explicar las intenciones que las

⁴ El discurso irónico ha estado presente en la literatura costarricense desde sus inicios; entre otros que lo utilizarán están los siguientes escritores: Pío Víquez (1859 - 1899), Magón (1864 - 1936), Max Jiménez Huete (1900 - 1947), Yolanda Oreamuno (1916 - 1956) y Carmen Naranjo (1928). (Miranda 1985).

notas casi nunca consiguen expresar o tal vez sí; así que aparecen indicaciones como pianísimo con escaso aliento, otro dice, con mucha dificultad (*PP en un pauvre souffle, avec beaucoup de mal*), además satiriza títulos impresionistas e indicaciones de Debussy. Entre otros compositores podemos citar a Stockausen con su *Hymnen* o a Maxwell Davies con *Missa Super L'homme Armé* como exponentes de parodia musical.

Podemos encontrar la presencia y un tipo de reescritura a lo Satie en la serie de valsos que analizamos. En una descripción que el compositor hace de ellos dice que son breves, compactos y antiretóricos; utilizan la canción infantil “Los pollitos dicen”, casi en forma textual, en los tres elementos de la textura: melodía, acompañamiento y bajo; Están contruidos de forma circular ya que la melodía es retomada de manera contrapuntística, casi como canon, aunque tiene los tres niveles de la textura del vals.



Síntesis de Los Valsos Op. 17

a. Estructura

El tema es una melodía que usa los siete grados de la escala diatónica. El compositor emplea ésta gama de siete notas y su sonoridad complementaria, con esto utiliza los doce sonidos del espectro cromático occidental que se escucha de manera sucesiva y simultánea. Las sonoridades simultáneas producirán conglomerados verticales, que son el resultado de la superposición de una línea melódica, trabajada a través de desfases rítmicos. Cada vals tiene a la manera del vals tradicional tres niveles que hacen las veces de melodía, acompañamiento y bajo.

b. Descripción técnica

Vals I

En el Vals I expone todo el material sonoro. En el primer nivel usa un tema en semitonos de ocho compases, el cual se presenta como variación del tema infantil y aparece dividido en grupos de cuatro compases ternarios con blanca y negra (), en cada quinto compás, para el sexto usa una emiola . A partir del compás diez y siete, retoma nuevamente el tema del principio y hace un desfase de un tiempo, y separa la emiola dos compases. El bajo expone el tema tal cual.

Vals II

Expone en modo de re las primeras seis notas de la melodía en la voz superior ritmo negra, blanca □



con emiola entre cuarto y quinto compás; es una especie de espejo del Vals I. El bajo expone una nueva variación del tema usado en el primer nivel en el vals anterior. Entre los compás nueve y catorce hay exposición cangrejo, y a partir del quince un desarrollo con emiolas. En el segundo nivel, se va exponiendo en segundas la ampliación del tema cada tercer tiempo.

Vals III



Es una imitación a la octava entre el primero y segundo nivel, el cual genera un stretto⁵ en novenas y una imitación ampliada en el bajo en tono de mi.

Vals IV

El bajo expone con valores de blanca con puntillo el tema en fa. El segundo nivel imita en disminución en negras a la segunda. En el primer nivel se expone el tema a manera de imitación cangrejo (retrógrado).

Vals V

Juega con la combinación rítmica de seis contra tres, frecuente en muchas danzas latinoamericanas como el joropo, el punto, etc. Para el compás seis utiliza elementos de la melodía en forma de disminución, combina la exposición del tema de manera retrogrado, y luego hace una □ variación del tema de manera retrógrada invertida. En el segundo nivel se inicia con el tema retrógrado invertido y hace la combinación que antes aparecía en el primer nivel. El bajo expone en aumentación la melodía hasta el compás veinte, que se convierte en una imitación de espejo al tomar el bajo lo expuesto por el primer nivel.

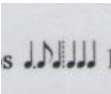
Elementos del compás en 6 y del compás en 3,
6  los acentos naturales de los dos compases
3  son simultáneos únicamente en primer pulso.

Cuadro # 5

Figura # 5. Esqueleto de utilización rítmica combinada.

⁵ Juego imitación entre dos niveles vocales en una sucesión muy estrecha.

Vals VI

El tema en modo menor de do utiliza los motivos rítmicos . Luego, el motivo de tres negras se reducirá a corcheas superponiendo el compás de seis corcheas al de tres negras. El bajo hasta el compás, once se desplaza al segundo tiempo cuando cambia a la octava cinco y así hasta el final.

Vals VII

Hace una mezcla polirítmica con los motivos rítmicos usados en los seis vals anteriores. Las características enumeradas como la superposición melódica y las sonoridades complementarias, entre otras en esta serie de vals, los hacen ejemplo ineludible en este acercamiento al vals centroamericano y las nuevas salidas de este género en la creatividad centroamericana.

4.3 Vals del “Divertimento para guitarra” de William Orbaugh (Guatemala, 1958)

Se observa en primer lugar que el término divertimento en la tradición del campo musical se utiliza para designar obras instrumentales ligeras y con varias partes, algunas veces incluían minuetos y otras danzas (Randel, 199, 148). La obra del compositor guatemalteco William Orbaugh titulada *Divertimento para guitarra* incluye tres movimientos: un vals, una serenata y una rumba ma non tanto. Este conjunto de danzas conforman una suite latinoamericana; en este sentido se observa el uso del término relacionado directamente con la tradición.

En cuanto al movimiento de interés en este acercamiento, tenemos que se trata de un vals cuyo carácter es “picaresco”, según la indicación del compositor. La primera característica por resaltar es la de un vals en cinco tiempos, elemento de carácter picaresco requerido por el compositor. Al consultarle a la guitarrista Nuria Zúñiga sobre la obra, comentó como en la tradición latinoamericana existe lo que se ha llamado la “chacarera trunca” en la cual precisamente hay un compás con la sensación de incompleto.

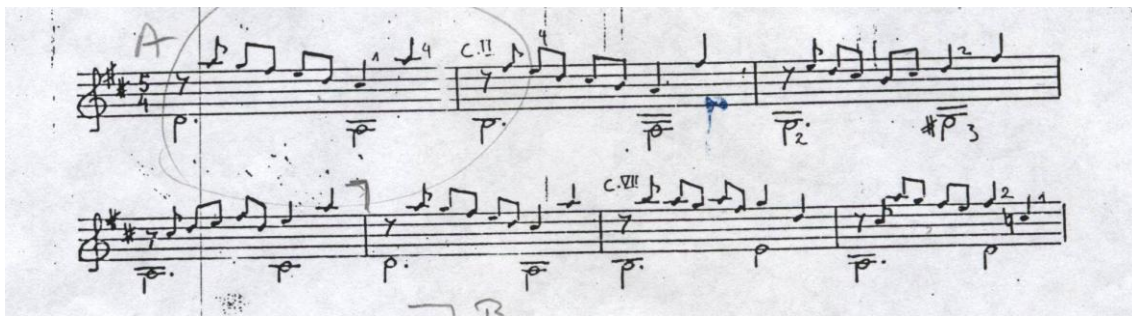


Figura # 6. Compases iniciales de Vals del *Divertimento para guitarra* de William Orbaugh

El efecto del compás de cinco tiempos en este vals es, precisamente, que en el fraseo de cinco tiempos hay una especie de segundo compás incompleto en cada semifrase. Si se piensa el fraseo por dos compases de tres tiempos, la reducción a un compás de cinco nos da la impresión de un segundo compás de tres truncado, inconcluso. Por tanto, en la comparación planteada, nos encontramos con una especie nueva de vals, el “vals trunco”.

Formalmente el vals trunco es sencillo: cuenta con la forma A, B, A1, C, forma simple de vals. En alguna medida recuerda el aire del valse venezolano y ciertos valeses guatemaltecos, por lo que se puede decir que contiene elementos neofolcloristas en su construcción. Además, armónicamente es simple. El tejido tiene dos elementos la melodía y el bajo. Es bastante simétrico: la frase tiene cuatro compases y periodos de ocho compases.

En conclusión, el vals trunco introducido por el compositor guatemalteco William Orbaugh en su *Divertimento para guitarra* es una apropiación del vals tradicional centroamericano, por lo tanto merece estar analizado en esta propuesta.

4.4 *Dos valeses cómicos y sentimentales* 1968 de Enrique Solares (Guatemala, 1910 – 1995)

En 1990, el Departamento de apoyo a la creación del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala editó en la serie Música de Guatemala, dos valeses del compositor Enrique Solares. En el presente trabajo nos referiremos al vals número 1 del grupo, que según dato de edición fue escrito en París el 20 de febrero de 1968. La ambigüedad del título, entre lo cómico y lo sentimental se repite en esta pieza ya que es construida en una ambigüedad modal pues contrapone los modos mayor – menor, en cada mano desde los primeros dos compases; esta ambigüedad solo parece resolverse hasta el último compás, cuando suena el acorde de treceava sobre do. Cabe destacar que también de manera lineal alterna ambos modos (figura 7).



Figura # 7. Nótese el juego mayor menor

Turna armonía en terceras como en los primeros dos compases, y armonía en segundas como en los compases del cuatro al nueve; elementos que se estarán relevando a lo largo de toda la pieza. Utiliza principalmente segundas mayores y sétimas mayores a la vez, y las alterna con novenas también mayores.



Figura # 8. Utilización de segundas mano derecha.

Formalmente, la podemos describir como ABA1B1, coda. La parte A es de nueve compases, está en do; la parte B, de diez compases; la parte A1 está en la y hay una inversión de intervalos en los motivos de ambas manos; de manera similar, en el B1 los temas se invierten interválicamente con los que se llega a la coda. Sección en la cual el compositor construyó una escala ascendente con la siguiente disposición interválica: $1/2 T$, T , T , $1/2 T$, $1T1/2$, $T 1/2$, que es opuesta a una escala descendente un tono más abajo pero haciendo una inversión interválica en los compases del 35 al 37.



Figura # 9. Escalas de la coda.

Los *Dos vales cómicos y sentimentales* del compositor Enrique Solares son, al lado de las otras obras comentadas, apropiaciones y renovaciones del vals centroamericano por lo cual son parte de este acercamiento.

5. Conclusiones

En la introducción observamos la importancia del vals en la sociedad centroamericana particularmente, a tal punto que, sin duda, al hablar de ritmos tradicionales de Centro América, encontramos al vals como denominador común.

También, en la introducción se analizó que ese denominador común se mantiene en los diversos estratos sociales. La propuesta en el presente trabajo ha sido estudiar como el vals trasciende a la música de concierto tanto en la música de cámara, como en la música de instrumento solo en compositores de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI. Se utilizaron obras de Ricardo Ulloa Barrenechea, Mario Alfagüell de Costa Rica, también las de William Orbaug y Enrique Solares de Guatemala.

Se le dedicó una sección a las observaciones realizadas en diferentes países del istmo en cuanto a la tipología instrumental, con lo cual se tocan los vales tradicionales. Se destacó la marimba como el instrumento típico y común del instrumental. Sin duda, estas diferentes tipologías son lazo importante en la nueva música de cámara.

También se citaron algunas producciones de vales escritas especialmente para música de cámara como las de Joaquín Orellana. Específicamente se trabajó este tema en la *Pieza de Flauta y piano* de Ulloa Barrenechea para enfatizar que el vals también llega a formar parte de obras de grandes dimensiones pues en este caso, es el segundo movimiento el que tiene elementos de vals. Otra obra analizada pues uno de sus movimientos es un vals es el *Divertimento para guitarra* de Orbaug.

Tanto en la literatura pianística, como en la música de cámara de la segunda mitad del siglo XX, se encuentran ejemplos de cómo la construcción del vals es utilizada con materiales sonoros propios de las técnicas de la época, como en las obras de Solares y Alfagüell. Por tanto, se concluye que la importancia del vals es tanta que cada generación de compositores ha aprovechado el vals para dar sus aportes al acervo musical centroamericano, para imprimirle características y significaciones nuevas, las cuales van desde introducción de métricas diferentes y elementos sonoros hasta reelaboraciones del tejido.

Sin bien en la música popular existen varias tipologías instrumentales, finalmente se concluye que en la música de concierto los compositores continúan renovándolas.

Bibliografía

- Brevet, M. (1981) *Diccionario de la Música*. Editorial Iveria S.A. Barcelona, España.
- Hess, R. (2004). *El vals. Un romanticismo revolucionario*. Paidós Diagonales, Buenos Aires, Argentina
- Károlyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Editorial Alianza Editorial. Madrid, España.
- Meza Sandoval, G. E. (2007). El vals en Centroamérica. *Revista Intersedes* Vol. VIII N° 14, (169-180), Universidad de Costa Rica.
- Miranda, Hevi A. (1985). *Novela, discurso y sociedad*. Mesén Editores. Desamparados, Costa Rica.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Editorial Paidós. Barcelona, España.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Real Musicale Editores. Madrid, España.
- Randel, D. (1999). *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana. México DF.
- Zeledón, M. y Pérez, M. (1995). *La Historieta Crítica Latinoamericana*. Editorial Fernández – Arce INADECC. San José, Costa Rica.

Repertorio

- Alfagüell, M. (1994). Valses op 17. En *Música poética costarricense*. Editorial Fernández Arce. San José Costa Rica
- Orbaugh, W. (SF). Vals. *Divertimento para Guitarra*. Manuscrito
- Solares, E. (1990). *Dos valsés cómicos y sentimentales*. Ministerio de Cultura y Deportes, Dirección General de Promoción. Guatemala.
- Ulloa Barrenechea, R. (1986-87). *Pieza de flauta y piano*, dedicada a María Luisa Meneses. Manuscrito.