

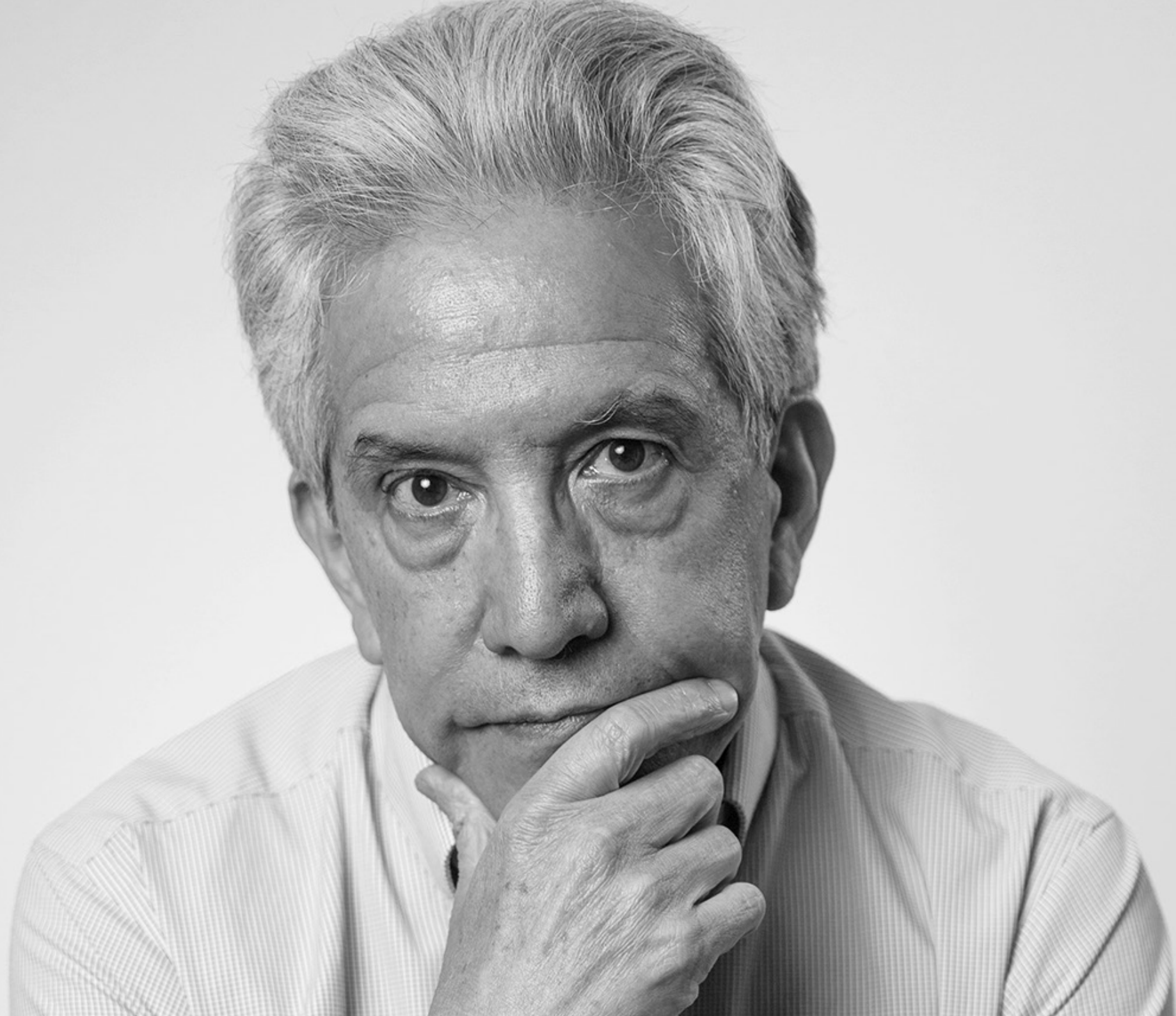
The background of the entire page is an abstract, textured composition. It features a mix of dark teal, forest green, and light sage green tones, with some areas appearing more like a fine-grained stone or a watercolor wash. The textures are layered and somewhat chaotic, creating a sense of depth and movement. The overall effect is organic and artistic, typical of a modern album cover or book jacket.

# CERGIO PRUDENCIO

Works for Piano

Daniel Áñez

KAIROS



## Cergio Prudencio (\*1955)

	<b>Figuraciones (2006)</b>	
1	I. Sonerías	01:20
2	II. Cántico	02:06
3	III. Reflejos	03:20
4	<b>Ámbitos (1998)</b>	08:35
	<b>Lejanas lejanías (2004)</b>	
5	I. Imagen	02:01
6	II. Alegoría	02:03
7	III. Espejismo	02:50
8	IV. Destierro	01:57
9	V. Señal	02:20
10	VI. Destino	02:49
11	<b>Horizontes (2001)</b>	11:14
	<b>Taqpacha (2021)</b>	
12	I. Alaya	04:31
13	II. Aynacha	02:50
14	III. Akauja	04:00
15	<b>Umbrales (1994)</b>	10:15
	<b>TT</b>	62:12

Daniel Áñez, piano

# CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio is one of the most important composers of Latin America. Following the creation of the Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN, in Spanish) in 1980, and of his first composition for the orchestra, *La ciudad* (1980), Prudencio shifted the contemporary music scene of the subcontinent, offering a decolonizing, creative and immensely poetic perspective. Prudencio still lives and works in La Paz, where he was in charge of the direction of the OEIN until March 2016, a title he held for 36 years of artistic work. During this time, the orchestra also served as a breeding ground for multiple generations of high-level composers and performers that were conscious of their social and musical environment.

Born in 1955 in La Paz, Cergio Prudencio studied conducting and composition at the Bolivian Catholic University (1973 to 1978). He complemented his education by attending five of the Latin American Courses of Contemporary Music as well as collaborating with the National Youth Orchestra of Venezuela. Prudencio learned to play classical guitar, flute, percussion and piano. His work as

director and founder of the OEIN has taken him to an international career, which extends to many countries of the Americas, Europe, Asia and Oceania. Behind the great project of OEIN, Cergio has written, in total intimacy, six works for solo piano. In them, he has explored a very personal language, leaning on the proceedings and forms explored in the works for bigger formats. Several of these pieces were also nourished by one of Cergio's other works: the writing of incidental music for the cinema. In an interview I did with Cergio on 28 August 2014, I asked about the role that the piano had taken in his life. Here he tells us a little about his musical education: "The piano was my Achilles heel at university. I had already learned how to play the guitar and the flute, and secondarily, the percussion, but I knew almost nothing of piano performance. But it was mandatory at the university. Consequently, I suffered a lot because my piano level was way below what the university was asking, but also below what my own musical practice of reading orchestral scores required. It was very stressful! So, the piano was my weakness at university. I tried to

overcome this situation by taking many private piano lessons and achieving a better technical level by myself by studying repertoire. After some time, I decided I was not a pianist, I didn't want to become one and I would never be able to be one, but that I was going to start playing the works that I wanted. I did that playing several Beethoven sonatas, that seemed wonderful to me, like the first movement of Op. 110. Afterwards I became obsessed with Johann Sebastian Bach, which was great for structure."

In his works for piano, there is a predominant search for melody – expressive, sincere, and completely unchained. About this, Cergio tells us: "The generation of my teachers was an amelodic one. They assumed this role in a deliberate and political way. This generated an aesthetic and a repertoire that were very valuable for our history. But when it was my turn to say things musically, I felt I was going to betray myself profoundly if I was not consistent with melody. Respecting this didn't entail a regression, but a new alternative. I cannot conceive myself without the melodic sense of life."

Many of these melodies are constructed in parallel voices, moving at different but strict intervals. The idea of parallelism between voices is strongly tied with the experience of Bolivian music and the work with the OEIN, where troops of tarkas and sikus, which are constructed of 3 or 4 equal instruments of different registers, perform the same musical line, creating a parallel movement between the voices. In addition to this adaptation to the piano of the troop effect, Cergio finds a philosophical image in the parallel movement of voices:

“We must look upon the ayllu as a political construction where the individual and the community are mutually explained under premises of belonging, recognition and participation. It is a construction where the functions of power are distributed by turns, like a duty of unavoidable social service.”

Most of the musical materials in the piano pieces are static, for they appear identically each time, and each new intervention is a reiteration of the same sound block. Each block can be as short as the attack of a single note or chord, although sometimes it can take the form of a small motif. Additionally, these blocks always appear in the same register and under the same dynamic marking. The different sections of the pieces will play with the oscillation

between these blocks, and the gradual appearance of new ones, creating harmonic and textural accumulations. Once all these materials are superimposed in one section, and thanks to the generous use of the sustain pedal, the piano acquires a spatial dimension. Because each element has its own fixed dynamic and register, our ears perceive them as being at a certain distance from us. Some events are loud and distant, and their attacks excite the ample resonances of the piano and the concert hall, while some others are quiet and nearby, and sound as if they were whispering in our ear.

*Lejanas lejanías*, *Figuraciones* and *Taqpacha* are made of various movements or pieces that have clearly defined binary and ternary forms, and whose musical materials don't filter between movements. On the other hand, *Umbrales*, *Ámbitos* and *Horizontes* have musical elements that circulate between various sections of the works. In *Umbrales*, several elements occurring in various sections gain a different character thanks to their change in dynamic and register, and the context of the surrounding materials. In *Ámbitos*, each new section is constructed around an element that had already appeared in the previous section, but which only had a secondary

role. In *Horizontes*, various sections start with the same material, which develops itself differently each time, taking the piece in new directions.

Cergio compares these procedures or organization and structuration with the procedures happening in some Bolivian music: “The Aymara and the Quechua people structure their music based on sections. They can be two or three, played in a specific order, which is always repeated. That's the first principle. They perform it during an indefinite amount of time: they know when the music is starting, but they don't know when it will finish. It will end according to external circumstances: if more music is needed, they continue, if not, they will stop. That's the first order: there is a structure that is repeated circularly during an open period of time, and an open number of times, and which creates an enveloping atmosphere that generates a very abstract sensation of time, ambivalent when compared to chronological time. The second factor is the way these elements are constructed inside each section. We could call them recurrences: elements that appear several times in section A can also appear in section B of the piece, but in different positions. Because the structure of the whole piece is repeated, linearly we have a reappearance of that

element in many occasions.”

Because of the way the piano is used as a territory, and the circular temporality of the materials, these six works for piano by Cergio Prudencio plunge us in a timeless landscape. Suspended in time, these works remind me of my own visit to La Paz in 2014, a city hung in the heights of the Andes, scarce in oxygen and abundant in perspectives. The slowness demanded by the adaptation to its 3,600 meters of altitude forces us to live in stillness, at the risk of suffering from instantaneous vertigo. Thanks to the resonances created by the canyon where the city is located, sounds of bells and fireworks bounce in all directions, blurring our possibilities of locating them. In these works for piano, Prudencio has gifted us with a piece of his interior space, which confounds itself with the magic of the place he inhabits.

*Daniel Áñez*

## CERGIO PRUDENCIO ABOUT HIS MUSIC

The works for piano that I have composed are inspired by allusions to the physical space in a (possible) relationship of continuity. *Umbrales* marks points of location and observation. *Ámbitos*, that transgresses them towards geographical (or maybe architectonic?) delimitations. *Horizontes*, which unfolds a glance towards the limits of sight (of the eyes and the soul). *Lejanas lejanías*, which supposes other geographies (other architectures?) beyond what is constant. *Figuraciones*, which identifies things/beings here and there, in uncertainty. *Taqpacha*, which (finally) transcends the materiality of the spatial towards the immateriality of the “pacha”: the interior, the underlying, the immanent (the space-time of the Aymara).

*Umbrales* was written for the movie *Sayariy* (1994) by Mela Márquez. The music, like the camera, is an observant, not a protagonist, of an ancestral ritual: the Tinku (a confrontational and violent encounter between Quechua communities in the north of Potosí).

*Ámbitos* came out of impulses that were consequent with what *Umbrales*

had stirred inside of me, and from the interest of the Argentinean pianist Adriana de Los Santos, who premiered it. *Horizontes* was composed during an artistic residence in Schloss Wiepersdorf, in the rural outskirts of Berlin (Germany), and under the double influence of nostalgia of my native plateau and the astonishment of the Brandenburg plains.

*Lejanas lejanías* was the result of spiritual introspections combined with a playful and dialectic relationship with the piano. “Piano, give me what you think you have, and I’ll give you back my soul”.

*Figuraciones* was composed for the film *No le digas* (2006) by Mela Márquez, about the powerful influence of the life and work of the poet Jaime Sáenz.

*Taqpacha* is the restoration of the creative vertigo, after six years of absolute compositional silence. It is a tribute to the earth and the Apus (guardian mountains). “Serve yourselves well, for I am coming back again; I shall receive from you if you desire so...”. It is dedicated to Mariana Alandia, pianist that has performed my music with high sensibility and empathy.

*Cergio Prudencio*



## CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio (\*1955 in La Paz) is a composer, conductor, researcher, professor, cultural manager and poet. For more than forty years, he has concentrated his conceptual thought and his creative work around the urgent challenges of identity and interculturality, not only in Bolivia, but in Latin America in its entirety. His musical work is indissolubly tied to the Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN) in his role of founder and director emeritus. His compositional work has ramified autonomously in parallel paths that encompass other conventional western instruments: solo works, chamber music, symphonic works and electro-acoustic music, one chamber opera as well as music for the cinema and audiovisual support. He has received commissions from the Perth Festival (Australia), the Pro Helvetia Foundation (Switzerland), the Donaueschingen Festival (Germany), the TaG Ensemble (Switzerland), the Buenos Aires Contemporary Music Festival, the Klangspuren (Austria) and the Secretary of Culture (Argentina). He has been Composer in Residence in Perth, Wiepersdorf (Germany), Bellagio (Italy) and Ci-

vitella Ranieri (Italy).

As a poet, Prudencio published *Temporalia 7* and *Imágenes desimaginadas*, both for Editorial 3600; he won the second prize in the XLVIII Municipal Literature Competition Franz Tamayo in 2021 with his book of poems *Palabra resguardada*. He recently received the prize for the best original music in the Málaga Film Festival (Spain). He received grants from the Guggenheim Foundation. He was the president of the Central Bank of Bolivia's Cultural Foundation, and Vice Minister of Interculturality.

*Source: [www.latinoamericamusica.net/](http://www.latinoamericamusica.net/);  
Graciela Parakevaídis*

## DANIEL ÁÑEZ

Daniel Áñez is a Colombian pianist, based in Montreal, Canada and specializing in contemporary Latin-American repertoire. He is a member of Ensemble CG in Bogotá, as well as Ensemble Paramirabo and Ensemble Wapiti in Montreal. He is co-director of the concert series No Hay Banda and is part of the editorial board of the Circuit contemporary music magazine. He also performs on synthesizers and ondes Martenot.

Daniel has offered concerts as a soloist and chamber musician in various cities of Argentina, Belgium, Bolivia, Canada, Colombia, Costa Rica, Chile, France, England, Mexico and Uruguay. His performances have been released on CDs by various labels. His writings dealing with the analysis of contemporary Latin American piano repertoire have been published by Gourmet Musical in Buenos Aires, Iberoamericana Vervuert in Frankfurt am Main, and on the webpage [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net).

Daniel obtained first prize in the III<sup>rd</sup> Maria Clara Cullell International Piano Competition in San José de Costa Rica (2004) and an honourable mention in

the X<sup>th</sup> Piano Competition of the Universidad Industrial de Santander (UIS) in Bucaramanga, Colombia (2005). He holds a doctorate degree in piano performance from the University of Montreal (Canada) where he studied with Paul Stewart and Lorraine Vaillancourt.

<http://daniel-anez.com>





# CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio ist einer der bedeutendsten Komponisten Lateinamerikas. Nach der Gründung des Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN auf Spanisch) im Jahr 1980 und seiner ersten Komposition für das Orchester, *La ciudad* (1980), veränderte Prudencio die zeitgenössische Musikszene des Subkontinents und bot eine dekolonisierende, kreative und immens poetische Perspektive. Prudencio lebt und arbeitet immer noch in La Paz, wo er bis März 2016 für die künstlerische Leitung des OEIN verantwortlich war, eine Position, die er 36 Jahre lang innehatte. Während dieser Zeit diente das Orchester auch als Nährboden für mehrere Generationen von Komponist/innen und Interpret/innen auf hohem Niveau, die sich ihres sozialen und musikalischen Umfelds bewusst waren.

Geboren 1955 in La Paz, studierte Cergio Prudencio Dirigieren und Komposition an der Bolivianischen Katholischen Universität (1973-1978). Er ergänzte seine Ausbildung durch den Besuch von fünf der lateinamerikanischen Kurse für zeitgenössische Musik sowie durch die Zusammenarbeit mit dem National Youth Orchestra of

Venezuela. Prudencio lernte mehrere Instrumente, darunter klassische Gitarre, Flöte, Schlagzeug und Klavier. Seine Arbeit als Direktor und Gründer des OEIN hat ihm eine internationale Karriere beschert, die sich auf viele Länder Amerikas, Europas, Asiens und Ozeaniens erstreckt.

Hinter dem großen Projekt von OEIN hat Cergio in völliger Intimität sechs Werke für Klavier solo geschrieben. In ihnen hat er eine sehr persönliche Sprache erforscht und sich dabei auf die Verfahren und Formen gestützt, die in den Werken für größere Formate erforscht wurden. Einige dieser Stücke wurden auch von einem von Cergios anderen Werken genährt: dem Schreiben von Bühnenmusik für das Kino.

In einem Interview, das ich am 28. August 2014 mit Cergio führte, fragte ich nach der Rolle, die das Klavier in seinem Leben eingenommen hatte. Hier erzählt er uns ein wenig über seine musikalische Ausbildung: „Das Klavier war meine Achillesferse an der Uni. Ich hatte bereits Gitarre, Flöte und auch Schlagzeug gelernt, aber ich wusste fast nichts über Klavierspiel. Aber es war an der Universität obligatorisch. Folglich litt ich sehr, weil mein Kla-

vierniveau weit unter dem lag, was die Universität verlangte, aber auch unter dem, was meine eigene musikalische Praxis des Lesens von Orchesterpartituren erforderte. Es war sehr stressig! Das Klavier war also meine Schwäche an der Universität. Ich versuchte, dieses Problem zu überwinden, indem ich viele private Klavierstunden nahm und durch das Studium des Repertoires selbst ein besseres technisches Niveau erreichte. Nach einiger Zeit entschied ich, dass ich kein Pianist war, ich wollte keiner werden und ich würde nie einer sein können, aber dass ich anfangen würde, die Werke zu spielen, die ich wollte. Ich tat das mit mehreren Beethoven-Sonaten, die ich als ganz wunderbar empfand, wie der erste Satz von Op. 110. Danach war ich besessen von Johann Sebastian Bach, was für die Struktur großartig war.“

In seinen Werken für Klavier gibt es eine vorherrschende Suche nach Melodie – ausdrucksstark, aufrichtig und völlig entfesselt. Dazu erzählt uns Cergio: „Die Generation meiner Lehrer war eine amelodische. Sie übernahmen diese Rolle bewusst und politisch. So entstand eine Ästhetik und ein Repertoire, die für unsere Geschichte sehr wertvoll

waren. Aber als ich an der Reihe war, Dinge musikalisch zu kommunizieren, fühlte ich, dass ich mich zutiefst ver-raten würde, wenn ich nicht mit der Melodie konsistent wäre. Dies zu respektieren bedeutete keine Regression, sondern eine neue Alternative. Ich kann mich nicht ohne den melodischen Sinn des Lebens vorstellen."

Viele dieser Melodien sind in parallelen Stimmen konstruiert und bewegen sich in unterschiedlichen, aber strickten Intervallen. Die Idee der Parallelität zwischen den Stimmen ist stark mit der Erfahrung der bolivianischen Musik und der Arbeit mit dem OEIN verbunden, wo Truppen von Tarkas und Sikus, die aus 3 oder 4 gleichen Instrumenten verschiedener Register bestehen, die gleiche Notenlinie spielen und eine parallele Bewegung zwischen den Stimmen erzeugen. Neben dieser Anpassung an das Klavier des Truppeneffekts findet Cergio ein philosophisches Bild in der parallelen Bewegung der Stimmen: „Wir müssen die Ayllu als eine politische Konstruktion betrachten, in der das Individuum und die Gemeinschaft unter den Prämissen der Zugehörigkeit, Anerkennung und Partizipation gegenseitig erklärt werden. Es ist eine Konstruktion, bei der die Funktionen der Macht abwechselnd verteilt sind, wie eine Pflicht des

unvermeidlichen sozialen Dienstes." Die meisten musikalischen Materialien in den Klavierstücken sind statisch, denn sie erscheinen jedes Mal identisch, und jede neue Intervention ist eine Wiederholung desselben Klangblocks. Jeder Block kann so kurz sein wie der Angriff einer einzelnen Note oder Akkord, obwohl er manchmal die Form eines kleinen Motivs annehmen kann. Darüber hinaus erscheinen diese Blöcke immer im selben Register und unter der gleichen dynamischen Bezeichnung. Die verschiedenen Abschnitte der Stücke werden mit der Oszillation zwischen diesen Blöcken und dem allmählichen Erscheinen neuer Blöcke spielen und harmonische und texturale Akkumulationen erzeugen.

Sobald alle diese Materialien in einem Abschnitt überlagert sind, und dank des großzügigen Einsatzes des Sustainpedals, erhält das Klavier eine räumliche Dimension. Da jedes Element seine eigene feste Dynamik und sein eigenes Register hat, nehmen unsere Ohren sie als in einer bestimmten Entfernung von uns wahr. Einige Ereignisse sind laut und distanziert, und ihre Angriffe regen die üppigen Resonanzen des Klaviers und des Konzertsaals an, während andere ruhig und in der

Nähe sind und klingen, als würden sie uns ins Ohr flüstern.

*Lejanas lejanías*, *Figuraciones* und *Taqpacha* bestehen aus verschiedenen Sätzen oder Stücken, die klar definierte binäre und ternäre Formen haben und deren musikalisches Material nicht zwischen den Sätzen filtert. Auf der anderen Seite haben *Umbrales*, *Ámbitos* und *Horizontes* musikalische Elemente, die zwischen verschiedenen Abschnitten der Werke zirkulieren. In *Umbrales* erhalten mehrere Elemente, die in verschiedenen Abschnitten vorkommen, einen unterschiedlichen Charakter, dank ihrer Veränderung der Dynamik und des Registers und des Kontextes der umgebenden Noten. In *Ámbitos* ist jeder neue Abschnitt um ein Element herum aufgebaut, das bereits im vorherigen Abschnitt erschienen war, aber nur eine sekundäre Rolle hatte. In *Horizontes* beginnen verschiedene Abschnitte mit dem gleichen Notenmaterial, das sich jedes Mal anders entwickelt und das Stück in neue Richtungen führt.

Cergio vergleicht diese Prozeduren oder Organisationen und Strukturierungen mit den Prozeduren, die in einigen bolivianischen Musikstücken vorkommen: „Die Aymara und die Quechua strukturieren ihre Musik auf der Grundlage von Abschnitten. Es

können zwei oder drei sein, die in einer bestimmten Reihenfolge gespielt werden, die immer wiederholt werden. Das ist das erste Prinzip. Sie spielen sie immer und immer wieder: Sie wissen, wann die Musik beginnt, aber sie wissen nicht, wann sie enden wird. Sie wird aufgrund von äußeren Umständen enden: Wenn mehr Musik benötigt wird, machen sie weiter, wenn nicht, werden sie aufhören. Das ist die erste Regel: Es gibt eine Struktur, die sich während einer offenen Zeitspanne kreisförmig wiederholt, und zwar eine offene Anzahl von Malen, und die eine umhüllende Atmosphäre erzeugt, die ein sehr abstraktes Zeitgefühl erzeugt, ambivalent im Vergleich zur chronologischen Zeit. Das zweite Prinzip ist die Art und Weise, wie diese Elemente in jedem Abschnitt aufgebaut sind. Wir könnten sie Wiederholungen nennen: Elemente, die mehrmals in Abschnitt A erscheinen, können auch in Abschnitt B des Stücks erscheinen, jedoch an verschiedenen Positionen. Da sich die Struktur des gesamten Stücks wiederholt, haben wir linear ein Wiederauftauchen dieses Elements bei vielen Gelegenheiten."

Aufgrund der Art und Weise, wie das Klavier als Territorium verwendet wird, und der kreisförmigen Zeitlichkeit der Materialien tauchen uns diese sechs

Klavierwerke von Cergio Prudencio in eine zeitlose Landschaft ein. Zeitversetzt erinnern mich diese Werke an meinen eigenen Besuch in La Paz im Jahr 2014, einer Stadt in den Höhen der Anden, reich an Sauerstoff und reich an Perspektiven. Die Langsamkeit, die die Anpassung an seine 3.600 Höhenmeter erfordert, zwingt uns, in Stille zu leben, auf die Gefahr hin, unter augenblicklichem Schwindel zu leiden. Dank der Resonanzen, die durch die Schlucht, in der sich die Stadt befindet, erzeugt werden, prallen Glockenklänge und Feuerwerk in alle Richtungen und verwischen unsere Möglichkeiten, sie zu lokalisieren. In diesen Werken für Klavier hat uns Prudencio ein Stück seines Innenraums geschenkt, das sich mit der Magie des Ortes, an dem er lebt, verwischt.

*Daniel Áñez*

# CERGIO PRUDENCIO ÜBER SEINE MUSIK

Die von mir komponierten Klavierwerke sind inspiriert von Anspielungen auf den physischen Raum in einer (möglichen) Beziehung der Kontinuität. *Umbrales* markiert Standort- und Beobachtungspunkte, *Ámbitos*, die sie in Richtung geographischer (oder vielleicht architektonischer?) Abgrenzungen überschreiten.

*Horizontes*, die einen Blick auf die Grenzen des Sehens (der Augen und der Seele) wirft. *Lejanas lejanías*, die andere Geographien (andere Architekturen?) jenseits dessen annimmt, was konstant ist. *Figuraciones*, die hier und da Dinge/Wesen in Unsicherheit identifiziert.

*Taqpacha*, der (endlich) die Materialität des Raumes zur Immaterialität des „Pacha“ transzendiert: das Innere, das Liegende, das Immanente (die Raumzeit des Aymara).

*Umbrales* wurde für den Film *Sayariy* (1994) von Mela Márquez geschrieben. Die Musik ist, wie die Kamera, eine Beobachtung, kein Protagonist, eines angestammten Rituals: das Tinku (eine konfrontative und gewalttätige Be-

gegnung zwischen Quechua-Gemeinschaften im Norden von Potosí).

*Ámbitos* entstand aus Impulsen, die sich aus dem ergaben, was *Umbrales* in mir bewegt hatte, und aus dem Interesse der argentinischen Pianistin Adriana de Los Santos, die es uraufgeführt hat.

*Horizontes* entstand während einer künstlerischen Residenz in Schloss Wiepersdorf, am ländlichen Stadtrand von Berlin (Deutschland), und unter dem doppelten Einfluss der Nostalgie meiner Heimat und des Staunens der brandenburgischen Ebene.

*Lejanas lejanías* war das Ergebnis spiritueller Selbstbeobachtungen, kombiniert mit einer spielerischen und dialektischen Beziehung zum Klavier. „Klavier, gib mir, was du denkst, dass du hast, und ich werde dir meine Seele zurückgeben“.

*Figuraciones* wurde für den Film *No le digas* (2006) von Mela Márquez komponiert, über den starken Einfluss des Lebens und Werkes des Dichters Jaime Sáenz.

*Taqpacha* ist die Wiederherstellung des kreativen Schwindels nach sechs

Jahren absoluter kompositorischer Stille.

Es ist eine Hommage an die Erde und die Apus (Wächterberge). „Bedient euch gut, denn ich komme wieder; Ich werde von euch empfangen, wenn ihr es wünscht...“. Es ist Mariana Alandia gewidmet, einer Pianistin, die meine Musik mit hoher Sensibilität und Empathie aufgeführt hat.

*Cergio Prudencio*

## CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio (\*1955 in La Paz) ist Komponist, Dirigent, Forscher, Professor, Kulturmanager und Poet. Seit mehr als vierzig Jahren konzentriert er sein konzeptuelles Denken und seine kreative Arbeit auf die drängenden Herausforderungen von Identität und Interkulturalität, nicht nur in Bolivien, sondern in Lateinamerika in seiner Gesamtheit. Seine musikalische Arbeit ist untrennbar mit dem Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN) in seiner Rolle als Gründer und emeritierter Direktor verbunden. Sein kompositorisches Schaffen hat sich autonom in parallelen Wegen verzweigt, die andere konventionelle westliche Instrumente umfassen: Solowerke, Kammermusik, symphonische Werke und elektroakustische Musik, eine Kammeroper sowie Musik für das Kino und audiovisuelle Unterstützung. Er erhielt Kompositionsaufträge vom Perth Festival (Australien), der Pro Helvetia Foundation (Schweiz), dem Donaueschinger Festival (Deutschland), dem TaG Ensemble (Schweiz), dem Buenos Aires Contemporary Music Festival, den Klangspuren (Österreich) und

dem Kultursekretariat Argentinien.

Er war Composer-in-Residence in Perth (Australien), Wiepersdorf (Deutschland), Bellagio (Italien) und Civitella Ranieri (Italien).

Als Poet veröffentlichte Prudencio *Temporalia 7* und *Imágenes desimaginadas*, beide für Editorial 3600; 2021 gewann er mit seinem Gedichtband *Palabra resguardada* den zweiten Preis beim XLVII. Städtischen Literaturwettbewerb Franz Tamayo. Vor kurzem erhielt er den Preis für die beste Originalmusik beim Málaga Film Festival (Spanien).

Er erhielt Stipendien von der Guggenheim Foundation. Er war Präsident der Kulturstiftung der Zentralbank von Bolivien und Vizeminister für Interkulturalität.

*Source: [www.latinoamericanamusic.net](http://www.latinoamericanamusic.net);  
Graciela Parakevaídis*

## DANIEL ÁÑEZ

Daniel Áñez ist ein, zurzeit in Montreal, Kanada lebender, kolumbianischer Pianist, der sich auf zeitgenössisches lateinamerikanisches Repertoire spezialisiert hat. Er ist Mitglied des Ensambla CG in Bogotá sowie des Ensemble Paramirabo und des Ensemble Wapiti in Montreal. Weiters ist er Co-Direktor der Konzertreihe No Hay Banda und Mitglied der Redaktion des zeitgenössischen Musikmagazins Circuit. Er tritt auch auf Synthesizern und Ondes Martenot auf.

Daniel hat Konzerte als Solist und Kammermusiker in verschiedenen Städten Argentiniens, Belgiens, Boliviens, Kanadas, Kolumbiens, Costa Ricas, Chiles, Frankreichs, Englands, Mexikos und Uruguays gegeben. Seine Auftritte wurden auf CDs verschiedener Labels veröffentlicht. Seine Ausarbeitungen, die sich mit der Analyse des zeitgenössischen lateinamerikanischen Klavierrepertoires befassen, wurden von Gourmet Musical in Buenos Aires, Iberoamericana Vervuert in Frankfurt am Main und auf der Webseite [www.latinomercamusic.net](http://www.latinomercamusic.net) veröffentlicht. Daniel erhielt den ersten Preis beim III. Maria Clara Cullell International Piano

Competition in San José de Costa Rica (2004) und eine lobende Erwähnung beim X. Klavierwettbewerb der Universidad Industrial de Santander (UIS) in Bucaramanga, Kolumbien (2005). Er promovierte in Piano Performance an der University of Montreal (Kanada), wo er bei Paul Stewart und Lorraine Vaillancourt studierte.

*<http://daniel-anez.com>*

# CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio est l'un des plus importants compositeurs d'Amérique latine. Depuis la création en 1980 de l'Orchestre Expérimental d'Instruments Natifs (OEIN) et de *La ciudad* (1980), la première œuvre composée pour cet Orchestre, Prudencio a amorcé un tournant décisif dans la musique contemporaine du sous-continent, offrant une perspective décolonisante, créative et immensément poétique. Prudencio continue à travailler et à vivre à La Paz, où il a agi à titre de directeur et de chef de l'OEIN jusqu'en mars 2016, un poste qu'il a occupé pendant 36 ans. Au cours de cette période, l'Orchestre fut aussi une pépinière pour plusieurs générations de compositeurs et d'instrumentistes de haut niveau, conscients de leurs environnements social et musical.

Né en 1955 à La Paz, Cergio Prudencio étudie la direction et la composition à l'Université Catholique de Bolivie (1973-1978). Il complète cette formation en assistant à cinq des Cours Latino-Américains de Musique Contemporaine et en travaillant auprès de l'Orchestre National des Jeunes du Ve-

nezuela. Il apprend également à jouer la guitare classique, la flûte traversière, la percussion et le piano. Son travail comme chef-fondateur de l'OEIN l'a mené à une carrière internationale, le faisant voyager dans plusieurs pays de l'Amérique, de l'Europe, de l'Asie et de l'Océanie.

En parallèle à l'important projet de l'OEIN, et dans une dynamique d'intimité totale avec son instrument, Cergio a composé six œuvres pour piano seul. Dans ces œuvres, il a exploré un langage personnel, s'appuyant sur les procédures et les formes explorées dans les œuvres de grand format. Plusieurs de ces pièces ont aussi été nourries par un autre travail important de Cergio : l'écriture de musique pour le cinéma.

En le questionnant sur le rôle que le piano a eu dans sa vie, dans le cadre d'une entrevue qu'il nous a accordée chez lui, le 28 août 2014, Prudencio nous raconte sa formation musicale : « Le piano fut mon talon d'Achille à l'université. Je suis arrivé aux études universitaires avec une formation de guitariste et de flûtiste, et secondairement, de percussionniste ; mais du piano, je ne savais presque rien. C'était obligatoire à l'université, alors j'ai beau-

coup souffert, car mon niveau était très insuffisant pour ce que demandait l'université et aussi insuffisant pour ma propre pratique de réduction de partitions orchestrales. Ce fut un moment très stressant ! Alors, le piano a été ma faiblesse à l'université. J'ai essayé de surmonter ce problème en suivant beaucoup de cours privés pour atteindre un meilleur niveau technique, et aussi en pratiquant par moi-même des œuvres du répertoire. Après un certain temps, j'ai réalisé que je n'étais pas pianiste, que je ne voulais pas en devenir un et que je ne serais jamais capable de devenir un, mais que j'allais commencer à jouer les œuvres qui m'intéressaient. Je l'ai fait, jouant quelques sonates de Beethoven que je trouvais magnifiques, comme le premier mouvement de l'Op. 110. Par après, je suis devenu obsédé par Johann Sebastian Bach, dont les structures me semblaient les plus fortes. »

Il y a dans les œuvres pour piano une recherche prédominante de la mélodie : expressive, sincère et complètement déchaînée. Sur ce sujet, Cergio explique :

« La génération de mes professeurs fut une génération amélodique. Ils ont assumé ce rôle d'une façon délibérée et politique. Cela a donné lieu à une

esthétique et un répertoire d'une grande importance pour notre histoire. Mais quand ce fut mon tour de dire des choses musicalement, j'ai senti que j'allais me trahir profondément si je n'étais pas conséquent avec la mélodie. Assumer cette position n'impliquait pas une régression, mais plutôt une nouvelle alternative. Je ne me conçois pas sans le sens mélodique de la vie. »

Plusieurs de ces mélodies sont construites en voix parallèles, bougeant à des intervalles différents, mais toujours stricts. L'idée du parallélisme des voix est fortement liée à l'expérience de la musique bolivienne et au travail avec l'OEIN, au sein duquel les troupes de tarkas ou de sikus, constituées de 3 ou 4 instruments égaux mais de différents registres, interprètent une même ligne musicale, créant ainsi un mouvement parallèle des matériaux. En plus de cette manière d'adapter au piano des effets de troupe, Cergio retrouve dans le mouvement parallèle une image philosophique :

« Il faudrait observer le ayllu comme une construction politique où l'individu et la collectivité s'expliquent mutuellement selon des principes d'appartenance, de reconnaissance et de participation. Où toutes les fonctions du pouvoir sont gérées de façon rotative

comme une obligation, comme un service social incontournable. »

La plupart des matériaux musicaux des œuvres pour piano sont statiques, car ils apparaissent identiques à chaque reprise, et chaque nouvelle intervention n'est qu'une répétition du même bloc sonore. Ces blocs peuvent être aussi courts que l'attaque d'une note ou d'un accord, mais ils peuvent quelquefois être de courts motifs.

De plus, ils apparaissent toujours dans le même registre et avec la même nuance. Les différentes sections des œuvres jouent avec l'alternance de ces blocs, avec leur apparition et disparition graduelle, créant des accumulations harmoniques et texturales.

Une fois que tous les matériaux d'une section sont superposés, et grâce à un usage généreux de la pédale de résonance, le piano acquiert une dimension spatiale. Puisque chaque élément musical a sa propre dynamique et ses propres registres fixes, notre oreille les perçoit comme étant à une certaine distance de nous.

Les événements lointains et forts font apparaître les amples résonances du piano et de la salle de concert, et les événements proches et doux nous

chuchotent à l'oreille.

*Lejanas lejanías*, *Figuraciones* et *Taqpacha* sont composées en différents mouvements ou pièces dont les formes binaires ou ternaires sont clairement définies ; les matériaux musicaux ne traversent pas entre les pièces. À l'inverse, *Umbrales*, *Ámbitos* et *Horizontes* ont des éléments musicaux qui transitent entre plusieurs sections des œuvres. Dans *Umbrales*, plusieurs éléments sont récurrents dans plusieurs sections, et ceux-ci changent de caractère en changeant leurs dynamiques, leur registres et le contexte dans lesquels ils sont joués. Dans *Ámbitos*, chaque nouvelle section est construite autour d'un élément qui apparaissait déjà dans la section précédente, mais dont le rôle était relégué à un plan secondaire. Dans *Horizontes*, plusieurs sections commencent avec le même matériel qui se développe toujours d'une façon différente, amenant à une nouvelle section.

À propos de ces procédures d'organisation et de structuration, Cergio fait un parallèle avec les musiques boliviennes :

« Les Aymara et les Quechua structurent leur musique en sections. Ces sections peuvent être au nombre de deux



ou trois, et elles forment un ordre qui se joue de façon répétitive. Ceci est le premier principe. Les musiciens jouent pour une période de temps indéfinie : ils savent quand la musique commence, mais ils ne savent pas quand elle finit. La musique se termine en fonction des circonstances : s'ils ont besoin de plus, elle continue ; sinon, elle est interrompue. Ceci est le premier ordre : c'est une structure qui se répète de façon circulaire dans un temps ouvert, une quantité de reprises ouvertes qui forment une atmosphère enveloppante et génèrent une sensation temporelle très abstraite, très ambivalente par rapport au temps chronologique. Le deuxième facteur, c'est la façon dont les éléments sont construits à l'intérieur de chaque section. Il y a quelque chose qu'on pourrait appeler des récurrences : des éléments qui apparaissent plusieurs fois dans la première section A, peuvent aussi apparaître dans la section B, mais dans des positions différentes. Comme la structure générale de la pièce est constamment répétée, l'élément finit par réapparaître cycliquement plusieurs fois. »

Par sa façon d'utiliser le piano comme un territoire et de traiter la temporalité des matériaux de manière circulaire, les six œuvres pour piano de Cergio Prudencio nous plongent dans un pay-

sage intemporel. Suspendues dans le temps, ces œuvres évoquent notre visite à La Paz en 2014, ville suspendue dans les hauteurs des Andes, faible en oxygène et abondante en perspectives. La lenteur demandée pour l'adaptation à ses 3,600 mètres d'altitude nous fait vivre nos jours avec parcimonie, à risque de sentir un vertige instantané. Grâce aux résonances créées par le canyon où se retrouve la ville, les sons des cloches et des jeux d'artifice rebondissent partout, brouillant toute possibilité de les localiser. Dans ces œuvres pour piano, Prudencio nous a donné un morceau de son espace intérieur, le confondant avec la magie de l'endroit qu'il habite.

*Daniel Áñez*

## QUELQUES MOTS DE CERGIO PRUDENCIO À PROPOS DES ŒUVRES

Les œuvres pour piano que j'ai composées proviennent d'allusions à l'espace physique dans une (possible) relation de continuité. *Umbrales* marque des points d'emplacement et d'observation. *Ámbitos* les transgresse vers des délimitations géographiques (ou architecturales, peut-être ?).

*Horizontes* déploie le regard vers les limites de la vision (des yeux et de l'âme). *Lejanas lejanías* suppose des autres géographies (autres architectures ?) au-delà des constantes. *Figuraciones* identifie des choses/êtres par ici et par là, dans l'incertitude.

*Taqpacha*, qui (finalement) dépasse la matérialité de l'espace vers l'immatérialité des « pacha » intérieurs ou sous-jacentes ou immanentes (les temps/espaces aymara).

*Umbrales* a servi de musique pour le film *Sayariy* (1994) de Mela Márquez. La musique, ainsi que la caméra, se situaient en observateurs, et non en protagonistes, d'un rituel ancestral : le tunku (rencontre de confrontation violente entre des communautés quechua du nord du Potosí).

**Ámbitos** est venue des impulsions conséquentes, soit par ce qui avait été remué intérieurement par *Umbrales*, et par l'intérêt de la pianiste argentine Adriana de Los Santos, qui l'a créée.

**Horizontes** a été composée pendant une résidence artistique au Schloss Wiepersdorf, dans la périphérie rurale de Berlin (Allemagne), sous la double influence de la nostalgie de mon plateau natif et de ma stupéfaction devant les vallées de Brandebourg.

**Lejanas lejanías** fut le résultat d'introspections spirituelles en même temps que d'une relation ludique et dialectique avec le piano. « Piano, donne-moi ce que je sais que tu possèdes, et je te retournerai mon âme ».

**Figuraciones** a été composée pour le film *No le digas* (2006) de Mela Márquez, dédié au puissant influx de la vie et de l'œuvre du poète Jaime Sáenz.

**Taqpacha** est la restauration du vertige créateur, après six ans de silence compositionnel absolu. Un hommage à la terre et aux Apus (montagnes tuté-

laires), « servez-vous bien, je retourne de nouveau, je recevrai de vous, si vous le voulez... ». Elle est dédiée à Mariana Alandía, pianiste qui interprète ma musique avec une sensibilité et une empathie marquées.

*Cergio Prudencio*

## CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio (\*1955, La Paz) est compositeur, chef d'orchestre, théoricien et chercheur, professeur, agent culturel et poète. Depuis plus de quarante ans, il concentre sa pensée conceptuelle et son labeur créatif sur les défis urgents de l'identité et de l'interculturalité, non seulement en Bolivie, mais aussi dans toute l'Amérique latine. Son travail musical est indissolublement lié à l'Orchestre Expérimental d'Instruments Natifs (OEIN) en sa qualité de fondateur et de directeur émérite. Son œuvre compositionnelle a été ramifiée de façon autonome en voies parallèles qui comprennent d'autres instruments occidentaux conventionnels : solos, musique de chambre, musique symphonique et électroacoustique, un opéra de chambre, ainsi que musique pour le cinéma et support audiovisuel. Il a reçu des commandes d'œuvres du Festival de Perth (Australie), de la Fondation Pro Helvetia (Suisse), du Festival de Donaueschingen (Allemagne), de l'Ensemble TaG (Suisse), du Festival de Musique Contemporaine de Buenos Aires, de Klangspuren (Autriche) et du Secrétariat à la Culture (Argentine). Il a été compositeur en résidence à Perth,

à Wiepersdorf (Allemagne), à Bellagio (Italie) et à Civitella Ranieri (Italie).

Comme poète, il a publié *Temoralia 7* et *Imágenes desimaginadas*, tous deux chez Editorial 3600 ; en 2021, il a remporté le deuxième prix du XLVIII<sup>e</sup> Concours Municipal de littérature Franz Tamayo pour son recueil de poèmes *Palabra resguardada*. Il a récemment gagné le prix de la meilleure musique originale du Festival International de Cinéma de Málaga (Espagne).

Cergio Prudencio a été boursier de la Fondation Guggenheim. Il a été président de la Fondation Culturelle de la Banque Centrale de la Bolivie et ministre délégué d'interculturalité.

*Source: [www.latinoamericanamusica.net](http://www.latinoamericanamusica.net);  
Graciela Parakevaídis*

## DANIEL ÁÑEZ

Daniel Áñez est un pianiste colombien résidant à Montréal (Canada) et spécialisé en répertoire contemporain latino-américain. Il est pianiste de l'Ensemble CG à Bogotá, et pianiste de l'Ensemble Paramirabo et de l'Ensemble Wapiti à Montréal. Il est codirecteur de la série de concerts No Hay Banda et il fait partie du comité de rédaction de la Revue Circuit. Il est également interprète de synthétiseurs et des ondes Martenot.

Daniel a offert des concerts comme soliste et en musique de chambre dans plusieurs villes de l'Argentine, de la Belgique, de la Bolivie, du Canada, de la Colombie, du Costa Rica, du Chili, de la France, de l'Angleterre, du Mexique et de l'Uruguay. Ses interprétations ont été publiées en CDs du Ministère de la Culture de la Colombie, de No Hay Discos, de Tacuabé/Ayuí, ainsi que dans plusieurs albums indépendants. Ses écrits d'analyse de la musique latino-américaine pour piano ont été publiés par Gourmet Musical à Buenos Aires, Iberoamericana Vervuert à Frankfurt am Main et sur la page web latinoamerica-musica.net.

Daniel a obtenu le premier prix au III<sup>e</sup> Concours International de piano Ma-

ria Clara Cullell à San José de Costa Rica (2004) et il a gagné une mention d'honneur lors de la dixième édition du Concours de piano de l'Université Industrielle de Santander (UIS) à Bucaramanga (2005).

Daniel a obtenu ses diplômes de maîtrise et doctorat en interprétation de piano à l'Université de Montréal (Canada) où il a étudié avec Paul Stewart et Lorraine Vaillancourt.

*<http://daniel-anez.com>*

## CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio es uno de los compositores más importantes de América Latina. Desde la creación de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) en 1980 y de la primera obra compuesta por él para ella, *La ciudad* (1980), Prudencio dio un giro fundamental en la música contemporánea del subcontinente, ofreciendo una perspectiva descolonizante, creativa e inmensamente poética. Prudencio continúa viviendo y trabajando en La Paz donde, hasta marzo de 2016, estuvo a cargo de la dirección de la OEIN, después de un trabajo de 36 años. Durante este tiempo la orquesta también fue semillero de varias generaciones de compositores e instrumentistas de alto nivel y conscientes de su entorno social y musical.

Nacido en 1955 en La Paz, Cergio Prudencio estudió dirección y composición en la Universidad Católica Boliviana (1973-1978), formación que complementó con su asistencia a cinco de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y con la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela. Aprendió a tocar la guitarra clásica, la

flauta travesera, la percusión y el piano. Su trabajo como director-fundador de la OEIN lo ha llevado a tener una carrera internacional extendida a muchos países de América, Europa, Asia y Oceanía.

Pero detrás del gran proyecto de la OEIN, Cergio ha escrito en total intimidad, seis obras para piano. En ellas ha explorado un lenguaje personal, apoyado de procedimientos y formas explorados en las obras de gran formato. Varias de las piezas se ven nutridas de otro trabajo importante de Cergio: la escritura de música para el cine.

Preguntándole a Cergio sobre el rol que en su vida ha tenido el piano, en una entrevista hecha en su casa el 28 de agosto de 2014, Prudencio nos cuenta un poco sobre su formación musical:

“El piano fue mi talón de Aquiles en la universidad. Yo llegué a la universidad con formación guitarrística y flautística, y secundariamente de percusión; pero de piano, casi nada. Pero la universidad me lo exigía. Entonces lo sufrí mucho porque mi piano estaba muy por debajo de lo que la universidad me demandaba, y la propia práctica musical: la reducción de partituras. ¡Tremendo estrés! Entonces el piano fue

mi debilidad en la universidad. Y traté de remontar eso haciendo muchas clases particulares para ponerme en un mejor nivel técnico, yo por mí mismo, estudiando obras. Después dije, ‘yo no soy un pianista, no quiero ser, no voy a ser nunca. Me gusta el piano y voy a tocar las obras que me gusten del piano.’ Y empecé haciendo eso, tocando unas sonatas de Beethoven que me parecían maravillosas, el opus 110, por ejemplo. Desde luego no toda, sino el primer movimiento, y cosas así. Después, muy clavado en Juan Sebastián Bach, que me parece un estructurador enorme.”

En las obras para piano predomina una búsqueda de la melodía: expresiva, sincera, y completamente desencadenada. Acerca de este tema, Cergio nos dice:

“La generación de mis maestros fue una generación a-melódica. Deliberada y políticamente, asumieron ese rol. Lo cual ha generado una estética y un repertorio muy valiosos en nuestra historia. Pero cuando a mí me tocó decir cosas musicalmente, sentí que me iba a traicionar muy profundamente si no era consecuente con la melodía. Y que el asumirla no entrañaba por sí misma una regresión sino una nueva alternativa. No me concibo a mí mismo sin el sentido melódico de la vida.”

Muchas de estas melodías vienen construidas en voces paralelas, moviéndose a intervalos diferentes, pero siempre estrictos. La idea de paralelismo de las voces está fuertemente ligada a la experiencia de la música boliviana y al trabajo frente a la OEIN, donde las tropas de tarkas o de sikus, que están constituidas por 3 o 4 instrumentos iguales, pero de diferente registración, interpretan una misma línea musical, creando así un movimiento paralelo de los materiales. Adicionalmente de este hecho de adaptación al piano del efecto de tropa, Cergio encuentra en el movimiento paralelo una imagen filosófica:

“Hay que asomar al ayllu como construcción política donde el individuo y la colectividad se explican mutuamente bajo premisas de pertenencia, reconocimiento y participación. O donde las funciones del poder se administran rotativamente como una obligación de servicio social ineludible.”

La mayoría de los materiales musicales de las piezas para piano son estáticos, pues aparecen idénticos cada vez, y cada nueva intervención es una reiteración del mismo bloque sonoro. Estos bloques sonoros pueden ser tan cor-

tos como el ataque de una nota o de un acorde, o a veces un corto motivo. Además, aparecen siempre en el mismo registro y bajo una misma dinámica. Las diferentes secciones de las piezas jugarán entonces con la alternancia de estos bloques, y la aparición paulatina de ellos, creando acumulaciones armónicas y texturales.

Una vez superpuestos todos los materiales de una misma sección, y gracias al uso generoso del pedal, el piano adquiere una dimensión espacial. Como cada elemento musical tiene su propia dinámica y registro fijos, nuestro oído los oye como estando a una cierta distancia nuestra. Los eventos lejanos y fuertes hacen aparecer las amplias resonancias del piano y de la sala de conciertos, y los eventos cercanos y suaves nos susurran en el oído. *Lejanas lejanías*, *Figuraciones* y *Taqpacha* están compuestas por diferentes movimientos o piezas claramente definidas de formas binarias y ternarias, y los materiales musicales no se filtran entre piezas. Sin embargo, en *Umbrales*, *Ámbitos* y *Horizontes* hay elementos musicales que transitan varias secciones de las obras. En *Umbrales*, varios elementos son recurrentes en diferentes secciones, obteniendo un carácter diferente por sus

variaciones en dinámica, registro, y los otros elementos que lo acompañan. En *Ámbitos*, cada nueva sección de la obra está construida sobre un elemento que ya aparecía en la sección anterior, pero cuyo rol era relegado a un plano secundario.

En *Horizontes*, varias secciones comienzan con el mismo material, que se desarrollará de una manera diferente y que desembocará en una nueva sección.

Sobre estos procedimientos de organización y estructuración, Cergio hace un paralelo con músicas de Bolivia: “Los Aymaras y los Quechuas estructuran su música en base a secciones. Pueden ser dos o tres, que forman un orden, que se toca repetitivamente. Ese es un primer principio. Por un tiempo abierto: se sabe cuándo empieza la música, pero no se sabe cuándo acaba. Acaba en función de las circunstancias: si se necesita más tiempo de música, sigue; si no, se interrumpe. Ese es el primer orden: es una estructura que se repite circularmente por un tiempo abierto, un número de veces abierto y que forma una atmósfera envolvente que genera una sensación temporal muy abstracta, muy ambivalente, respecto al tiempo cronológico. El segun-

do factor es cómo están contruidos los elementos musicales dentro de cada sección. Ahí hay lo que podríamos llamar recurrencias: elementos que aparecen en la primera sección A, aparecen uno, dos, tres, no sé, cuatro veces, digamos. Y esa sección se repite, y luego ese elemento aparece en la estructura B también, pero en diferentes posiciones. Y como esa estructura se repite, en realidad ya tenemos, linealmente, una reaparición de ese elemento varias veces”.

Por su manera de manejar el piano como un territorio y de tratar la temporalidad de los materiales de manera circular, las seis obras para piano de Cergio Prudencio nos sumen en un paisaje intemporal. Suspendidos en el tiempo, estas obras nos hacen evocar nuestra visita a La Paz en 2014, ciudad colgada en las alturas de los Andes, escasa de oxígeno y abundante en perspectivas.

La lentitud que demanda la adaptación a sus 3,600 metros de altura nos hace vivir los días en parsimonia, a riesgo de sentir un vértigo instantáneo. Gracias a las resonancias creadas por el cañón donde se sitúa *la ciudad*, los sonidos de campanas y juegos pirotécnicos rebotan en todas las direcciones, des-

dibujando la posibilidad de localizarlos. En estas obras para piano, Prudencio nos regala un pedazo de su espacio interior y lo confunde con la magia del lugar en que habita.

*Daniel Áñez*

## PALABRAS DE CERGIO PRUDENCIO SOBRE LAS OBRAS

Las obras para piano que compuse vienen de alusiones al espacio físico en una (posible) relación de continuidad. *Umbrales*, que marca puntos de ubicación y observación. *Ámbitos*, que los transgrede hacia delimitaciones geográficas (¿o arquitectónicas, tal vez?). *Horizontes*, que despliega la mirada hacia los límites de la mirada (de los ojos y del alma).

*Lejanas lejanías*, que supone otras geografías (¿otras arquitecturas?) más allá de las constantes. *Figuraciones*, que identifica cosas/seres por aquí y por allá, en incertidumbre. *Taqpacha*, que (finalmente) trasciende la materialidad de lo espacial hacia la inmaterialidad de los "pacha" interiores o subyacentes o immanentes (tiempos-espacios aymaros).

*Umbrales*, fue música para la película *Sayariy* (1994) de Mela Márquez. La música, como la cámara, se sitúa en observación, no en protagonismo de una ritualidad ancestral: el tinku (encuentro confrontacional violento entre

comunidades quechuas del norte de Potosí).

**Ámbitos**, vino de impulsos consecuentes de aquello que *Umbrales* había removido interiormente en mí, y del interés suscitado por ella en la pianista argentina Adriana de Los Santos, quien la estrenó.

**Horizontes** fue compuesta durante una residencia en Schloss Wiepersdorf de las afueras rurales de Berlín (Alemania), bajo la doble influencia de la nostalgia de mi altiplanicie de origen, y el asombro de las planicies de Brandemburgo.

**Lejanas lejanías**, fue resultado de introspecciones espirituales a la vez que de una relación lúdica y dialéctica con el piano. "Piano, dame lo que yo sé que tienes, y te devolveré mi alma".

**Figuraciones**, fue compuesta para la película *No le digas* (2006) de Mela Márquez, al poderoso influjo de la vida y obra del poeta Jaime Sáenz.

**Taqpacha**, es la restauración del vértigo creador, luego de seis años de silencio compositivo absoluto. Tributo a la tierra y a los Apus (montañas tutelares), "sírvanse bien, aquí estoy volvien-

do de nuevo, recibiré de ustedes pues, si han de querer...", así diciendo. Está dedicada a Mariana Alandia, pianista que interpretó mi música con alta sensibilidad y empatía.

*Cergio Prudencio*



## CERGIO PRUDENCIO

Cergio Prudencio (\*1955, La Paz) es compositor, director de orquesta, teórico e investigador, docente, gestor cultural y poeta. Desde hace más de cuarenta años ha concentrado su pensamiento conceptual y su labor creadora sobre los urgentes desafíos de la identidad y de la interculturalidad no sólo en Bolivia sino en la América Latina toda. Su labor musical está indisolublemente ligada a la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) en su calidad de fundador y director Emérito. Su obra compositiva se ha ramificado autónomamente en sendas paralelas que abarcan otros instrumentos occidentales convencionales: solos, grupos de cámara, música sinfónica y electroacústica, y una ópera de cámara, así como música para cine y audiovisual. Ha recibido encargos del Festival de Perth (Australia), de la Fundación Pro Helvetia (Suiza), del Festival de Donaueschingen (Alemania), del Ensemble TaG (Suiza), del Festival de Música Contemporánea de Buenos Aires, de Klangspuren (Austria), de la Secretaría de Cultura (Argen-

тина). Ha sido compositor residente en Perth, Wiepesdorf (Alemania), Bellagio (Italia), Civitella Ranieri (Italia).

En poesía publicó *Temporalia 7* e *Imágenes desimaginadas*, ambos en Editorial 3600; ganó el segundo lugar en el XLVIII Concurso Municipal de literatura Franz Tamayo gestión 2021, con el poemario *Palabra resguardada*. Recientemente ganó el premio a la mejor música original en el Festival Internacional de Cine de Málaga (España).

Fue becario de la Fundación Guggenheim, presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y viceministro de Interculturalidad.

*Fuente: [www.latinoamericamusica.net](http://www.latinoamericamusica.net);  
Graciela Parakevaídis*

## DANIEL ÁÑEZ

Daniel Áñez es un pianista colombiano, residente en Montreal, Canadá, especializado en música contemporánea latinoamericana. Es pianista del Ensamble CG en Bogotá, y pianista del Ensamble Paramirabo y del Ensamble Wapiti en Montreal. Es co-director de la serie de conciertos No Hay Banda, y hace parte del consejo de redacción de la revista de música contemporánea Circuit. Es igualmente intérprete de sintetizadores y de Ondas Martenot.

Daniel ha ofrecido recitales como solista y de música de cámara en varias ciudades de Argentina, Bélgica, Bolivia, Canadá, Colombia, Costa Rica, Chile, Francia, Inglaterra, México y Uruguay y sus interpretaciones han sido publicadas en discos compactos independientes, del Ministerio de Cultura de Colombia, No Hay Discos y de Tacuabé/Ayuí. Sus escritos de análisis de música para piano latinoamericana han sido publicados por Gourmet Musical en Buenos Aires, Iberoamericana Vervuert en Frankfurt am Main y en la

página web latinoamerica-musica.net. Daniel obtuvo el primer puesto en el III Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell en San José de Costa Rica (2004) y ganó una mención de honor en el X Concurso de Piano de la Universidad Industrial de Santander (UIS) en Bucaramanga (2005). Daniel obtuvo sus diplomas de maestría y doctorado en interpretación de piano en la Universidad de Montreal (Canadá), donde estudió con Paul Stewart y Lorraine Vaillancourt.

*<http://daniel-anez.com>*

Recording date: 1-2 March 2022  
Recording venue: Concert Hall - Domaine Forget du Charlevoix, St. Irénée (QC)/Canada  
Engineer, Editor: Gabriel Dufour-Laperrière  
Mastering: Guy Hébert  
Mastering Studio: Concrete Mastering  
Producer: Geneviève Liboiron  
Piano Technician: Michel Pedneau  
German Translations: HNE Rights GmbH  
Proofreading (EN & FR): Laure Henri-Garand  
Cover: based on artwork by Jakob Gasteiger

We acknowledge the Support of the  
Canada Council for the Arts



Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
du Canada

# Cergio Prudencio (\*1955)

## WORKS FOR PIANO

1–3	Figuraciones (2006)	06:46
4	Ámbitos (1998)	08:35
5–10	Lejanas lejanías (2004)	14:00
11	Horizontes (2001)	11:14
12–14	Taqpacha (2021)	11:21
15	Umbrales (1994)	10:15
	TT	62:12

Daniel Áñez, piano

**KAIROS**

0015117KAI – © 2022 KAIROS  
© 2022 HNE Rights GmbH  
kairos-music.com  
Made in the E.U.

LC10488 D D D

ISRC: ATK941511701 to 15

austromechana®

 Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
du Canada