



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN "NOTAS AL PROGRAMA"

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN PIANO

PRESENTA:
MIREYA GONZALEZ FLORES

ASESORES: MA. PILAR VIDAL ALVAREZ
FELIPE RAMIREZ GIL

The logo consists of four thick horizontal black bars stacked vertically, followed by the text 'ENM' and 'UNAM' stacked vertically below them.

ENM
UNAM

MEXICO, D. F. 2005

m343629



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Dios, por permitirme llegar a la culminación de mi meta.

A mis padres, por escucharme, animarme y apoyarme incondicionalmente.

A mi maestra Ma. Pilar Vidal Álvarez, porque ha sido fundamental en mi desarrollo académico.

A mis tías Josefina y Rebeca Torres, por su ayuda.

A mi prima Ruth y su esposo, por tenderme la mano cuando lo necesité.

Al Dr. Felipe Ramírez Gil, por su asesoría en mi trabajo escrito.

Al Maestro David Domínguez Cobo, por su asesoría en el análisis de mis "Notas al programa".

Al Dr. Julio Viguera Álvarez, por su respaldo.

A la maestra Artemisa, por sus atenciones.

A la maestra Adriana Sepúlveda, por su participación como sinodal.

A la maestra Eva del Carmen Medina, por su participación como vocal.

A todos los maestros que he tenido durante la carrera.

Contenido

Introducción

1. Concierto italiano BWV 971 en fa mayor, J. S. Bach (1685 – 1750)	
1.1 Antecedentes Históricos -----	1
1.2 Datos biográficos -----	2
1.3 Antecedentes históricos de concierto Italiano -----	7
1.4 Análisis musical -----	9
1.4.1 Allegro -----	10
1.4.2 Andante -----	15
1.4.3 Presto -----	18
1.5 Sugerencias técnicas y de interpretación. -----	22
2. Estudio Op. 10 No. 5 en sol bemol mayor F. Chopin (1810 – 1849)	
2.1 Antecedentes históricos -----	23
2.2 Datos biográficos -----	24
2.3 Análisis musical -----	27
2.4 Sugerencias técnicas y de interpretación -----	30



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

3. Estudio Op. 25 No. 6 en sol sostenido menor
F. Chopin (1810 -1849)

3.1 Análisis musical ----- 32

3.2 Sugerencias técnicas y de interpretación. ----- 35

4. Estudio Op. 10 No. 1 en do mayor
F. Chopin (1819 -1849)

4.1 Análisis musical ----- 36

4.2 Sugerencias técnicas y de interpretación. ----- 39

5. Balada mexicana en la mayor
Manuel m. Ponce (1809 -1847)

5.1 Antecedentes históricos ----- 40

5.2 Datos biográficos ----- 43

5.3 Análisis musical ----- 48

5.4 Sugerencias técnicas y de interpretación ----- 50

6. Concierto para piano y orquesta Op. 40 No 2
en re menor; F. Mendelssohn (1809 – 1847)

6.1 Antecedentes históricos -----	51
6.2 Datos biográficos -----	52
6.3 Análisis -----	55
6.3.1 Allegro Apassionato -----	55
6.3.2 Adagio Molto sostenuto -----	60
6.3.3 Finale presto scherzando -----	62
6.4 Sugerencias técnicas y de interpretación. -----	65
Conclusiones -----	67
Bibliografía -----	68
Anexos -----	70

Introducción

Al momento de preparar el repertorio para mi examen profesional, me encontré ante cinco piezas musicales, que en un principio me parecieron muy difíciles, ya que no comprendí muy bien las dificultades que cada una de ellas presentaba. Conforme avanzaba en su estudio, me enfrenté a problemas técnicos y de interpretación que requerían de una solución, para poder resolverlos, fue que decidí realizar estas notas al programa, ya que me di cuenta de lo importante que es conocer tanto al compositor, la época en la que vivió y por lo tanto, cuando escribió esta composición. Otro aspecto importante para conocer mejor una obra musical, es el análisis, para poder conocer como está estructurada, conocer los temas y como los desarrolló; esto es una herramienta importante.

El trabajo que a continuación se desarrolla, tiene como propósito abarcar estos aspectos que he mencionado anteriormente, y está dividido en 6 capítulos que corresponden a cada una de las seis piezas que elegí para presentar mi examen profesional, cada una de estas obras, tiene alguna dificultad diferente. En estos capítulos se desarrollan 4 aspectos importantes, que son: Antecedentes históricos, en los que veremos un panorama general de la época en la que el compositor vivió. Datos biográficos, en donde podremos conocer mejor al compositor su vida, y de alguna manera conocer los factores que influyeron en su vida, en su carácter, y por lo tanto también en su obra. El siguiente aspecto a tratar, es el análisis de la obra, en el que me he valido de una descripción de la misma, así como de un esquema general, en el que se muestran las partes en las que se dividen estas obras musicales. Y finalmente para poder externar las dificultades con las que me he enfrentado, y como le he dado solución, escribí algunas sugerencias técnicas y de interpretación en las que pretendo aportar mi experiencia en el estudio de este programa, algunas veces han sido problemas de velocidad, de memoria, digitación, entre otros, así como problemas de interpretación en los que el conocer los antecedentes históricos, y la vida del compositor, juegan un papel indispensable para resolverlos.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

1 Concierto italiano BWV 971 En fa mayor, J. S. Bach (1685 – 1750)

1.1 Antecedentes históricos

Para referirnos a este compositor, hablaremos primeramente de Eisenach, región de la Turingia con profundas raíces históricas, políticas y culturales entre las cuales destacan los torneos políticos y musicales de la edad media, los Sängerkriegen de los minnesänger; Esta ciudad estaba íntimamente ligada a Martín Lutero, y a su reforma religiosa.

Uno de los sucesos que destacan de esa época, fue la guerra comenzada en 1524, en el sudoeste, la cual se extendió hasta la región de Salzburgo y hacia la Turingia. (Lugar donde nació Bach) donde se sublevaron rápidamente. Las enormes destrucciones causadas por la guerra paralizaron cualquier tipo de actividad económica; de manera que la recuperación se inició paulatinamente a fines del siglo XVII, y el puerto de Hamburgo se enriqueció, sin embargo desde el año 1664 no logra instaurarse una política alemana común.

En lo que se refiere a la música, Eisenach había albergado a músicos como: Johann Pachelbel (1653-1706) Daniel Eberlin, Kaspar Ferdinand Kerll, el cual llevó consigo los nuevos aires musicales que había aprendido en Roma con Carissimi y Frescobaldi.

Cuando Federico II ascendió al trono de Prusia, tenía una política de engrandecimiento, bajo la cual manifestaba dos argumentos principales que eran germanismo y poderío militar. Con este argumento llevó a la guerra a las comarcas alemanas vecinas, lo que dio como resultado las tres guerras llamadas de Silesia, la última de las cuales duró 7 años hasta 1763; en ella Federico II destruyó la sede sajona.

La actividad musical de Dresde quedó arruinada desde 1760. Al tiempo que Federico II ascendió al trono en 1740, Bach llevaba varios años de producción metódica tradicional. El rey había recibido una educación francesa refinada; los estilos decorativos, los arquitectónicos, se inspiraban en los modelos franceses, en cuanto a la literatura alemana también era influenciada por los franceses. Fue una época en la que Europa (específicamente, Francia, Inglaterra e Italia) se renovaba y cada generación suponía un cambio respecto a las anteriores. Los estilos extranjeros, habían caído en una total servidumbre, y el estilo nacional se reflejaba solo en el pequeño teatro.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Alemania siguió guerreando dentro de su propio terreno, por largo tiempo, pero como su papel en las artes y en las letras era pasivo, sufría en ella solo las consecuencias.

Las grandes figuras fueron menospreciadas en su momento, y el arte de Bach no tuvo la menor trascendencia fuera de Alemania, hasta mucho tiempo más tarde. Solo la revolución Francesa, terminando el siglo, cambió las cosas en Viena

La etapa de madurez de Bach transcurre en el periodo de mayor brillantez de la corte francesa, con Luis XIV y la regencia de Luis XV.

1.2 Datos biográficos

Johann Sebastián Bach, nació el 21 de Marzo de 1685, en Eisenach, Este compositor tenía una herencia artística extraordinaria, ya que perteneció a una familia de músicos Alemanes originarios de la Turingia, Alemania central. A la edad de nueve años, perdió ambos padres, por lo que el y su hermano Johann Jacob, fueron a vivir con su tío Johann Christoph, quién era organista en Ohrdruf, y fue alumno de Pachelbel, un organista que había experimentado influencias italianas, famoso en la Turingia en Erfurt.

Bach estuvo en Lüneburg (1700 – 1702) junto con su amigo Georg Erdmann. Los niños de padres pobres podían ingresar a la escuela latina y pagar sus gastos cantando en el coro del Michaeliskirche. En la iglesia de St. Michael también estaba el “Ritterakademie”, una universidad para los nobles jóvenes en quienes la música y las maneras francesas fueron cultivadas.

La escuela tenía una tradición musical impresionante y contaba con una biblioteca de música famosa a la cual el gran cantor Friedrich Emanuel Praetorius (1623-1695) había agregado muchos manuscritos e impresiones importantes de la música.

Tomando en cuenta estas circunstancias, no es difícil imaginar la erudición musical legendaria de Bach y su familiaridad profunda con la tradición Alemana del coro del siglo XVII.

Lüneburg era una ciudad pequeña pero importante musicalmente, el duque George Wilhelm (1625-1705) quién se casó con una francesa; había convertido esta ciudad en un pequeño Versalles; impuso la lengua y costumbres galas, no solo en la corte, sino en otros ambientes, como la Ritterakademie. La música también recibió esta influencia, por ejemplo: reestructuro la orquesta de la corte según el modo francés.

Posteriormente Bach estuvo en Arnstadt (1703-1707), En agosto de 1703 lo designaron organista del Neue Kirche. Johann Sebastián tenía ya cierto valor comercial, ya que como sucesor de su primo Johann Ernst en 1707 consiguió un sueldo relativamente alto. Más adelante en octubre de 1705 obtuvo una licencia de 4 semanas para ir a Lübeck a conocer la música de Dietrich Buxtehude; quién también era compositor prolífico de trabajos vocales. Los cuales tuvieron probablemente una influencia directa en los primeros trabajos vocales de Bach, al igual que su música para órgano.

A su regreso en Arnstadt en Enero de 1706, Bach aplicó su nueva técnica de órgano del virtuoso, durante los servicios de la iglesia, pero la congregación no estaba preparada para eso. Eventualmente encontró una nueva posición en Mühlhausen (1707-1708) en donde obtuvo una posición prestigiosa como organista en junio de 1707. Durante su estancia en ese lugar desarrolló su interés por componer música vocal de la iglesia, El Blasiuskirche tenía una tradición vocal profunda y por lo tanto ofreció una ajuste más favorable para la música vocal, que el Nueue kirche en Arnstadt. Casi nunca mencionan a Maria Bárbara en este contexto, pero tomando en cuenta que era hija de un compositor prolífico de trabajos vocales, desempeñó un papel importante en el trabajo de su marido.

Bach era ambicioso e impaciente por mejorar su posición financiera y su estado social, su reputación era cada vez mayor como virtuoso y compositor de órgano, tuvo buenas relaciones con Mühlhausen, y continuó supervisando la reconstrucción del órgano de la iglesia de Blasius, el cual fue basado en sus recomendaciones. Algunos trabajos importantes par órgano de este periodo, son la Toccata y fuga en D menor, Passacaglia en C menor, BWV 582.

Weimar (1708-1717) fue una de las cortes principales en el área en la cual Johann Sebastián tuvo mucha fama, su movimiento a esta corte (40 millas al norte de Mühlhausen) fue un paso significativo en su carrera profesional, financieramente su sueldo fue doblado. El duque Johann Ernst Agosto empleó a Bach como miembro de la orquesta y explotó sus talentos para el órgano. Bach trabajo presionado por una lealtad doble, porque había hostilidad entre las cortes de los dos duques Wilhelm Ernst y su sobrino Ernst Agosto. Johann Sebastián Bach hizo varias transcripciones al órgano del material Italiano y particularmente la colección de conciertos, "armónico de Vivaldi" (1712) por lo tanto el estilo de composición de Bach tenía una influencia profunda, esto fue un hecho al momento decisivo en su desarrollo. En 1713 Bach ofreció un concierto de órgano en el Liebfrauenkirche en Halle; donde lo alojaron en el mejor hotel.

El 2 de Marzo de 1714, El duque Wilhelm Ernst dobló su sueldo y lo designó Konzertmeister, en su nueva función tuvo que escribir una cantata por mes y las escribió en el nuevo estilo italiano que había adoptado en 1713. La mayoría de los textos fueron escritos por Salomón Franck (1659-1725) secretario y bibliotecario de la corte, otros textos de las cantatas fueron escritos por George Chrystian Lehms y Erdmann Neumeister (1671-1756) pastor mayor de la Hamburgo Jacobikirche desde 1715 e iniciador de una reforma que modernizaba los textos de la cantata.

La fama de Bach se extendió más allá de Weimar, de tal manera que uno de los escritores más importantes en música, Johann Mattheson (1681-1764) de Hamburgo, refirió a Bach como "El organista famoso de Weimar" en su libro "Das Beschützte Orchestre". (Hamburgo, 1717).

Esto contribuyó para atraer a más y más estudiantes como Johann Tobias Krebs y J.M. Schubart. El círculo de estudiantes también incluyó a parientes como: Johann Lorenz Y Johann Bernhard de Bach. El trabajo de Bach en Weimar terminó de una manera dramática. Posteriormente durante la boda de la hermana de Leopold, con Ernst Agosto, Bach causó una gran impresión en Leopold Von Anhalt- Köthen, quién ofreció trabajo a Bach, (esta vez como Capellmeister de Leopold). Uno de sus trabajos de éste periodo fue el concierto de Brandenburgo 1 y 6, la mayoría de sus trabajos orquestales no sobrevivieron.

Sebastián comenzó su nuevo trabajo como Capellmeister en Köthen (1717-1720). Gracias a su nuevo patrón, el príncipe de 23 años Leopold Von Anhalt- Köthen, Bach gozó de mucha libertad. El príncipe acogió en su mano a los virtuosos más costosos de Berlín, dado este panorama, no es difícil imaginar que las cosas para Bach fueron muy favorables.

La música de BACH constituye un fenómeno único y fundamental que influye sobre el desarrollo de la música de Occidente. (1) No se le valoró en su tiempo y fue Mendelssohn quien la dio a conocer (con la Pasión según San Mateo, 1829).

En 1850, Schumann, Liszt y otros músicos fundaron la Bach-Gesellschaft que recogió y editó las obras de BACH. Éste escribió más de 2000 cantatas, la Gran Misa (de rito católico), tres Magnificats, motetes, preludios, fugas, etc. Se conservan dos de sus cinco Pasiones (La Pasión según San Mateo y la Pasión según San Juan). Entre sus obras más divulgadas encontramos: los Conciertos de Brandenburgo, los Oratorios de Navidad, de Pascua y de la Ascensión, conciertos, suites y sonatas para diversos instrumentos. Entre las obras profanas se destacan dos de tamaño excepcional: "El Clave bien Templado", que es una colección de preludios y fugas en las cuales queda documentado por primera vez nuestro moderno sistema musical: la división de la octava en doce semitonos iguales, de modo que todos los tonos de la escala cromática tienen la misma importancia (2)

Al final de sus días se encontraba trabajando en otra inmensa obra de carácter polifónico instrumental "El Arte de la Fuga", que ya no pudo terminar. En todos los cargos oficiales que desempeñó, Bach gozó de gran fama y buenos sueldos. Hasta su permanencia definitiva como "cantor" de la iglesia de Santo Tomás, de Leipzig, el cual desempeñó durante los 27 años siguientes hasta el final de su vida. Sólo que la mayoría de su obra quedó ignorada durante más de cien años, hasta que el célebre Félix Mendelssohn Bartholdy, diera a conocer el oratorio La Pasión según San Mateo, una de las más hermosas composiciones musicales de todos los tiempos. El mayor mérito de Bach es su influencia en las generaciones siguientes, desde su época hasta nuestros días, se asegura que incluso en la música de jazz. Un personaje que estableció nuevas normas y estructuras en la composición musical, mismas que continúan vigentes ahora más que nunca.

En sus últimos años BACH padeció una enfermedad ocular que le produjo una ceguera completa. Se dice, por ejemplo, que de niño copió páginas y páginas de música que su hermano mayor, organista, le había prohibido conocer por simples celos profesionales.

Para eludir la vigilancia fraterna, se dedicó a copiar de noche con la iluminación que le proporcionaba la luna. Al cabo del tiempo, esto contribuyó de manera definitiva a incrementar en Bach un problema de la vista que habría de terminar por volverlo ciego. En el momento de su deceso, , estuvieron, a su lado su esposa y su hijo Gottfried. El 28 de julio de 1750, cumplidos sesenta y seis años, murió BACH, recibió sepultura en la Cripta de San Juan en Leipzig.

2 "The New grove diccionario of music and musicians" Edited by Stanley Sadie, Tomo 19

Las bases de su técnica musical se encuentran en el aprovechamiento de toda su formación, especialmente en el enriquecimiento de la antigua polifonía. Con Bach la fuga llega a su punto culminante. En sus adaptaciones al órgano surgen motivos libres o derivados de la melodía con un contenido estrictamente musical. Los géneros creados por sus antecesores: el coral, el preludio, la sonata, el concierto, la obertura y la suite, adquieren con BACH una personalidad nueva. (3) Conoció en su juventud a los compositores franceses del barroco y en 1717 descubrió a los primitivos italianos: Albinoni, Corelli y sobre todo Vivaldi, de quien transcribe varios conciertos.

3 Geringer Kart en colaboración con Irene Geiringer, "Johann Sebastian Bach, Culminación de una era"; Altalena, Traducción del inglés, Salustio Alvarado. 1ª edición Nov de 1982.

1.3 Antecedentes históricos del concierto Italiano

En Italia durante la primera mitad del S. XVII se acostumbraba insertar pasajes solistas en las canciones instrumentales, esto dio como resultado que se desarrollaran tres formas diferentes, que fueron: El concierto sinfonía, Concierto grosso, El concierto solo, que empleaba a un único instrumento principal, esta fue la forma que más se desarrolló, durante el comienzo del periodo barroco. Destacaron en la realización de esta forma autores como Tommaso Albinoni. G. Torelli, y Vivaldi quién ejerció una gran influencia sobre Bach.

Durante el primer decenio del S. XVIII, Vivaldi desarrolló una estructura sólida, adoptó la secuencia de tiempos lento, Rápido, lento como en la sinfonía Italiana. En el primer movimiento disponía el material musical en forma de Rondó, este empezaba y concluía con un sólido tutti en la tónica que daba una base firme a su estructura formal. (Ver ejemplo 1). Los fragmentos en los que aparece el tema (las secciones del tutti), la mayor parte realizadas en tonalidades cercanas se distribuían por todo el movimiento, en tanto que los episodios contrastantes en los que el solista estaba únicamente acompañado por unos pocos instrumentos, servían de enlace para las entradas de los tutti, estos solos aportaban las modulaciones necesarias y a menudo introducían nuevo material temático. (Ver ejemplo 2).

Estas estructuras podían también aparecer de nuevo en el 2do. Y tercer movimiento. Vivaldi prefería una construcción más simple, o el empleo de bajos ostinados para el 2do. movimiento, y piezas con un carácter de danza para el finale.

Bach no vaciló en valerse a fondo de la forma del concierto Italiano y en particular de los esquemas formales elaborados por Vivaldi. (4)

Musical score for Ejemplo 1. The top staff is marked *forte* and the bottom staff is marked *piano*. Both staves show a sequence of chords and melodic lines.

Ejemplo 1

Musical score for Ejemplo 2. The top staff is marked *forte* and the bottom staff is marked *forte*. The score includes measures 39, 45, and 51. There are annotations 'progresion' and 'progresion' in the bottom staff. The bottom staff also contains the text 'L. 100. 1' and '4. 100/00'.

Ejemplo 2

1.4 Análisis musical

La segunda parte del Clavier- Übung, publicada en 1735 contiene una partita (Obertura al estilo Francés). Que en la edición original está precedida por un concierto al estilo Italiano, así saludo Bach en la misma colección a las 2 naciones que en sus tiempos ejercían mayor influencia en el continente Europeo.

El concierto Italiano representa el arreglo para teclado de una obra orquestal con un único solista, se puede reconocer con claridad la forma del concierto de Vivaldi. (5) en el primer movimiento con una sólida sección de tutti en la tónica, (Ver ejemplo 1), que sirve tanto de introducción (Del compás 1 hasta el compás 30 y en el final del 163 al fin), como de conclusión.

A intervalos regulares aparecen fragmentos de esta idea básica y se conectan con pasajes solistas que modulan y contrastan con el tema principal. (Ver ejemplo 2). El movimiento central, suena como un extenso solo de violín acompañado por cuerdas, el acompañamiento sugiere una nota pedal. (Ver ejemplo 11). El finale tiene una forma similar a la del movimiento inicial. Este concierto imita por si solo la oposición entre el solista y el tutti, respeta la estructura de 3 movimientos y el carácter festivo del concierto; en el segundo movimiento la mano izquierda imita los pizzicati de un grupo de cuerda. Esta obra fue publicada en 1735, pertenece a la segunda parte del clavier- übung de Bach y se completa con una partita al estilo francés.

1.4.1 Primer Movimiento (Allegro)

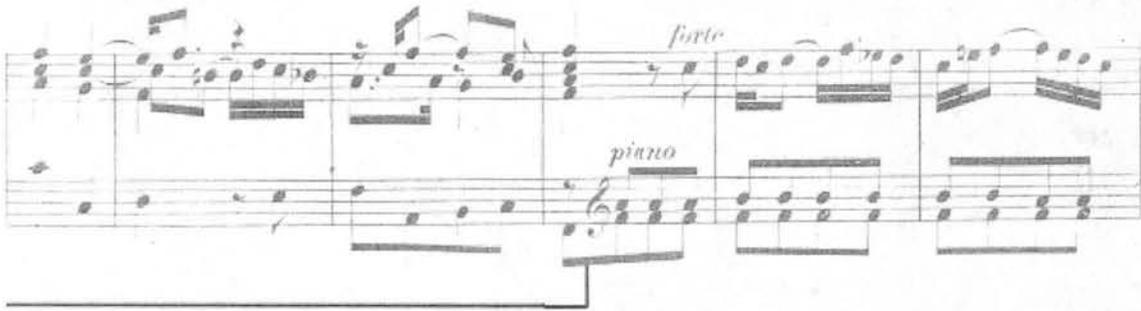
Al inicio de esta obra en el compás 1 al 4 aparece el tema en Fa mayor (A), que se repite en los compases del 5 al 8, pero en el quinto grado de la tonalidad. (Ver ejemplo 3)

Ejemplo 3

A partir del compás no. 15 la parte que más resalta melódicamente es la de la mano izquierda, la derecha solo va acompañando (Ver ejemplo 4) sin embargo, utiliza motivos que más adelante encontramos, no idénticos.

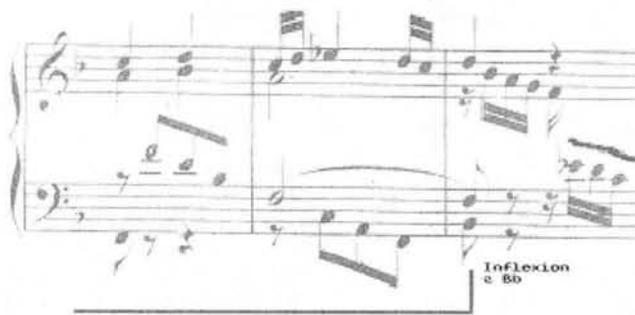
Ejemplo 4

En el compás 27 al 29 (que corresponden con los compases 87-88) hace una cadencia rota a lo que podríamos considerar como un segundo tema (Ver ejemplo 5) que más adelante aparece pero variado de tal forma que no es fácilmente identificable.



Ejemplo 5

Vemos algunas progresiones como es el caso del compás 42 al 45. En el compás 53 presenta nuevamente el tema en Fa pero ahora como quinto grado de Do y su repetición en fa como quinto grado de Si bemol, seguido por algunas progresiones. (Como dato curioso, podemos señalar que hace cambios del material en series de 4 compases.) (Ver ejemplo 6).



Ejemplo 6

En el compás 69 nos encontramos con otra serie de progresiones en la mano derecha. En el compás 75 al 86 vemos que aparece nuevamente la mano izquierda con la melodía que ya antes habíamos escuchado en el compás 15 al 27 que termina igualmente con una cadencia rota en el compás 87, 88, 89. (Ver ejemplo 7).

referencia al complejo 15-30

Ejemplo 7

Nos encontramos ahora en el compás No. 90 en donde agrega nuevo material hasta el compás 103, pero antes en el compás 97, 98, hay 2 progresiones, y en el 99 y 100. El tema A ahora lo encontramos en Mi bemol, (ver ejemplo 8) pero ahora en la parte que normalmente correspondía a la repetición está un poco variado, acompañado por algunas progresiones en la mano izquierda; seguido de un trino en la mano derecha que da pie a una melodía reconocible en la mano izquierda. Que se repite en Do en el compás 116.

Ejemplo 8

En el compás No. 129 en nos encontramos con algunos saltos de 5tas en la mano derecha que de alguna manera hacen remembranza de lo que sucedió en el compás 9, pero ahora opuesto. Y el acompañamiento parece estar tomado del compás 30. Nuevamente en el compás 139 encontramos el tema A en fa mayor, y su repetición en Do mayor. (Ver ejemplo 9)

Ejemplo 9

Ahora recordaremos el compás 91 por que a continuación en el compás 146 vuelve a presentar el material temático de ese compás (ver ejemplo 10) para terminarlo con una cadencia al Tema (A) en el compás 63,

Ejemplo 10

A continuación nos encontramos con el Ritornello (Correspondencia con el compás 1 al 30).

En seguida se muestra un esquema de la forma general de este movimiento.

Compás	1-8	30-42	53 - 66	139 - 146	163 - 170
Estructura	Tema A,	Tema B	Tema A	Tema A	Ritornello
Tonalidad	Fa - Do	Fa	Do - Fa	Fa - Do	Fa - Do
Estructura Gral.	Parte 1		Parte 2	Parte 3	

1.4.2 Segundo Movimiento (andante)

El segundo movimiento (Andante) inicia con una secuencia por terceras ascendentes y descendentes en el acompañamiento, la cual llamaremos tema A; (Ver ejemplo 11) el cual se repite a lo largo de todo este discurso musical,

Example 11 shows the beginning of the second movement. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent bass line. The bass line starts with a sequence of ascending and descending thirds. The right hand has a melodic line with a *piano* dynamic marking and a *forte* dynamic marking. The score is numbered 1, 10, 11, and 16.

Ejemplo 11

Es importante resaltar que el Re está haciendo la función de nota pedal, misma que a partir del compás 11, presenta un movimiento por quintas hasta llegar al compás 16, (Ver ejemplo 12)

Example 12 shows the continuation of the piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent bass line. The bass line shows a sequence of descending fifths. The right hand has a melodic line with a *piano* dynamic marking. The score is numbered 11, 14, 17, 18, and 19.

Ejemplo 12

A partir del compás 16 vemos que se perfila para hacer una inflexión hacia FA mayor; El compás 19, se distingue por mantener la nota pedal en el quinto grado de Fa (Do). (Ver ejemplo 13).

Ejemplo 13

Más adelante en el compás 25 nos encontramos en la armonía con el quinto grado de FA, después el K64; V7 en el compás 26, que resuelve a Fa ya como un primer grado en el compás 27, (Ver ejemplo 14) en este compás podemos diferenciar una segunda parte ya que en el compás 32, repite la secuencia de quintas en el pedal que había presentado en el compás 11. (Ver ejemplo 15)

Ejemplo 14

Ejemplo 15

A partir del compás 37 vemos un marcado pedal sobre LA (V/Re), que resuelve tras una cadencia en el compás 44 a Re mayor (Ver ejemplo 16); para finalizar en la coda con su homónimo menor que es la tonalidad inicial Re menor. En la parte melódica se observa un desarrollo que está marcado por la armonía pero que tiene un movimiento muy libre, una gran riqueza de figuras rítmicas y melódicas, en las que el común denominador son los treintaidosavos.

Ejemplo 16

El esquema que a continuación se muestra, nos da una idea de la estructura general de este segundo movimiento.

Compás	1-4, 4-7	28 - 31	45 - 49
Estructura	Tema A	Tema A	Coda
Tonalidad	Re menor	Re menor	Re mayor, que resuelve a re menor

1.4.3 Tercer movimiento (Presto)

Este movimiento se caracteriza por ser alegre y de carácter firme, inicia con el Tema (A), compás del 1 al 4, (ver ejemplo 17) a lo largo de este movimiento, vemos que el tema se presenta en repetidas ocasiones.

Ejemplo 17

Adelante utiliza el recurso de las progresiones en lo que podríamos llamar una respuesta (B) (5-8) que desemboca tras una serie de 4 compases en el tema (A) nuevamente en la tónica. En el compás 17 desarrolla un canon sin fin que podría ser relacionado con los compases (5-8). En el compás 25 vemos material de desarrollo, que se caracteriza por un estilo un poco fugado ya que la melodía del compás 25-28 se presenta en repetidas ocasiones, acompañada por otra frase que se encuentra en los compases del 25-28, pero en la voz inferior, (ver ejemplo 18)

Ejemplo 18

A continuación en el compás 65 nos encontramos nuevamente con el tema, (A1) presentado en Do (V de Fa). En el compás 85 la parte melódica está confiada al bajo. (Ver ejemplo 19)

Ejemplo 19

En el compás 93 aparece el tema en la voz inferior (A2) en Re menor, y en el compás 113 (A3) en Si bemol. Aunque escondido, en el compás 123 está nuevamente el tema en Re menor (A4), Así como en el compás 140 (A5), y en el compás 150 (A6) ahora en LA menor, es aquí donde podemos marcar el ritornello. En el compás 187 está (A7) en el 1er grado Fa, que anticipa el fin.

Forma general:

Compás	1 – 4	13 – 16
Estructura	Tema A	Tema A'
Tonalidad	Tónica-dominante	Fa

Compás	25 - 149	65	93	113	118	139
Estructura	Desarrollo	A 2	A 3	A 4	A 5	A 6
Tonalidad	Fa	Do	Re menor	Si bemol	Re menor	Mi

Compás	150	187
Estructura	Ritornello A7	A 8
Tonalidad	LA menor	Fa mayor

Parte 1	Fase de desarrollo (Compás 25-149)	Ritornello
Tema A (Compás 1-4) Tónica -dominante (ver ejemplo 17)	A 2 (compás 65, do) (Ver ejemplo 21)	A 7 (compás 150, la menor) (ver ejemplo 26)
A 1 compás (13-16) (ver ejemplo 20)	A 3 (compás 93, re menor) (ver ejemplo 22)	A 8 (compás 187, Fa mayor) (ver ejemplo 27)
	A 4 (compás 113, Si bemol) (ver ejemplo 23)	
	A 5 (compás 118, re menor) (ver ejemplo 24)	
	A 6 (compás 139, Mi mayor) (ver ejemplo 25)	

Musical score for Example 20, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piece is labeled "Tema A 1".

Ejemplo 20

Musical score for Example 21, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piece is labeled "Do-Re".

Ejemplo 21

Musical score for Example 22, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef.

Ejemplo 22

A musical score for piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures of chords and moving lines. The word "Solo" is written below the bass staff in the first measure.

Ejemplo 23

A musical score for piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The word "Solo" is written above the first measure of the top staff, and "V Solo" is written above the final measure of the top staff.

Ejemplo 24

A musical score for piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The text "no se repite exactamente igual." is written above the first measure of the top staff. The word "Solo" is written below the second measure of the bottom staff.

Ejemplo 25

A musical score for piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The word "Solo" is written above the first measure of the top staff. The word "Ritornello" is written below the first measure of the bottom staff. Chord symbols "D9", "U7", "Fa", "U7", "Fa", and "U" are written above the top staff in the later measures.

Ejemplo 26



Ejemplo 27

1.5 Sugerencias técnicas y de interpretación

Para el primer movimiento es muy importante mantener un ritmo constante, y hacer una clara diferenciación del tema en los diferentes momentos en los que éste se presenta. Hay partes en las que el mismo Bach puso algunos señalamientos de matiz (Forte), los cuales no debemos ignorar. Los dedos deben permanecer sin peso, para poder darle la velocidad y precisión que la pieza requiere. Es importante ser muy exactos en el tiempo, ya que con una nota que nos quede fuera de lugar, automáticamente todas las demás se desplazan y eso da una sensación de inestabilidad. En el segundo movimiento podemos ponerle mayor énfasis a la interpretación de la mano derecha, y mantener la izquierda como un fondo que sostiene el discurso de la voz superior. En el tercer movimiento nos encontramos con que juega constantemente con la melodía y debemos tener cuidado en resaltar la voz correcta, cuando sea necesario, así como marcar bien las entradas del tema, ya que no siempre lo presenta idéntico. Este concierto nos ayuda a agilizar nuestra mano izquierda puesto que esta voz tiene mucho movimiento y el sonido debe ser muy parejo y constante, principalmente en las partes en las que ésta mano lleva la parte melódica.

2. Estudio Op. 10 No. 5 en sol bemol mayor F. Chopin (1810 – 1849)

2.1 Antecedentes Históricos

Empezaremos hablando del gobierno del rey Louis Philippe, quién se autonombró el “Ciudadano Rey”; junto con el, el poder y la fuerza quedaron en manos de la burguesía en ascenso, que estaba conformada por los nuevos banqueros, fabricantes y comerciantes principalmente. Esta nueva nobleza tuvo la misión de conducir a Francia a la participación en la Revolución industrial. Este nuevo orden gubernamental y social en Paris ejerció un efecto profundo sobre la actividad artística; ejemplo de ello fue la venerable Ópera (La Academié Royale de Musiqué) que fue arrendada a modo de concesión al empresario Louis Verón, quién reunió un buen número de directores, diseñadores e intérpretes, cuyo esfuerzo coordinó para proporcionar un sensacional género de entretenimiento conocido como The Grand Ópera cuyo efecto más significativo fue el confirmar la Ciudad de Paris como el centro musical de Europa, en esta ciudad probaban fortuna los compositores operísticos Italianos más importantes, de este modo la Ópera se convirtió en un triunfo visible de la revolución comercial que pronto afectó otros aspectos de la composición musical. Otra consecuencia importante derivada de su orientación hacia el público parisino fue la aparición de la figura del intérprete virtuoso del instrumento: Niccolo Pagannini (1782-1840) quién sorprendió al público Italiano. Los pianistas procedentes del centro y este de Europa fueron los virtuosos más destacados, tal es el caso del entonces niño de 11 años Franz Liszt que en 1823 arribó a Paris con su familia, y posteriormente en el año de 1831 Federico Chopin, llega al centro musical de moda, Paris. En medio de este ambiente cultural, el desarrollo musical de Chopin fue tomando forma con rapidez asombrosa, Por entonces solo contaba con 21 años pero su estilo se encontraba desarrollado, por tal motivo su papel en la vida musical de Paris no fue como el de otros virtuosos; los matices delicados de sus interpretaciones eran mas apropiados para un salón menudo que para una gran sala de conciertos, de esta manera se convirtió en uno de los compositores favoritos de la aristocracia. Los estilos musicales parisinos fueron analizados e imitados por toda Europa, y como consecuencia el logro del éxito en Paris significaba tener éxito en cualquier parte del mundo.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para el año de 1830 el público francés estaba familiarizado con el drama musical a través de las óperas de Cherubini, Spontini, Rossini e incluso, Weber. El progreso del romanticismo literario en Francia puede ser medido a través de la creciente receptividad del público ante los dramas de Shakespeare, por otra parte se observa un proceso análogo en la aceptación cada vez mayor de la música de Beethoven, sin embargo, el responsable de introducir la música en la revolución de las artes fue Berlioz. En este año (1830) los polacos se levantaron en contra de la OPRESIÓN Rusa sobre Polonia, esto coincidió con la segunda estancia de Chopin en Viena. En el año de 1848 terminaba la revolución y el reinado de Louis Philippe.

2.2 Datos Biográficos

Chopin Fryderik Franciszek, compositor Polaco que nació en Zelazowa Wola, Nr. Varsovia, la fecha de su nacimiento no es exacta, pero es considerada el 1 de Marzo de 1810. Murió en Paris el 17 de Octubre de 1849. Su padre, Nicolas Chopin tenía el rango de capitán nacional en la revuelta política de 1794. Chopin recibió una educación general en casa y en la escuela, sus padres fueron muy cuidadosos con sus estudios musicales. Por su extraordinario talento algunos consideraban que estaba destinado a ser al sucesor de Mozart. Su primer profesor fue el violinista Wojciech Zywny quién lo instruyó e inició en la disciplina de J.S. Bach y de los compositores clásicos vieneses. Mas tarde continuó sus estudios con Joseph Elsner, director del conservatorio de Varsovia, Institución donde Chopin se cultivo en todas las disciplinas de la composición, de esa época es su Rondó en C Menor, desde entonces empezó a mostrar interés por la música folklórica romántica. Chopin encauzó todos sus esfuerzos para componer música para todos los instrumentos diferentes al piano, pero su amor y musicalidad pianística lo conducen inconscientemente hacia este instrumento. Paganinni estimulo a Chopin a incrementar sus conocimientos, presentaciones y relaciones, con otros virtuosos, este ambiente lo motiva a escribir música con el colorido nacional de origen y su característico estilo pianístico. Al mismo tiempo sus ideas sobre la técnica de piano empezaron a tomar forma, el primero de sus estudios para piano data de ésta época. La primera colección de estudios fue compuesta entre 1828 y 1831, el periodo más ferviente de su producción artística y fueron dedicados a Franz Liszt. (6)

6 Enciclopedia Salvat de los grandes compositores; Tomo 6

Celsa Alonso "La música romántica." Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica, Editorial AKAI

Chopin pospone su salida de Varsovia en repetidas ocasiones por los problemas políticos que precedieron la revolución de 1830, sin embargo este fue uno de los periodos más felices de su vida, al enamorarse de Constanca Gladkowska. Por otra parte Chopin vivió en la estimulante sociedad de jóvenes poetas empapados de un ardiente patriotismo y fervor revolucionario, a los ojos de los Polacos se encontraba asumiendo la posición de compositor nacional. El 17 de marzo de 1830 Chopin ofreció su primer concierto en el Teatro Nacional donde presentó el concierto en Fa menor y su fantasía "On Polish Airs." El 11 de Octubre Chopin se presentó en concierto por última vez en Varsovia, ya que el 2 de Noviembre partió a Viena donde esperaba ganar algo de dinero por su música, pero para su sorpresa, los empresarios vieneses no mostraron ningún entusiasmo por su producción. Su viaje a Italia se había hecho imposible por los tumultos políticos así que partió a París. Chopin se encontraba en Stuttgart cuando leyó acerca de la captura de Varsovia por los Rusos, se cree que fue entonces cuando compuso el estudio revolucionario Op.10 No. 12. Una semana más tarde llegó a la capital Francesa donde se convirtió en una figura notable en la vida musical de París.

Los Rothschilds, familia importante y poderosa de París, lo patrocinaron, y gracias a ellos fue admitido en los altos círculos sociales, su estabilidad económica fue asegurada, pronto fue el maestro de piano de moda en el París del emperador Louis Philippe. Siendo extranjero, Federico Chopin buscó la compañía de los refugiados polacos que llegaron a París después de la revuelta de 1830; y relacionándose con el movimiento romántico, se hizo miembro de la sociedad literaria polaca sin compartir totalmente los puntos de vista de los miembros más radicales. La sociedad de mujeres con las que entablo una amistad fueron las ultra -románticas Princesa Belgiojoso y la condesa Delfina Potocka de quién se sospecha que fuera amante de Chopin. A su regreso a Dresden, de Dusseldorf donde pasó el verano con sus padres por última vez, se enamoró de Maria, una de las hijas de la familia Wodzinski, amigos de Chopin; Pero la familia se opuso a su relación por que sospechaban de la enfermedad de Chopin, cuya salud se encontraba seriamente dañada.

En 1836, el compositor conoció a George Sand, seudónimo de Aurore Dupin, su apellido de casada era Dudevant. Ella no le causo una buena impresión a Chopin, ya que era distinta a las mujeres que Chopin había amado. George Sand acostumbraba fumar, se vestía con pantalones y tenía ideas socialistas; sin embargo ella se propuso enamorar a Chopin y lo logró.

Ella quería cuidar a Chopin, así es que estando juntos, se mudaron a Mallorca, pero el ambiente allí era hostil, así que se trasladaron a la cartuja de Valldemosa en donde la salud de Chopin se vio afectada negativamente. Pleyel le envió a Chopin como obsequio un piano, gracias al cual pudo componer y retocar algunas piezas. El progresivo empeoramiento de la salud de Chopin, hizo que todos, (Chopin, George y sus hijos) regresaran a Francia. Residieron en Marsella hasta mayo de 1839, de allí partieron a Nohant, donde llegaron el 19 de Junio. Posteriormente la pareja tuvo problemas en su relación algunos de ellos causados por el carácter de Chopin quién a consecuencia de la tuberculosis que lo atormentaba fue cambiando su carácter, y se volvió insoportable, según relatos de George Sand. Ella hizo una reseña de sus conflictos con Chopin en una novela; en donde los personajes principales Lucrezia Floriani, cómo la escritora y Chopin caracterizado como el príncipe Karol, Tras la ruptura, Chopin se sumió en una profunda depresión.

En 1840 viajó a Londres aceptando una invitación de su discípula Jane Starling y su último concierto lo presentó el 16 de Noviembre en el Guildhall de Londres, a beneficio de los exiliados Polacos. El 23 de Noviembre partió a Paris, a su llegada estaba seriamente enfermo, motivo por el cual, su hermana lo auxilió. En el año de 1848 terminaba la revolución y el reinado de Louis Philippe, un año más tarde (1849) los días de Chopin Fryderik Franciszek llegaron a su fin; murió la madrugada del 17 de Octubre y en su funeral se tocó el réquiem de Mozart en la iglesia de Madelein.

La posición de Chopin como compositor claramente refleja las circunstancias de su vida, este artista es admirado principalmente por su originalidad y su artística explotación del piano; instrumento que a pesar de que existía ya desde un siglo atrás había sido sometido a una serie de transformaciones en las primeras décadas del siglo XIX, transformaciones que dieron como resultado un nuevo instrumento.

Este piano tenía un tono suave que fue el vehículo para una expresión romántica que fascinó a muchos compositores de aquel tiempo; así como las posibilidades de expresión inseparables de las características este instrumento, Chopin las utilizó y fueron grandes innovaciones que introdujo, y que influyeron en la música posteriormente, sobre todo en los dramas de Wagner. Pero el aspecto más importante fueron los procedimientos que utilizó en las disonancias cromáticas

(7)

2.3 Análisis musical

Para componer sus estudios Federico Chopin desarrollaba un motivo o patrón para ejemplificar un problema técnico con el cual trabajaba consistentemente a través de una serie de armonías. La primera colección de estudios fue compuesta entre 1828 y 1831, el periodo más ferviente de su producción artística y fueron dedicados a Franz Liszt. Estos estudios son una clara muestra del equilibrio entre melodía expresividad y técnica que Chopin desarrollo. A su llegada a Paris ya había creado la nueva técnica del piano y su estilo estaba ya formado, cada estudio aborda una dificultad especial y la riqueza del material temático, la variedad de ritmos y la expresividad, reflejan las distintas facetas de su talento. Otro aspecto muy importante de estos estudios, son una demostración práctica del entendimiento y conocimiento que Chopin tenía con respecto a la anatomía humana en relación con el teclado y en particular de las características individuales de cada dedo. Los estudios se desarrollan en una sola pieza.

Desde el siglo XVII en adelante era frecuente la composición de música seria para teclado con un objetivo pedagógico concreto. Pero los estudios Op. 10 revolucionaron la técnica pianística y el lenguaje musical

Estudio Op. 10 No. 5

Este estudio está escrito en sol bemol mayor, sobre las teclas negras del piano, en este estudio se ejercita el dedo pulgar para tocar sobre las teclas negras, mientras que en la mano izquierda se lleva un acompañamiento con saltos que deben ser muy exactos. Aparentemente son solo arpeggios pero no es así, presenta un tema en el compás 1 y 2(a), (Ver ejemplo 10) y una respuesta en los compases 3 y 4 (b), este tema (a) se repite constantemente durante la obra, pero la respuesta (b), se modifica constantemente, en diferentes grados de la tonalidad.

The image displays the musical score for the beginning of 'Estudio Op. 10 No. 5' by Frédéric Chopin. The score is in 4/4 time, marked 'Vivace. (♩ = 116.)' and 'Brillante'. It features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment with chords and leaps. The first system shows measures 1-8, with dynamics 'f' and 'p', and markings 'legato' and 'cresc.'. The second system shows measures 9-16, with dynamics 'p' and 'cresc.'. The third system shows measures 17-24, with dynamics 'p' and 'cresc.'. The score includes fingering numbers and articulation marks like 'legato' and 'cresc.'.

Ejemplo 10

Del compás 1 al 16, lo llamaré Parte (A), A partir del compás 16 inicia el desarrollo en el cual podemos observar algunas progresiones en la mano izquierda, hasta llegar al compás 49 donde se presenta el ritornello, con algunas variantes; La coda la podemos observar desde el compás 67, termina con una escala pentáfona octava sobre las teclas negras. Con mucha fuerza y precisión. (Ver ejemplo 11)

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics include fortissimo (ff) and ritardando (rit.). The score ends with a double bar line and a fermata on the final note of the lower staff.

Ejemplo 11

A continuación se presenta un esquema del análisis de la obra.

Compás	1-2	3-4	5-6	7-8	13-14	15-16
Estructura	Tema a,	respuesta	Tema a	Respuesta	Tema a	respuesta
Tonalidad	G b	D b	G b	A b	G b	A b M

Compás	25	49	49-50	51-52	53-54	55	75
Estructura	Puente	Ritornello	Tema a	Respuesta	Tema a	respuesta	Coda
Tonalidad	G b						B

Tema (a): 1-2, respuesta, (1) 3-4
Tema (a): 5-6, respuesta diferente 7-8
Tema (a): 13-14 respuesta diferente 15-16
Compases parecidos 17-18 con 21-22 19-20 con 23-24

Puente: compás 25
Progresiones: 25-26, 29-30-31 (ver ejemplo 3)
Desarrollo melódico armónico sobre el K64, comp. 33
Preparación para el ritornello, comp. 45-48

Ritornello
Tema (a) 49-50, respuesta (1) 51-52
Tema (a) 53-54, respuesta 55
Compás 64 (V64), se prepara para una cadencia perfecta 65(V6), 66 (V7), 67(I), (ver ejemplo 13)
Compás 75, Coda - final.

Musical score for Ejemplo 12. The top staff shows a melodic line with fingerings: 4 2 3 1 2 5, 2 1 3 2 4, 4 2 3 1 2 5, 2 1 3 2 3. The bottom staff shows a bass line with a 'PROGRESION' marked with asterisks. Dynamics include *pp* and *ppoco a poco cresc.*

Ejemplo 12

Musical score for Ejemplo 13. The top staff shows a melodic line with fingerings: 5 4 3 2 1 5, 5 4 3 2 1 5. The bottom staff shows a bass line with a 'CADENCIA PERFECTA' marked with an asterisk. Dynamics include *pp*, *delicato*, *smorz.*, and *p*. A note at the end is marked *à ter*. A text box indicates: 'INICIA COMO EL COMPAS 17 PERO CAMBIA A LA NOTA DE SOL'. Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are visible.

Ejemplo 13

2.4 Sugerencias técnicas y de interpretación

Para poder interpretar este estudio a la velocidad que se requiere, es necesario, tener una buena técnica, en la cual podamos relajar nuestro cuerpo mientras tocamos, pero al mismo tiempo no perder la firmeza en el toque, es recomendable estudiarlo con ojos cerrados, para que nuestros dedos memoricen el camino, y poder darle mayor velocidad. El pedal es un recurso que no debemos desaprovechar para obtener una mejor sonoridad.

A partir del compás 31 vemos una parte un poco difícil por la velocidad que llevamos, (Ver ejemplo 5) por lo cual es muy importante pasar el peso de un dedo a otro para evitar acumular tensión, esto lo podemos hacer primero lento, hasta que se haga automático, y posteriormente darle velocidad gradualmente.

Musical score for Example 14, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Staff 1 (Treble Clef):** Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. It features a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and a tempo marking of *sempre legato*. Fingering numbers (1, 2, 5) are indicated above several notes.
- Staff 2 (Bass Clef):** Contains a bass line with chords and single notes. It includes dynamic markings of *f* (forte) and *pp* (pianissimo). There are several asterisks (*) and slurs indicating specific articulation or phrasing.
- Annotations:** A bracket labeled '8' spans the first two measures of the treble staff. A bracket labeled '10 pp' spans the first two measures of the bass staff.

Ejemplo 14

En la parte final en el compás 79, podemos practicar esos saltos acentuándolos en la primer nota, después en la última, para obtener mayor precisión. (Ver ejemplo 15)

Musical score for Example 15, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Staff 1 (Treble Clef):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present. A bracket labeled '8' spans the first two measures.
- Staff 2 (Bass Clef):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. It includes a dynamic marking of *f* (forte) and a final asterisk (*) at the end of the piece.

Ejemplo 15

3. Estudio Op. 25 No. 6 en sol sostenido menor F. Chopin (1810 -1849)

3.1 Análisis musical

El sexto estudio, allegro en sol sostenido menor. En este estudio, la parte melódica es confiada a la mano izquierda, (Ver ejemplo 6) mientras que la derecha es a sotto voce al principio, y luego va crescendo con moderación, es un incesante movimiento de terceras que se mueve cromáticamente.

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Study Op. 25 No. 6. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system is annotated with the text "LA PARTE MELÓDICA SE PRESENTA EN LA MANO IZQUIERDA" (The melodic part is presented in the left hand). The second system is annotated with "VO DE CH HACIA CH". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "cresc." (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The right hand part features a continuous chromatic movement of thirds, while the left hand part carries the main melodic line.

Ejemplo 6

Es una figuración melódica soportada por un enriquecimiento motivico armónico en contrapunto disonante. (8)

8 Jim Samson, "The master musicians", Oxford University Press; 1996
Gerald Abraham; "Chopin's musical style"; London Oxford University Press, New York, Toronto, 1st. edition 1939



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Podemos observar que al compás 1 y 2 hacen la función de una pequeña introducción al tema (A) que aparece en el compás 3 y 4 con una respuesta en sol # menor formada por una escala cromática ascendente en el compás 5 y 6. Mas adelante en el compás 7 y 8 encontramos nuevamente el tema (A) en otro grado de la tonalidad con su respectiva respuesta ahora en Do #. A partir del compás 11 podría ser considerado el desarrollo, formado a base de escalas cromáticas en terceras descendentes que se repite a la octava con ligeras variaciones en el bajo.

En el compás 19 aparece nuevamente el tema (A) con su respuesta en Sol # menor. Y en el compás 23 nuevamente el tema (A) con su respuesta en Si, En seguida se encuentra una parte contrastante en el compás 27; basada en acordes disminuidos que en el compás 31 (Ver ejemplo 7) parece como si se condensaran dando pié a una cadencia para el ritornello en el compás 35.

11

8/4

DESCIENDE CON ACORDES DISMINUIDOS
HACEN REFERENCIA A LOS 4 COMPASES ANTERIORES

Ejemplo 7

Inmediatamente después nos encontramos con el tema (A) y su respuesta en sol # y adelante nuevamente el tema (A) y su respuesta en Re # menor. A partir del compás 49 empieza a desarrollar la coda para culminar con el homónimo mayor de la tonalidad inicial sol # menor. Termina con una escala de terceras descendentes recorriendo 4 octavas. (Ver ejemplo 8)

Ejemplo 8

Compás	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-18
Estructura	Introducción	A	Respuesta	A'	Respuesta	Pasaje
Tonalidad	g# m	g# m	g#m -g#m		C# - C#, IV	

Compás	19-20	21-22	23-24	25-26	27-34
Estructura	A	Respuesta	A 2	Respuesta	Parte contrastante
Tonalidad	g #	g#-g#, I	g# dim.	Si -Si, III	III, II,

Compás	35	35-36	37-38	39-40	41-42
Estructura	Ritornello	A	Respuesta	A 3	Respuesta
Tonalidad	g #		g#-g#, I	I Aum.	d# -d#, V

3.2 Sugerencias técnicas y de interpretación

Es un estudio en el que ambas manos deben permanecer muy relajadas para poder darle velocidad. No debemos olvidar pasar bien el peso de un dedo a otro, para evitar retenerlo en los brazos, ya que esto generaría mucha tensión, y por lo tanto resultaría imposible terminarlo a la velocidad que se requiere. En cuanto a las terceras debemos tener mucho cuidado en que suenen las dos notas simultáneamente, es decir cuidar mucho el sonido. La mano izquierda debe hacerse muy presente ya que a ella está confiada la parte melódica, es muy importante en las escalas cromáticas por terceras, acomodar muy bien los dedos de manera que estén en una posición cómoda, para poder moverse sin dificultad a lo largo del teclado. En los acordes descendentes es recomendable ligar de un acorde a otro acentuando el primero, y el segundo más débil. (Ver ejemplo 9)

The image shows a musical score for a piano study, labeled 'Ejemplo 9'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with a slur over the entire passage. Above the notes, fingerings are indicated with numbers 1 through 5. The bass staff provides a harmonic accompaniment, with several chords circled. A 'Pia' marking is present at the beginning of the bass staff. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The text 'UN DE CH HACIA CH' is written below the treble staff.

Ejemplo 9

4. Estudio Op. 10 No. 1 en do mayor
F. Chopin (1819 -1849)

4.1 Análisis musical

Este estudio fue escrito en Do mayor, son arpeggios que requieren de gran fuerza, habilidad y precisión, apoyados sobre bajos profundos que evocan el pedal del órgano.

Este estudio está destinado a la extensión de la mano derecha, la pieza completa requiere de seis octavas y media, que es prácticamente el rango del piano moderno; el pedal es esencial para darle unidad a las frases, este estudio cubre principios vitales de la técnica de la mano derecha que Chopin mismo desarrolló posteriormente.

Podemos observar en este estudio un tejido musical uniforme, dado por una sucesión de acordes que fijan la tonalidad, (Ver ejemplo 1) algunas veces aparece alguna nota diferente en el último tiempo del compás, que anticipa la armonía del siguiente compás, ejemplo de esto es el compás no.5 (ver ejemplo 2)

Ejemplo 1

À F. LISZT.

Allegro. (♩ = 176.)

F. CHOPIN. Op. 10, Nº 1.

Ejemplo 1

Ejemplo 2



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Durante toda la obra musical vemos que un compás asciende y el siguiente descende, alternándose constantemente, excepto en los compases 42, 43, y 44 que forman una progresión tonal por segundas descendentes. Dentro de estos compases suben, y bajan los arpeggios dentro del mismo compás. (Ver ejemplo 3)

Ejemplo 3

En algunos casos todo un compás aparece como retardo del siguiente ejemplo de ello estás los compases 7al 8; y del 15 al 16 (Ambos casos con el bajo tenido como un mini pedal). (Ver ejemplo 4)

Ejemplo 4

En el compás No. 49 aparece el acorde de Do mayor como lo presentó al principio, esto nos da la idea de un ritornello variado ya que más adelante tiene algunos cambios.

Del compás 18 al 21 podemos ver otra progresión.

Hay compases como los no. 65 66 y 67 en los que resuelve de manera poco común, (V7/a-VI/C que va al II7/C. (Ver ejemplo 5)

Ejemplo 5

Debemos tener en cuenta que no son solo ejercicios de acordes arpegiados.

Compás	1 -14	15 – 48	49 – 68	69-77
Estructura	Parte 1	Desarrollo	Ritornello	Coda
Tonalidad	C	Inflexiona hacia algunos grados de la tonalidad	C	C

4.2 Sugerencias técnicas y de interpretación.

Es un estudio muy difícil en el que se recomienda tener siempre una postura relajada, y regresar la mano a la posición natural, para propiciar el relajamiento de la misma, ya que si se mantiene extendida, los tendones se tensan y llega un momento en que es imposible continuar a la velocidad requerida;

Para relajar, también es recomendable regresar la mano a una posición cerrada, es decir no dejar la mano estirada, ya que en esta posición, nuestros tendones y músculos se tensan de manera natural, para hacer esto podemos aprovechar el inicio de los arpegios, ya que de no hacerlo así, acumularemos tensión sobre nuestros brazos, y esto nos dificultará notablemente la interpretación de esta obra musical.

Por otra parte se recomienda estudiarlo con los ojos cerrados, para que los dedos memoricen bien la distancia de una nota a otra, para que al momento de tocarlo rápido no haya notas falsas. Hay que tener mucho cuidado en el momento de pasar el peso del brazo a los dedos para no retenerlo y no tensar los músculos pero no debemos pasar por alto tener un toque firme es decir que debemos encontrar el equilibrio entre rapidez y buen sonido. Podemos aprovechar los pequeños silencios para relajar.

5. Balada mexicana en la mayor Manuel M. Ponce (1809 -1847)

5.1 Antecedentes históricos

Durante el siglo XIX, hubo una ausencia de una identidad musical, era evidente la búsqueda de una identidad sonora propia, en la que se pretendía integrar lo indígena, popular, mestizo y lo académico. Por otra parte, la Revolución Mexicana creó expectativas determinantes, como el revalorar el arte indígena o prehispánico. Esta revolución no solamente fue política, sino también social, destruyó la nobleza social con sus privilegios, Y tuvo un valor humanista; creó una conciencia nacional revolucionaria, no burguesa. Es importante mencionar que durante la revolución germina el Nacionalismo, una corriente estética que se inicia a principios de la segunda década del siglo XX, una de sus importantes premisas era la igualdad de los derechos de los hombres y de las mujeres.

Durante el Porfiriato, el arte se adecua al gusto francés, y la enseñanza superior se ciñe a los principios del positivismo. La revolución ofreció a los artistas un capítulo nuevo; el de la formación de una conciencia política y nacionalista que son parte indisoluble de la escuela mexicana de composición, Manuel M. Ponce y José Rolón se mantuvieron al margen de las acciones político culturales, pero son considerados precursores del movimiento nacionalista y parte imprescindible de esta escuela mexicana de composición.

Fue una época de cambios, como por ejemplo, la Antigua Academia de San Carlos fue transformada en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este panorama plástico destacaron los muralistas David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, quienes durante el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho influyeron de manera decisiva, con una temática revolucionaria. En lo que se refiere a la música, cuando se inició la revolución, la canción popular mexicana, había adquirido un alto grado de desarrollo. Su nacimiento obedeció a la rebelión contra el italianismo melódico y armónico con ritmo de habanera que se manifestaba en canciones, serenatas o mañanitas. (9)

9 López, "México, cincuenta años de Revolución"; Fondo de cultura económica.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Durante la revolución se produjeron manifestaciones musicales incomparables en cuanto a cantidad. Al mismo tiempo este movimiento dispersa a los mexicanos de uno a otro extremo del país y con ellos viaja todo un bagaje de música y cantos nativos que por este proceso se entremezclan hasta llegar a perder su lugar de origen. En la canción se expresa el recuerdo sentimental del combatiente que abandona el hogar y la mujer amada, la tierna despedida, el juramento de fidelidad junto con la promesa que quizá no ha de cumplirse. Así Manuel M. Ponce asimila todos estos elementos y los plasma en su obra.

De la música de baile de moda antes de la revolución, logran salvarse el vals y las marchas, que tomaron un nuevo impulso, El chotis, el vals y la Polka se refugiaron en el medio popular y enriquecieron la música de los corridos. Durante la revolución los popurrís, y los sonecitos significaron un gran paso en la evolución musical de México, Los popurrís fueron el primer paso en la corriente del nacionalismo musical, e influyen de manera decisiva en la música de Manuel M. Ponce. Continuaron en esta tendencia nacionalista los compositores: José Rolón, Calendario Huizar, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Blas Galindo entre otros.

El nacimiento de la Orquesta Sinfónica Mexicana en 1928 les ofrece nuevos caminos de expresión artística como el incipiente ballet mexicano. (10) Al triunfo de la Revolución, se nacionalizó la Sinfónica del Conservatorio, cambiando su nombre por el de Sinfónica Nacional de México, la cual tuvo cuatro etapas de desarrollo, la primera con Jesús Manuel Acuña y Manuel M. Ponce (1916-1919) La segunda etapa, la protagonizó Julián Carrillo (1920-1923) En la tercer etapa destaca Silvestre Revueltas y Ernest Ansermet, bajo la administración del Presidente Lázaro Cárdenas y Hubo una cuarta etapa de desarrollo, que se inició en 1940.

A partir de 1910 empezó la decadencia de la ópera, sin embargo hubo un gran acontecimiento operístico en ésta época, que fue la organización de la compañía impulsora de ópera por el cantante y actor dramático José Pierson Rico, quién estaba muy bien relacionado, lo que contribuyó a que mejorar los conjuntos musicales, y aumentar el número de miembros activos dentro de la citada compañía.

10 López, "México, cincuenta años de Revolución"; Fondo de cultura económica.

En 1941, la Secretaría de Educación Pública, organizó una temporada de ópera, para darle oportunidad a las cantantes mexicanas, y ese esfuerzo culminó en la creación de una sociedad privada llamada Opera de México que sería después la Opera Nacional.

No podríamos hablar de Manuel M. Ponce, sin tomar en cuenta la corriente estética que se dio a principios de la segunda década del siglo XX, definida como Nacionalismo; corriente dentro de la cual está considerada una gran parte de la producción de Manuel M. Ponce. Esta doctrina liberal nacionalista (1885) se extendió con la publicidad del *Romancero Nacional* de Guillermo Prieto. Musicalmente el nacionalismo se caracterizó por el uso estilizado del Folklore y la canción popular. En el siglo XX surgieron rapsodias, fantasías, baladas, y barcarolas escritas en un lenguaje romántico, cercano al romanticismo europeo, Por lo tanto lo mexicano buscaba ciertas características melódicas y rítmicas, con un ambiente subjetivo, e identidad sonora propia. En esencia se trataba de transmitir a la música no solo timbres, instrumentos y ritmos prehispánicos, sino un carácter, y la esencia indígena.

6.2 Datos biográficos

Manuel Maria Ponce Nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de Diciembre de 1882, murió en la ciudad de México el 24 de Abril de 1948, Compositor Mexicano y pianista, que siempre considero Aguascalientes como su hogar, ya que vivió ahí desde que tenía 2 meses de edad; a la edad 6 años tomo sus primeras lecciones de piano con su hermana Josefina, y posteriormente, con Cipriano Ávila, en 1881. Un año después con 7 años de edad hizo su primer composición la cual nombro "La marcha de sarampión," "años más tarde fue asistente del organista de san Diego Aguascalientes y 2 años después en 1897 se convirtió en el organista oficial.

Posteriormente en el año de 1900 estudió piano en la ciudad de México con el profesor Vicente Mañas apoyado económicamente por su hermano Antonio. Durante esta época se escuchaba la música de compositores como: Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy y Ricardo Castro. Durante algún tiempo escribió criticas para "El observador" en Aguascalientes dio algunos conciertos y compuso bagatelas para piano, para después partir a Europa en el año de 1905.

Las canciones publicadas a partir de este año son el mejor ejemplo de la canción coloquial, que define el estilo que desarrolló Ponce en su primera época. En esta primera época productiva Ponce fue influenciado estilística y formalmente por compositores como Liszt, Dvorak, Grieg, Mussorgski, Rimsky Korsakov. Sin embargo utilizó la melodía mestiza y los elementos indígenas, y los transformo en arte, pero rechazó lo que él consideraba populachero o vulgar. Su obra se destacaba por su facilidad melódica y su sensibilidad armónica, de esta manera Ponce se definía como un artista romántico e individualista. Nuevamente su hermano Antonio apoyó económicamente sus estudios en Bolonia con Enrico Bossi, También tomó clases con Dall'Olio quién fuera maestro de Puccini; al parecer quedó encerrado en un academismo con tintes modernos. La escuela Italiana en esa época no se alejaba mucho de los estilos que se practicaban en México, poco se sabia de autores como Debussy o Ravel. Estando en Bolonia compuso el primer y segundo movimiento de un trío para piano, violín y viola, La primera sonata para piano, una fuga sobre un tema de Bach, "Bersagliera", Cuatro hojas de Álbum y cuatro mazurcas, todas dentro de los lineamientos románticos de su primera época. En Bolonia también ofreció un recital en el Beethovensaal el 18 de Junio de 1906, y ese mismo año Ponce partió hacia Alemania, donde estudió piano con Martín Krausse en el Conservatorio Stern de Berlín. Ahí conoció a Eugen D'Albert y Ferruccio Busóni pero realmente sus ideas no influyeron mucho en él.

A su regreso a México, Ponce analizó la construcción de algunos temas populares y llevó a cabo algunas recopilaciones en el interior de la república que le permitieron penetrar en la riqueza de nuestras canciones populares. Sin embargo Ponce no intentó someter el material sonoro autóctono a la disciplina enciclopédica de una organización por temas series o regiones, ni a un análisis de su conformación melódica o rítmica como en el caso de Béla Bartók. (11)

En 1909 fue maestro en el conservatorio de la ciudad de México después del maestro Ricardo Castro. En 1910 y a punto de estallar la revolución, se celebró el centenario de Chopín en el Conservatorio, y en esa celebración interpretó su “Dialogo de Amor.”

Posteriormente en 1912 Ponce presentó un concierto de sus composiciones en el cual tocó su concierto para piano y orquesta, en el Teatro Arbeu, bajo la dirección de Julián Carrillo. En este concierto podemos ver reflejada la admiración que el compositor tenía por el estilo pianístico de Chopin.

Durante estos últimos años de gobierno de Porfirio Díaz se propició un clima favorable para la bohemia intelectual, en la vida cultural del país y por lo tanto en la producción de Ponce.

La amistad de Ponce con Don Justo Sierra influyó en el compositor para revalorar la fuerza expresiva de las canciones populares y sumergirse en nuestro folklore. Este periodo es muy significativo en la producción de Ponce, ya que al utilizar temas provenientes de canciones mexicanas denota un cambio definitivo en su posición de artista culto frente a las producciones populares; algunas de sus obras en este periodo, son las Rapsodias mexicanas, así como “La balada Mexicana” de la cual hablaremos más adelante con mayor detalle; Una arrulladora mexicana y una Barcarola mexicana. En ellas se observa activo al compositor frente al tema popular, con destreza en sus armonizaciones bellas y expresivas. La obra de Manuel M. Ponce entraba de lleno a un cambio cualitativo de la música mexicana. Pero sus recursos son claramente expresivos del lenguaje romántico. En el año de 1913 compuso una sonata para piano en tres movimientos titulados: “La vida tumultuosa”, “reposo de amor” y “En el esplendor de la alegría;” también compuso “Un cántico a la memoria de un artista” (inspirado en Justo Sierra); y las canciones “En la paz del sendero florido” y “Tu eres mi amargura y mi desolación.”

11 Moreno Rivas Yolanda, “Rostros del nacionalismo en la música mexicana”, Escuela Nacional de Música (UNAM.) México. Segunda edición 1995

En ese mismo año dentro de las actividades del Ateneo Ponce dictó su primera conferencia sobre la música y la canción mexicana, en esta conferencia explicaba su posición como compositor de música nacional. Fue a partir de esta conferencia que elaboró una romántica teoría según la cual el sentido musical de nuestro pueblo era una compensación de la miseria y el sufrimiento, elementos que él consideraba el motor de la creación popular. En sí lo que Ponce buscaba en la música popular era un sentimiento, una expresión personal. Por tal motivo insistió mucho en dignificar las producciones sonoras del pueblo para la edificación de un arte propio.

El problema de la creación nacional radicaba en el aprovechamiento adecuado de nuestras riquezas naturales. Carlos Chávez quién consideraba a Ponce como el representante del movimiento revolucionario nacionalista, dijo que el arte popular es un producto silvestre, y que el gran arte es obra de cultivo y por ello solo puede producirse dentro de un alto nivel cultural general. (12)

Por otra parte decía que al componer utilizando una esencia popular, el Arte obtiene definición histórica y sustancia ideológica. Ponce propuso que el arte debía seguir las huellas del romanticismo europeo y que mediante el arte popular se podía relacionar el movimiento cultural nacionalista y las luchas revolucionarias; esto también nos permite ver que a Manuel M. Ponce le preocupaban los problemas sociales de México pero a pesar de ello el estilo y el contenido de su música, no se alteró sustancialmente. Pablo Castellanos valoró la obra del compositor porque emprendió la estilización del material autóctono no solo en la estructura pianística, sino introduciéndola por primera vez en los terrenos del sinfonismo y la música de cámara.

En el año de 1914 se publicó "estrellita", que ha sido una de las melodías latinoamericanas de más renombre; también durante este periodo publicó varias piezas para piano en el estilo de la música de salón, vales, mazurcas, preludios, serenatas, barcarolas y berceuses, así como piezas románticas como: "Deseo", "Hoja de Álbum", "Recuerdo", "Melancolía", "A la orilla de un Palmar". Toda esta producción quedó ligada al estilo Romántico. Más tarde en el mes de Mayo 1915 a Junio de 1917 vivió en la Habana y trabajó como crítico musical de "El heraldo de Cuba" y "La reforma social". Entre otras de sus actividades en el año de 1916 visitó Nueva York.

12 Moreno Rivas Yolanda, "Rostros del nacionalismo en la música mexicana", Escuela Nacional de Música (UNAM.) México. Segunda edición 1995

A su regreso a México se caso con la cantante Clema Maurel, y nuevamente impartió clases en el conservatorio y en su propia academia "Beethoven." La época que abarca del año 1912 hasta 1925, se considera su primera etapa de composición.

A partir de 1920 Ponce se enfrentó a la necesidad de poner al día su lenguaje musical y situar su obra en el siglo XX. El indigenismo propuesto por la generación de Carlos Chávez implicaba una mexicanización del material sonoro en el que se pretendía retomar a las raíces más antiguas, y se inclinaba a la modernización al estilo de Stravinsky. (13) La música de Chávez y de sus seguidores se colocaba en el extremo opuesto de la obra de Ponce ideológica y técnicamente; Ponce era el último bastión de lo mexicano como refinamiento y sentimiento sin embargo fue considerado por algunos como conservador o retrógrado. No quiso aproximarse a las propuestas nacientes y prefirió realizar en su música un trabajo más detallado. Más tarde vemos un aspecto desconcertante en la producción de Ponce, que es la modernización de su lenguaje musical emprendido a partir de 1925. Dentro de esta etapa está considerada su segunda época productiva, en la que realizó una revisión a fondo de su técnica y una reconsideración de sus contenidos. Un año después en 1926 con cuarenta años de edad formó parte de la clase de Paúl Dukas en la Ecole Normale de Musique en Francia. Durante su estancia en ese país quedó impresionado por las ideas de Dukas sobre el libre desarrollo temático y el color orquestal, convencido decidió aplicar estas técnicas a los temas mexicanos. En este segundo viaje, ya familiarizado con la obra de Debussy, su música asimiló algunos conceptos sobre la música francesa y utilizó los recursos poli tonales. Fue entonces cuando compuso "Chapultepec", un tríptico sinfónico, cuyos movimientos de titulan; "Primavera," "Nocturno Romántico" y "Canto y Danza". Fue ejecutada Por Carlos Chávez y la orquesta Sinfónica de México, el 25 de Agosto de 1929. En 1928-9 después de consultar con Dukas renovó nuevamente su estilo musical, y regresó en 1933 a México, donde nuevamente imparte clases en el conservatorio, y asume la dirección de la institución antes mencionada en el año de 1936, editó mensualmente un manual de "cultura Musical," para después en el mismo año dar clases de Folklore en la Facultad de Música de la UNAM. Prolífico en este año, completa la segunda versión de "Chapultepec". De este mismo periodo se encuentran "Canto y danza de los antiguos mexicanos", ejecutada por la orquesta del Conservatorio Nacional, bajo la dirección de Revueltas el 13 de Octubre de 1933; "Poema elegíaco", ejecutado por la orquesta sinfónica de México el 28 de Junio de 1935; y en el mismo concierto, su esposa francesa quién era cantante, interpreto Tres Cantos de Tagore para voz y orquesta.

El 6 de Septiembre de este mismo año. Carlos Chávez interpretó la Suite en Estilo Antiguo de Manuel M. Ponce que consta de cuatro movimientos: Preludio, Canon, Pavana y Fughetta, en este último movimiento el tema fue tomado de la fuga de Bach en Mi mayor. Esta Suite, mostraba un claro estilo clásico. Otras de sus composiciones posteriores fueron su "Sonata en Dúo" para Violín y viola en estilo neoclásico en el año de 1938. Entre los años de 1930 a 1938 compuso Preludios para Violonchelo y Piano, 4 piezas para piano, 4 miniaturas para cuarteto de cuerdas, "Granada" y "La Mort" para voz y piano entre otras.

En 1940, retomó sus temas mexicano, con la obra "Divertissement Sinfónico" que representa un cuadro orquestal del festival popular mexicano, al cual llamó Ferial. Esta obra fue estrenada por la orquesta sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez el 9 de Agosto de ese mismo año. Fue el primer compositor mexicano honrado con una invitación oficial para un tour de Septiembre a Diciembre de 1942 en Sur América; Andrés Segovia, fue el promotor de la invitación de Uruguay, en este tour se presentó por primera vez el 4 de Octubre de 1941, el "Concierto del Sur", en Montevideo, ejecutado por Andrés Segovia, guitarrista español.

El movimiento central de su último trabajo, el "Concierto para violín", tiene reminiscencias de estrellita, en el segundo movimiento, este concierto fue interpretado en su estreno por Henryk Szering, violinista Polonés y por la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez, el 20 de Agosto de 1943. Este concierto es considerado el punto culminante del proceso de modernización de Ponce, que en realidad denotaba el empeño de un compositor maduro por abandonar antiguos métodos de expresión, de este modo se hacía evidente la disyuntiva no resuelta entre expresión y modernidad. En la última etapa de su vida absorbió los métodos Franceses impresionistas y el contrapunto neoclásico en su literatura para guitarra, que Segovia y sus seguidores establecieron como parte de su repertorio. Ponce escribió y transcribió más de sesenta y cinco canciones mexicanas.

Este admirable compositor murió en la ciudad de México y fue reconocido como el compositor mexicano cuya música llegó a todos los niveles de la sociedad.

5.3 Análisis musical

La “Balada mexicana” es la obra más representativa del nacionalismo musical romántico de Ponce, fue estrenada el 31 de octubre de 1914. Fue basada en las canciones populares “El durazno”, (Ver ejemplo 1)

Ejemplo 1

Y “Acuérdate de mí”. (Ver ejemplo 2)

Ejemplo 2

Podemos verla en forma de Sonata pero no tradicional; ó bien como forma ternaria, como se muestra en el siguiente esquema. (14)

Compás	1-103	1-24	25	84 – 95	96-103
Estructura	A	Primer Tema	Episodio	Pasaje	Introducción al segundo tema, (ver ejemplo 3)
Tonalidad	LA	La mayor	VI menor		La b, V/Re
A					

Compás	104-156	104	127-130	131
Estructura	B	Segundo Tema	Sección conclusiva del 2do. tema	Episodio central
Tonalidad	La bemol	Re bemol mayor	Re bemol	Alteraciones de paso
B				

Compás	157	157-186	191-208	209-241	242-261
Estructura	Recapitulación (ver ejemplo 4)	1er. Tema	Pasaje (Ver ejemplo 5)	Segundo tema (ver ejemplo 6)	Coda
Tonalidad	La	La mayor	Dominante	La mayor	
Recapitulación					

Introducción al tema (b)
(Re bemol)

Meno mosso

Ejemplo 3

Tempo I Recapitulación

Ejemplo 4

Ejemplo 5

Ejemplo 6

5.4 Sugerencias técnicas y de interpretación

Yo recomiendo para la interpretación de esta obra musical, que los temas principales, se interpreten muy expresivos, para algunos pasajes difíciles, como son las escalas cromáticas descendentes con la mano izquierda, recomiendo estudiarlo primero muy lento, para que no haya notas falsas, y el sonido sea claro, en algunos fragmentos, en los que adorna la melodía con escalas cromáticas igualmente descendentes, es importante, que la melodía principal no se pierda entre los adornos, otra recomendación para las octavas, es que se apoye bien la mano, hasta el fondo de la tecla, y tener cuidado de que el sonido no se corte bruscamente, en nuestro afán por lograr la velocidad deseada. En otro fragmento, a partir del compás 139, la primer nota de los arpeggios, nos marca una sutil melodía que recomiendo resaltar, pero hay que tener cuidado, para no acentuar la nota de más, y que no se escuche muy por arriba del volumen del arpeggio. Otro recurso que a mí me fue de gran apoyo, es el de estudiar las octavas con los ojos cerrados, para tener más clara la distancia para los saltos. Es muy importante no pasar por alto los matices y tener mucho cuidado con el pedal, para no ensuciar las frases.

6. Concierto para piano y orquesta Op. 40 No 2 En re menor; F. Mendelssohn (1809 – 1847)

6.1 Antecedentes históricos

Con la intención de forzar a Inglaterra a rendirse, Napoleón decretó bloquear los intercambios del continente Europeo en 1810, los banqueros y los mercantilistas de Hamburgo, buscaron la forma de violar el decreto por medio de contrabando; las fuerzas francesas retrocedieron por un régimen de terror, en el cual muchas de las víctimas trataron de evadir emigrando; (14) Tal fue el caso de Abraham Mendelssohn y su familia, ellos huyeron a Berlín en 1811 para escapar de la persecución de Maréchal Davout. En 1813 Abraham se enlistó como voluntario de las fuerzas armadas, después de la victoria contra la alianza napoleónica, Abraham se convirtió en **Town concillor** en Berlín y disfruto de una buena posición social. En este tiempo Berlín floreció como una metrópolis intelectual y artística. No está por demás recordar que la música que imperaba en ésta época era la de Haydn, Mozart, Weber, Spontini y Gluck. Para la música de cámara la de H.G. Graun y Fasch y para el oratorio la de Haendel.

Una corriente que influyó de manera considerable en la época de Mendelssohn, fue el Romanticismo, movimiento que se caracterizó por la rebelión contra los modos de pensamiento establecidos, una de sus premisas, era el hacer énfasis en la individualidad y la originalidad; para los románticos era indispensable la emoción y la pasión. Esta noción de un movimiento romántico positivo fue tomada por muchos jóvenes artistas y escritores por todo, Europa.

Históricamente el periodo de Romanticismo Europeo abarca las últimas décadas de siglo XIX, pero el romanticismo como un importante movimiento artístico continuó después del siglo XIX. Antes de que iniciara el movimiento romántico, están los llamados prerrománticos, Goethe, Rosseau, William Blake, Robert Burns, cuyas ideas fueron asociadas con este movimiento.

14 Stanley Sadia, Tomo 12; The new Grove diccionario”



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hubo sucesos importantes; políticos y sociales tal es el caso de la cadena de levantamientos de la revolución industrial de 1879, esta revolución fue seguida por una generación de guerras que vieron las fuerzas armadas revolucionarias francesas y más tarde las fuerzas armadas de Napoleón; derrotaron muchas de las dinastías antiguas de Europa, las ideas revolucionarias de cambio, se extendieron a lo largo y ancho de Europa, Napoleón podría ser visto como el modelo de la idea romántica del genio o héroe.

Con la revolución industrial, los cambios en la industria y el comercio ayudaron a crear una impresión general de inestabilidad y de cambio que inspiraron a los teóricos románticos en su ataque contra lo establecido en el siglo XVIII, una nueva clase social cuya riqueza estaba basada en el comercio y la industria, prosperaban con gustos y estándares diferentes a aquellos de la aristocracia del siglo XVIII:

6.2 Datos Biográficos

Jacob Ludwing Félix Mendelssohn Bartholdy proveniente de una familia de la aristocracia judía - Alemana, nació el 3 de febrero de 1809 en Hamburgo. El talento de Félix Mendelssohn se desarrollo en un ambiente favorable. Fue educado por sus padres quienes eran instruidos en las artes y por lo tanto cultivaron con gran esmero los dones de sus hijos. Algunos críticos consideran a Mendelssohn como el sucesor directo de Haendel y Beethoven.

Mendelssohn se distinguió como pianista, organista y director de orquesta. Como compositor se inicia después de cumplir los 13 años con un marcado sobrio trabajo de contrapunto y de las formas clásicas con especial empeño en la forma sonata. Influenciado, por las técnicas contrapuntísticas de Bach y el estilo clásico de Mozart. Se inicia en la escuela clásica con Zelter En Noviembre de 1820 Félix conoció a Goethe en Weimar, El resultado de esta amistad, tuvo mucho significado para el compositor Judío - Alemán, enriqueciendo su creación en el aspecto de trabajo relacionado con el periodo clásico de la literatura Alemana, (de 1821 a 1830.) .

Una tercera etapa en el desarrollo de Mendelssohn, inició poco después de conocer a Goethe, en esta etapa se enfoca en las formas largas, sobre todo conciertos. Ahora las técnicas de instrumentación de Beethoven se presentan como una influencia formativa en sus primeros trabajos sinfónicos.

El trabajo que le dio fama inmortal a Mendelssohn es la ópera y la música de la obra de Shakespeare. "Sueño de una noche de verano" (Mid summer night's dream), Contaba con 12 años cuando escribió la ópera. Esta obra se presentó bajo la dirección de Karl Loewe en Szczecin, Polonia en Febrero de 1827, en la segunda parte de este concierto se estrenó la novena sinfonía de Beethoven y en esta presentación Mendelssohn fue una de los primeros violines.

Estando en Berlín Mendelssohn continuó sus estudios en la Universidad, asistió a cursos de estética con Hegel, geografía con Kart Ritter y de historia de los movimientos de la libertad en especial sobre la revolución Francesa con Eduard Gans.

El compositor que nos ocupa organizaba reuniones en su casa, y entre algunos de los más destacados asistentes estaban Chopin, Heine, Bettina Von Arnim, los hermanos Schlegel.

Mendelssohn llegó a Venecia el 9 de Octubre de 1830 pero a su regreso a Berlín en 1832, Zelter y Goethe habían muerto y Félix Mendelssohn debía formar parte de la vida activa Alemana, por lo tanto se dedicó a la actividad orquestal del Gewandhaus en Leipzig, lugar en el cual el compositor fue nombrado director en el año de 1835. También dirigió la orquesta filarmónica de Londres y fue nombrado miembro de la Academia de las Artes de Berlín. Mendelssohn le dio un gran impulso a la ciudad de Leipzig, convirtiéndola en un centro avanzado de la música Alemana en el siglo XIX. En esta ciudad Mendelssohn era considerada como uno de los compositores centroeuropeos más famosos. En el año de 1840 se empezó a preocupar por la creación de un Conservatorio Musical, que tres años después fue inaugurado.

En ese mismo año compuso música escénica a petición del Rey Federico Guillermo IV de Prusia, quién quería tenerlo entre sus protegidos. De ésta manera dirigió todo el complejo pedagógico de Berlín, no solo desde el punto de vista de la creación y de la interpretación, sino también en las representaciones teatrales, de ésta manera; El y su familia se instalaron en Berlín.

En 1842 regresó a Leipzig para dedicarse a la consolidación del Conservatorio musical de ésta ciudad, el cual se convirtió en el centro de formación más notable de Alemania. Mendelssohn tenía total independencia económica, y además era muy influyente; sin embargo fue en esta época cuando él se enteró de la muerte de su hermana Fanny, la cual falleció de una embolia cerebral en mayo de 1847, como consecuencia de este deceso la salud de Félix Mendelssohn se afectó seriamente, de tal manera que lo llevó a la muerte; El 4 de Noviembre de 1847, en Leipzig, a los treinta y ocho años de edad falleció.

La radical persecución de la época fascista permitió la destrucción del memorial de Mendelssohn en Leipzig en 1836 y la completa supresión de su música en cualquier lugar donde la influencia de Hitler avanzaba. Después de la 2da. Guerra mundial hubo 3 años conmemorativos (1947, 1957, 1972) con numerosas exhibiciones que permitieron reconocer el trabajo de Mendelssohn y su personalidad. (15)

6.3 Análisis musical

6.3.1 Allegro Apassionato (1er. Movimiento)

El concierto para piano en Re menor Op 40, está dominado por emociones de alegría; Schuman lo llamó “fleeting carefree gift” Para resaltar el elemento virtuoso utilizó técnicas introducidas por Thalberg, como el transmitir la melodía a una parte interna y decorarla con figuraciones en las 2 manos.

Este concierto inicia con una introducción que abarca los compases (1-33) en los cuales hay un dialogo entre la orquesta y el piano, es como un recitativo de carácter un poco dramático; dentro de este dialogo, encontramos motivos que anteceden al tema, (Ver ejemplo 1) mismos que serán parte de este tema que se presenta en el compás 32, primeramente con la orquesta en Re menor; hasta el compás 44.

Allegro appassionato. Enonación que antecede uno de los motivos del tema.

Ejemplo 1

En el compás 52 el tema es nuevamente presentado ahora por el piano hasta el compás 6
(Ver ejemplo 2)



Ejemplo 2

A partir del compás 60 nos encontramos con un puente en el que la orquesta hace remembranza del material de los compases 45 al 52, mientras que el piano tiene una función de acompañamiento hasta llegar al compás 69 donde nos encontramos con unas escalas cromáticas ascendentes que vale la pena señalar, puesto que más adelante nos las volveremos a encontrar. (Ver ejemplo 3)



Ejemplo 3

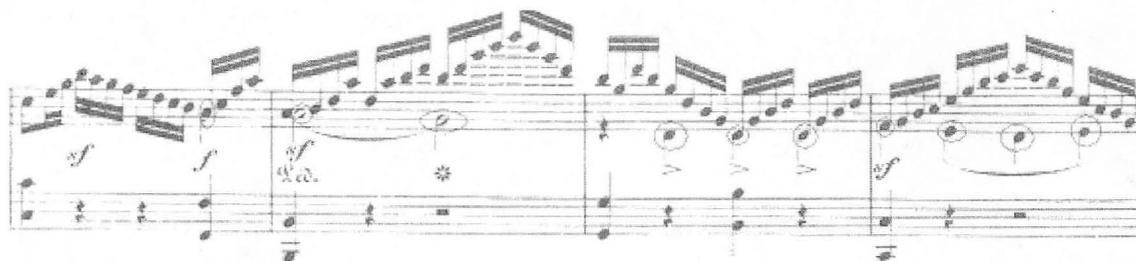
Este pasaje nos está llevando a lo que llamaremos tema B, (Ver ejemplo 4) mismo que encontramos en el compás 91 tras una pequeña introducción dada por los compases 88 al 90.

Ejemplo 4

La cadencia que a continuación señalaremos a partir del compás 80, nos da la entrada del tema (B1) en el compás 103, posteriormente hay un pasaje del compás 110 al 116 que más adelante volveremos a encontrar. (Ver ejemplo 5)

Ejemplo 5

Compás 116 al 121 son motivos propios del tema. Del compás 121 al 131 es una preparación modulante para la elaboración que inicia a partir del compás 131 en el que utiliza los primeros motivos del tema A para su desarrollo con la orquesta, mientras que el piano lleva un acompañamiento a base de arpegios sobre fa mayor. A partir del compás 150 desarrolla el tema B que se encuentra escondido entre el movimiento del piano, en la voz central. (Ver ejemplo 6)



Ejemplo 6

En el compás 169, encontramos nuevamente las escalas cromáticas en el piano, mientras que la orquesta lleva el motivo de la introducción. Aunque continuamos con el desarrollo, en el compás 187 encontramos una reexposición falsa; encontramos el tema A en Re menor. La reexposición realmente se encuentra en el compás 132 con el tema A. En el compás 145 está en tema B con su respectivo puente pero en diferente tono. A continuación encontramos el tema A (Ver ejemplo 7) escondido en los compases 183 - 194 con un final de arpeggios (199) que ya había utilizado en el compás 163 - 168, hasta llegar al compás 206 en donde están nuevamente las escalas cromáticas. En el compás 235 con la orquesta y posteriormente con el piano vemos una introducción para el Adagio.



Ejemplo 7

Compás	1-36	36	61-75	65-69	88-90
Estructura	Introducción	Tema A	Pasaje	Tema A, Piano	Introducción al tema secundario
Tonalidad	Re menor	Re menor	La m, Fa	Do m, la m.	

Compás	91-110	110-116	116-131
Estructura	Tema secundario B	Pasaje	Preparación modulante para el desarrollo.
Tonalidad	La m, Do, Fa.		

Compás	131-150	151	169-174
Estructura	Desarrollo	Tema A	Escala cromática más el motivo de la introducción
Tonalidad	III, VI	Fa	

Compás	183	232
Estructura	Reexposición, falsa, Tema A	Reexposición
Tonalidad	Re menor	

6.3.2 Adagio molto sostenuto Tonalidad: Si b

Este movimiento inicia con una introducción en el piano, que abarca del compás 1 al 6;

(Ver ejemplo 8)

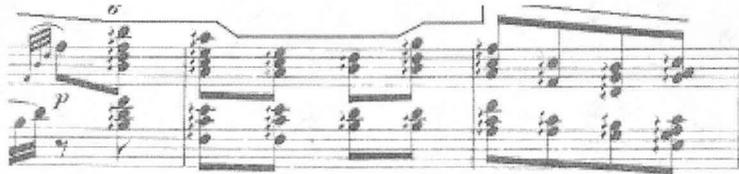
Ejemplo 8

Posteriormente la orquesta presenta un tema, que no se vuelve a repetir, por lo tanto lo llamaré tema C. En este tema se anticipan algunos motivos del tema A que es uno de los 2 más importantes. Este tema A es presentado por la orquesta en el compás 19 al 27, (Ver ejemplo 9) En el compás 27 el solista presenta otro tema al cual llamaré tema B;(Ejemplo 10)

Ejemplo 9

Ejemplo 10

Del compás 37 al 46, viene una parte que podría ser considerada como una ampliación del tema B (B'). que culmina con una inflexión a Fa (Quinto grado de Si b) en el compás 46, mismo lugar en el que encontramos nuevamente el tema A, ahora presentado por el piano, conforme vamos avanzando, nos damos cuenta que en el compás 50 el tema lo continúa la orquesta, mientras que el piano lo acompaña con arpeggios que desembocan en la parte de la desarrollo, en el compás 53, en este desarrollo nos encontramos con algunos motivos del tema B, hasta llegar al compás 68 al 74 en donde el tema (B) se escucha entre notas. En el compás 78 el tema está presentado con acordes en la mano derecha y más adelante en el compás 82, por medio de arpeggios (Ver ejemplo 11) Mientras que la orquesta acompaña con seisillos hasta llegar al compás 87, a partir del cual podríamos considerarlo como una ampliación de la cadencia, que resuelve a la Coda, en el compás 94, para finalmente terminar con un acorde de Si b, con la orquesta y el solista.



Ejemplo 11

A continuación vemos un esquema de la forma general de este movimiento:

Compás	1-6;	6 - 19	18-27	26-37	37-46	46-54
Estructura	Introducción	Tema preparatorio C	Tema A	Tema B	B'	Tema A
Tonalidad	Si bemol		Si bemol	Si bemol	Fa	Fa, Re m.

Compás	53	94
Estructura	Sección media, desarrollo,	Coda,
Tonalidad		Si bemol

Introducción	Tema preparatorio C	A A:B;B', A	Sección media Pasaje de desarrollo	Coda B:A (Sib)
--------------	---------------------	----------------	---------------------------------------	-------------------

6.3.3 Finale Presto Scherzando

En este movimiento podemos observar una forma de Rondó (con rasgos de sonata) de tipo superior.

Inicia con una introducción interpretada por la orquesta del compás 1 al 46, en el compás 25 hace su entrada el piano y se genera un dialogo entre piano y orquesta. (Ver ejemplo 12)

Musical score for Example 12, showing piano and orchestra parts. The piano part is in the upper staves, and the orchestra part is in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and a tempo marking *leggiero*. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a section.

Ejemplo 12

Durante la introducción escuchamos motivos con una figura métrica rítmica que anticipan el tema del estribillo A hasta llegar al compás 36 en donde la orquesta prepara la entrada de dicho tema, que es presentado del compás 46 al 54 con el piano; en la tonalidad de Re menor. (Ver ejemplo 13)

Musical score for Example 13, showing piano and orchestra parts. The piano part is in the upper staves, and the orchestra part is in the lower staves. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and a tempo marking *leggiero*. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a section.

Ejemplo 13

A continuación en el compás 54, tenemos un puente que nos conduce nuevamente al tema (A) esto en el compás 62 al 70, siendo este último compás el inicio nuevamente del puente, que curiosamente también consta de 8 compases como el anterior, también comienza de manera similar, pero que más adelante cambia.

En el compás 79 tenemos el estribillo B que consta de 2 motivos importantes, la primera abarca del compás 79 al 98 y la segunda del 99 al 115, emparentadas por la figuración rítmica de dieciseisavos, siendo la voz superior la que lleva la parte melódica. La primera parte a la cual llamaremos (a) inflexiona hacia Re m, Fa m, La m; En esta parte el piano y la orquesta van juntos, la orquesta presenta motivos similares al las del tema A. En el compás 88 al 95 hay una ampliación de la cadencia que nos sirve de introducción para la segunda parte que llamaremos (b), esta parte está consignada al piano solo, hasta el compás 115 en donde la orquesta hace su entrada; debido a la parte melódica consideraremos esta sección como (b').

En el compás 131 tenemos un pasaje que nos lleva al tema A (en Re M) en el compás 146 la orquesta nos dirige hacia el desarrollo en el compás 173 en donde podemos observar gran movilidad armónica, ya que inflexiona constantemente hacia La M, Si m, Re M, La m, Sol m, Do m, Re m. vemos que desarrolla el Tema A y los temas del estribillo B (a, b) en grupos de 4 compases. En la primer parte de este desarrollo encontramos al piano solo desarrollando el tema A. En el compás 203 entra la orquesta para acompañar al piano que se encuentra desarrollando el estribillo B; A partir del compás 117 vemos como juega y desarrolla los dos temas principales. (Ver ejemplo 14)

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of two staves with a long melodic line spanning across them, featuring a slur and various note values. The second system shows a more complex texture with multiple staves, including a piano part with sixteenth-note patterns and an orchestral accompaniment. The third system continues the development, showing a piano part with a melodic line and an orchestral part with sustained chords and rhythmic patterns. Dynamic markings such as 'p' (piano) are visible throughout the score.

Ejemplo 14

En el compás 208 retoma el tema A seguido por una ampliación de la cadencia hasta llegar al compás 293. Finalmente_ en el compás 326 tenemos una coda sintética (con carácter de desarrollo) ya que presenta material temático.

A continuación se presenta un esquema de la forma general de este movimiento.

3er. Movimiento

Compás	1-46	46	79-98	115- 146
Estructura	Introducción	Estribillo A Tema A	Estribillo B	Puente
Tonalidad	Sol menor	Re menor	Re m, Fa m. La m.	Re + Dominante

Compás	146-173	174	266	326
Estructura	Estribillo A	Desarrollo	Tema A	Coda sintética con carácter de desarrollo
Tonalidad	Re	La M, Si m, Re M, la m, Mi m, La m, Sol m, Do m, Re m.	Re	

Introducción	Estribillo A	Estribillo B	
1 - 46	Tema A, en Re m	(A) 79 -98	(C) 99 - 115
Orquesta 1 - 25	Compás 46	Re m, Fa m, Re m, La m,	Piano solo, Re M
Sol m, Pedal de La		Misma figuración pianística	Puente 115 - 146, Re + dominante

Estribillo A	Desarrollo	Tema A	Coda Sintética con carácter de desarrollo
146 - 173 orquesta	La M, Si m, Re M, la m, Mi m, La m, Sol m, Do m, Re m.	266 Piano orquesta Re M.	326 -
Re M			

Introducción	Estribillo A	Estribillo B A,b,b´	Desarrollo	Estribillo A Tónica	Coda
--------------	--------------	------------------------	------------	------------------------	------

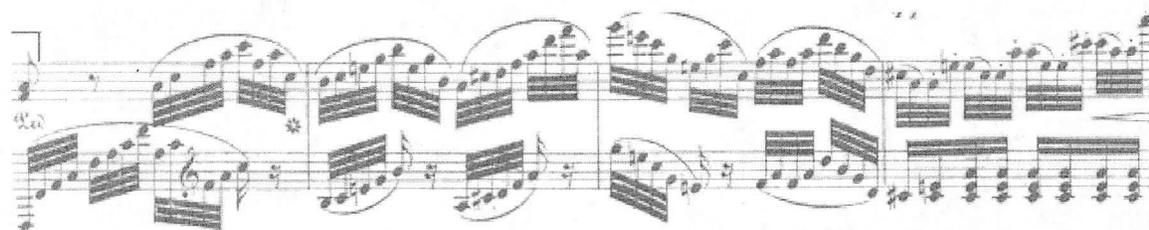
6.4 Sugerencias Técnicas y de interpretación

En el segundo movimiento, el tema B es recomendable llevarlo al doble, por ser un molto sostenuto; la mano izquierda acompaña, y se destaca cuando la mano derecha tiene una nota de larga duración (Compás 26, tema B). (Ver ejemplo 15)



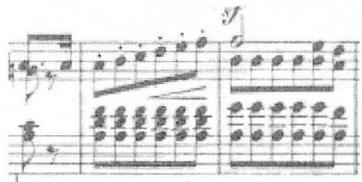
Ejemplo 15

En las partes en las que se acompaña a la orquesta, el piano debe de ir suave, con mucha articulación y claridad. (Ver ejemplo 16)



Ejemplo 16

Este concierto requiere de mucha velocidad y precisión, por lo que recomiendo tener en cuenta que el paso del peso de un dedo a otro es muy importante para no retener el peso en el brazo, ya que esto nos causaría tensión, y por consiguiente nos sería imposible lograr la velocidad requerida, en algunos fragmentos como por ejemplo en el tercer movimiento, en el compás 262, 63, 64, el ataque debe ser rápido por lo cual es recomendable dar la primer nota sin peso, la siguiente un poco más de peso sobre los dedos, y la tercer nota apoyarla bien, esto nos da como resultado un sonido más claro. (Ver ejemplo 17)



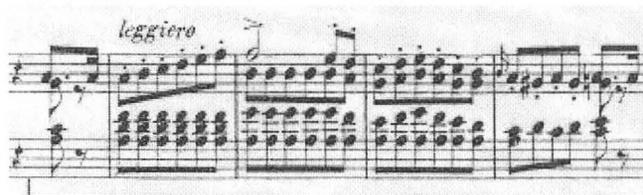
Ejemplo 17

Por otra parte en este concierto como ya se ha mencionado antes, Mendelssohn utiliza el recurso de esconder la melodía entre las voces, por eso debemos tenerlo bien identificado, para poder resaltarlo al momento de la interpretación, pues de lo contrario se perdería entre los adornos. (Ver ejemplo 18)



Ejemplo 18

En el compás 46 al 49 del tercer movimiento, se recomienda para el estudio de los acordes en la mano derecha y la izquierda, articularlos bien, para que salgan limpios y las notas que forman las quintas, salgan bien equilibradas. (Ver ejemplo 19)



Ejemplo 19

También se recomienda para las escalas cromáticas del primer movimiento, acomodar los dedos sobre las notas que van a tocar, apoyándonos en estudios previos de las escalas.

Conclusiones

Para finalizar la presentación de éste trabajo, quiero señalar que ha sido muy edificante, ya que no solo conocí más acerca de la historia de los compositores que en este trabajo se mencionan, sino que además tuve la oportunidad de profundizar más en el análisis de las piezas musicales elegidas para éste examen; Al momento de investigar todos los datos que en este trabajo se mencionan, pude observar que son de gran importancia para la interpretación de dichas obras musicales, ya que de que abordan diferentes problemas de interpretación y dificultades técnicas.

Las partituras que se presentan en el anexo, están marcadas con diferentes colores, para que sea más fácil identificar la forma, los temas, y algunas anotaciones importantes para el análisis musical, además de que los esquemas del análisis de las obras, son una herramienta muy útil para entenderlas mejor.

En el Concierto Italiano BWV 971 de J. S. Bach, me fue de mucha ayuda el análisis, ya que este me brindó una visión más amplia de la estructura de la obra citada, el conocer los temas, y las tonalidades en las que están escritos, me ayudaron a memorizar mejor los temas e identificar más claramente las frases. Al conocer la vida de Bach y su contexto histórico, me dio la oportunidad de tener una idea más clara de la interpretación del Concierto Italiano.

En lo que se refiere a los estudios de Chopin, el Op. 90 No. 5, Me ha sido muy grato conocer que no es solo un ejercicio técnico, sino que al identificar sus cualidades melódicas y expresivas me abrieron un panorama general de cómo debe ser interpretada esta obra. En el estudio Op. 25 No 6, al momento del análisis identifique la parte melódica que debe ser destacada en la mano izquierda, y conocer su estructura y mirar con detenimiento las notas, facilitan la memorización y nos da la oportunidad de darle más claridad y velocidad. En lo que respecta al estudio Op. 10, No.1, ha sido muy importante, independientemente de la parte técnica, el conocer la vida y el carácter, así como la época estilística de este compositor, para poder darle una buena interpretación al estudio, que no se limite solo a la parte técnica, sino resaltar la parte expresiva y virtuosa del mismo.

Con respecto a la “Balada Mexicana” creo que al momento de estudiar a Ponce, y descubrir, uno de los motivos de su inspiración, me identifique con una parte de la esencia de esta Balada, además de que los temas, son muy expresivos y a mi parecer, como se explica en estas notas al programa, están fuertemente influenciados por el estilo romántico.

Y finalmente el Concierto para piano y orquesta Op. 40 No. 2 de F. Mendelssohn; Es una obra que a mi me brindó un avance no solo en mi formación técnica, sino que al analizar la obra, y desglosar los temas, la parte melódica, así como su estructura, me ha permitido darle más claridad a la parte melódica que algunas veces se encuentra oculta con figuraciones pianísticas, que sin un buen trabajo de análisis, sería muy difícil poder identificar y desarrollar además de que para la memoria es muy útil conocer más a fondo el trabajo del compositor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Bibliografía

- Espasa Calpe André Lavange, "Chopin" Traducción: Felipe Ximénez, Cuarta edición
- Jim Samson; "The music of Chopin," Clarendon, Press Oxford 1994
- The New Grove dictionary, Tomo 4, Edited by Stanley Sadia
- Ippólito Valetta , Chopin "La vida obra y amores del gran músico" Editorial Atalaya Arengreen 975 Buenos Aires
- By Gerald Abraham, Chopin's musical style, London Oxford University Press Neww York, Toronto; 1st. edition 1939
- "Kahn and Avevill, Chopin, "The pianist's repertoire" London, 1st edition 1198
- Johann Sebastian Geiringer en colaboración con Irene Geiringer; Bach, "Culminación de una era" Altalena, Traducción del Ingles Salustio Alvarado, 1^a Edición Nov. 1982
- JJ. Soleil g. Lelong "Las obras maestras de la música Instrumental" Ediciones del prado Traducción: Pilar Tomás
- "The New grove dictionary of músic and musicians" Edited by Stanley Sadie Tomo 15
- Nicolás Slonimsky "La música de América Latina" Traducción de M Eloisa Gonzáles Kraak, Librería y editorial "El Ateneo" Primera edición.
- Martin Cooper, "The new history of music" The modern Age 1890-1960, Oxford University Press, New York Toronto
- Adolfo Salazar, "La música en la sociedad europea" El colegio de México
- Editora Nacional por Félix Clement, "Músicos célebres," Biografías de los más ilustres compositores, Desde el siglo XVII hasta nuestros días; México DF. 1952
- Antonio Muñoz Pérez; "J.S. Bach su vida y sus Obras," Editora Nacional, Edinal S. de RL; México DF. 1958
- Albert Schweitzer; 2J.S. Bach, el músico poeta"
- "Mendelssohn, Su vida y su obra. Traducción: Luis Echaavarri, Editorial Schapire S.R.L. Rivadavia, Buenos Aires



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Enciclopedia Salvat de los grandes compositores; PP.73-97; 58-63 Tomo I; Tomo 5 pp. 92-116;
Tomo 6 pp. 5-21

Albert Schweitzer, colaboración de: M. Hubert Gillot , "J.S. Bach El músico poeta"
De la Universidad de Strasbourg, Prefacio de Ch. M. Oidor; Traducción de Jorge D'Urbano

Oliver Alain ; S.A. , "Bach", Espasa Calpe; Traducción del francés por: Felipe Ximénez de Sandoval,
Cuarta edición; Madrid 1981

By Stephan D. Lindeman ; "Structural Novelty and tradition in the Early romantic piano concerto",
Pendragon press, Stuyvesant N.Y

Traducción: Celsa Alonso, "La música romántica" Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica;
Editorial AKAI

López, "México, cincuenta años de Revolución", I la economía, II La vida social, III La política y la cultura;
Fondo de cultura económica,

Anexos





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este concierto se puso a la futura forma de sonata (allegro de sonata) pero en un solo piano y movimiento, es decir en tres tiempos y grades de tonalidad.

Italian Concerto, BWV 971

The image displays a musical score for the Italian Concerto, BWV 971, consisting of six systems of piano and bass clef staves. The score is written in 3/4 time and features various musical notations, including chords, melodic lines, and dynamic markings. The first system includes a red box around the first two measures, with the annotation "F# (1) Tono 2" below it. The second system has a blue box around the first two measures. The third system has a green box around the first two measures. The fourth system has a green box around the first two measures. The fifth system has a blue box around the first two measures and includes dynamic markings "forte" and "piano". The sixth system has a blue box around the first two measures. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

39

45

51

59

65

71

progression

progression

*f*orte

*f*orte

capo 2.
© 1974

es. (17/28)

reflexion
a. 22

Similar pero en
retonos del
compas 9-12

*p*iano

*f*orte

*p*iano

*f*orte

progression

referencia al compas 20-26

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system has a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by one flat. The score includes various annotations: 'progression' is written above the first and second systems; 'forte' (f) is written above the third system; 'capo 2. © 1974' is written below the third system; 'es. (17/28)' is written below the third system; 'reflexion a. 22' is written below the fourth system, with a blue bracket highlighting a specific melodic line; 'Similar pero en retonos del compas 9-12' is written below the fourth system; 'piano' (p) and 'forte' (f) dynamics are used throughout; and 'referencia al compas 20-26' is written below the sixth system. The page number '2' is in the top right corner.

77

System 77: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A green horizontal line is drawn below the system.

81

System 81: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A green horizontal line is drawn below the system.

85

System 85: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and accents, marked *forte*. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, marked *piano*. A green horizontal line is drawn below the system.

89

System 89: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A blue horizontal line is drawn above the system.

93

System 93: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A red horizontal line is drawn above the system. The word "progresión" is written in a blue box below the bass clef.

97

System 97: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A blue horizontal line is drawn below the system.

115

121

127

piano

133

forte

Viena I. Op. 13

139

Op. 13

145

forte

piano

Referencia; canon
VI-96

152

A musical score system for piano, measures 152-155. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A red bracket is drawn under the first two measures.

156

A musical score system for piano, measures 156-159. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment. A red bracket is drawn under the last two measures. The word "forte" is written above the right hand in the third measure. A small text box at the bottom right contains the text: "ritardando forte compass 1 al 33".

160

A musical score system for piano, measures 160-163. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment. A red bracket is drawn under the last two measures.

164

A musical score system for piano, measures 164-167. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment.

168

A musical score system for piano, measures 168-171. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment.

172

A musical score system for piano, measures 172-175. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment.

Andante.

piana al fin esperas como una nota pedal.

forte

ambos extremos en la mano izquierda, se colocan sucesivamente, e manera de pedales.

Estos pedales, tiene un hábito de ser tocados, separados de estos (dos), para pasar al final por grado completo, para después moverse por terceras descendentes y cuartas ascendentes.

en algunas ocasiones unidos a subir por terceras.

17

INTELLIGENS REGIS DE CORO DNO. AN
PA, para después resolver.

20

23

Mza

26

CORONATA QUE RESOLVA A PA

DEFORM LA FORMIDAB

29

36

Repleta et exultante per dies
et si congregante como en
el campo II.

This system contains two staves of music. The upper staff is a treble clef with a complex melodic line. The lower staff is a bass clef with a more rhythmic accompaniment. Red circles highlight specific notes in the bass line, and a red line connects them across the measures.

39

Et observabitur in die illa quod la
fons vitae

This system contains two staves of music. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has red circles highlighting notes in the bass line, connected by a red line.

40

This system contains two staves of music. The lower staff has red circles highlighting notes in the bass line, connected by a red line.

41

This system contains two staves of music. The lower staff has red circles highlighting notes in the bass line, connected by a red line.

44

47

Consonata et i presso
suyor.

Una

This system contains two staves of music. The lower staff has red circles highlighting notes in the bass line, connected by a red line. A bracket labeled 'Una' spans the bottom of the system.

Musical score system 1, measures 27-30. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with several notes circled in blue. Two notes in the lower staff are circled in red.

Presto. *forte*

Musical score system 2, measures 31-34. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staff has a bass line with many sixteenth notes. The system is marked with "Presto." and "forte".

Tempo in 1/2

progressione

Musical score system 3, measures 35-38. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staff has a bass line with many sixteenth notes.

canon sin fin

Musical score system 4, measures 39-42. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staff has a bass line with many sixteenth notes. The system is marked with "canon sin fin".

17-69-102

tempo 1/2

Musical score system 5, measures 43-46. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staff has a bass line with many sixteenth notes. The system is marked with "canon sin fin".

canon sin fin

25-46-167 29-49-171

piano *forte*

Material de desarrollo que tiene carácter de fuga.

30 *piano*

forte *piano*

progresion anal-50, 17a

progresion I fa

35 *piano*

forte *piano*

progresion

U7/Do

40 *piano*

forte *piano*

progresion

U7/Do

45 *forte*

piano *forte*

progresion

50 53-55-170

forte fa 3

53-55-170 de 12/11

progresion

55

59-181

This system contains measures 55 through 60. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. A measure number '59-181' is printed in the right margin.

60

60-02

This system contains measures 60 through 65. It continues the musical notation from the previous system. A measure number '60-02' is printed in the left margin.

65

Canon sin fin

67-142

This system contains measures 65 through 70. A red horizontal line is drawn above the treble staff. The text 'Canon sin fin' is written in the right margin, and '67-142' is printed in the right margin.

70

This system contains measures 70 through 75. The musical notation continues with eighth and sixteenth notes.

75

piano

piano

77-135

This system contains measures 75 through 80. The word 'piano' is written in italics in the left margin and below the bass staff. A measure number '77-135' is printed in the right margin.

80

87

819

819.

This system contains measures 80 through 85. Measure numbers '87', '819', and '819.' are printed at the bottom of the system.

85

le mano derecha esta
acompañando a la mano
izquierda, que aqui lleva
la melodía.

Handwritten annotations: Circled notes in the treble clef.

90

Handwritten annotations: *forte* in the treble clef, circled *forte* in the bass clef, and a red bracket under the bass line.

95

Esta dibujo rítmico
es similar al del
ejemplo III.

Handwritten annotations: Red bracket under the bass line, circled notes in the bass clef.

101

Handwritten annotations: Red bracket under the bass line, circled notes in the bass clef.

107

Handwritten annotations: Red bracket under the bass line.

113

Handwritten annotations: Red bracket under the treble line.

116

191

450
NACIA FA

This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. A red bracket highlights the first two measures.

196

This system contains five measures of music. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes. A red bracket highlights the first two measures.

201

Se repite
el grupo
del 201

This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes. A dynamic marking of *f* is present. A yellow bracket highlights the first two measures.

206

This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes. A red bracket highlights the first two measures.

211

Contra sin
fin

This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes. A red bracket highlights the first two measures.

216

This system contains five measures of music. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes. A red bracket highlights the first two measures.

Étude.

Allegro. (♩ = 69.)

F. CHOPIN. Op. 25, Nº 6.

18.

sotto voce.

LLEVA EN LA VOZ SUPERIOR UN
ACOMPANAMIENTO A BASE DE TRILLOS
CROMÁTICOS

INTRODUCCION

VENGA UNA PRIMERA
PARRA DEL COMAS 3
DE 34

LA PRIMA MELODIA SE PRESENTA
EN LA PRIMA TERCERA

UN DE SU
HACIA SU

UN DE SU
HACIA SU

11

11

12

12

13

13

14

14

15

SECONDA
FORTE

15

16

UN DE
M-OR

16

PARCINO #

23

4 1 5 2 1 2 1

f

Ra * Ra * Ra * Ra *

25

4 1 5 2 1 2 1

DE 31 - 33

Ra *

5 4 3 2 1 2

leggieriss.

PARTE CONTRASTANTE
QUE MODULA
APARENTEMENTE A DO

Ra *

5 4 3 2 1 2

Ra *

5 4 3 2 1 2

Ra *

DESCIENDE CON ACORDES DETERMINADOS
HACER REFERENCIA A LOS 4 COMPRES ANTERIORES

33

4 3 V53
U23 U24
MODULO DE REGRESO a 34

35

RETORNELLO

4 5 4 4
La * La * La * La *

37

La *

39

A3

La * La * La * La *

41

La *

capo

First system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many accidentals and a dotted line above it. The bass clef staff contains a simpler line with some accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *pp* is present in the bass staff.

Second system of musical notation. Similar to the first system, with complex melodic lines in both staves and various fingerings. A dynamic marking *pp* is present in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a dynamic marking *fz* and a measure number 110. The bass clef staff has a dynamic marking *pp*. Both staves feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a dynamic marking *soito voce*. The bass clef staff has a dynamic marking *pp*. Both staves feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a dynamic marking *pp*. The bass clef staff has a dynamic marking *pp*. Both staves feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings.

Étude.

Vivace. (♩ = 108.)
Brillante

F. CHOPIN. Op. 10, No 5.

5.

8
f p cresc.
legato

f p

8

poco rall. pp a tempo f p cresc.

12

f p cresc.

10

niente

20

Musical score for measures 20-23. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 2 3 3 1 2, 5 4, 2 1, 2 3, 2 1, 4 2 3 1 2, 3 2 1 3 3 4). The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A bracket above the first measure is labeled '8'. A box at the bottom right contains the text 'PARCEIRO AL COIRAS IV'.

24

Musical score for measures 24-27. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand has a more active role with moving lines. A bracket above the first measure is labeled '8'. The instruction *poco a poco cresc.* is written across the middle. The word 'PROGRESION' is written below the left hand in the second measure.

Musical score for measures 28-31. The right hand features a series of slurred eighth-note patterns. The left hand has a steady accompaniment. A bracket above the first measure is labeled '8'. The instruction *cresc.* is written in the second measure.

Musical score for measures 32-35. The right hand continues with slurred eighth-note patterns. The left hand has a steady accompaniment. A bracket above the first measure is labeled '8'. The instruction *cresc.* is written in the first measure, and *sempre legato* is written in the third measure.

36

Musical score for measures 36-39. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 5, 5 4, 6, 5). The left hand has a steady accompaniment. A bracket above the first measure is labeled '8'. The instruction *dim* is written in the third measure. A *f* dynamic marking is at the bottom.

37

dim.

41

p *cresc.*

45

RITORNELLO

49

f *p* *cresc.*

53

f *p* *cresc.*

57

PIZZICATO
o ORZOMBELLO ?

8
61
cresc. *poco rall.*
La

This system contains measures 8 through 11. The treble staff features a complex rhythmic pattern with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1) and dynamics including *cresc.* and *poco rall.*. The bass staff has a simple accompaniment with notes marked *La*.

8
65
pp *delicato* *smorz.* *COINCIDENCIA PERFECTA.* *d tempo*
INICIA COMO EL CORNOS Y PERO CAMBIA A LA TERCERA DEL

This system contains measures 8 through 11. The treble staff has dynamics *pp*, *delicato*, and *smorz.*, with the instruction *COINCIDENCIA PERFECTA.* and *d tempo*. A note above the staff reads "INICIA COMO EL CORNOS Y PERO CAMBIA A LA TERCERA DEL". The bass staff has a simple accompaniment.

8
69
poco cresc. *p*

This system contains measures 8 through 11. The treble staff has dynamics *poco cresc.* and *p*. The bass staff has a simple accompaniment.

8
73
poco cresc. *f*
La

This system contains measures 8 through 11. The treble staff has dynamics *poco cresc.* and *f*. The bass staff has notes marked *La*.

8
77
ff
La

This system contains measures 8 through 11. The treble staff has dynamic *ff*. The bass staff has notes marked *La*.

8
81
cresc. *ff*
La

This system contains measures 8 through 11. The treble staff has dynamics *cresc.* and *ff*. The bass staff has notes marked *La*.

Douze grandes Études.

À P. LISZT.

F. CHOPIN. Op. 10, N° 1.

Allegro. (♩ = 176.)

1.

The image displays five systems of musical notation for the first étude of Chopin's Op. 10. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system is marked with a '1.' and includes the tempo 'Allegro. (♩ = 176.)'. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. There are also performance instructions like 'rit.' (ritardando) and 'tr. sm.' (trill sostenuto). The notation includes slurs, accents, and breath marks. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

4

recording

Prestissimo

TINORO

TRATTO 2

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include 'recording' in the first system, 'Prestissimo' in the second, and 'TINORO' and 'TRATTO 2' in the fifth and sixth systems respectively. Fingerings (1-5) and slurs are used extensively to guide the performer. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff starts with a sequence of notes (5, 3, 2, 1, 5) and includes a *cresc.* marking. Bass staff has a few notes.
- System 2:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a few notes.
- System 3:** Treble staff includes a *dimin.* marking. Bass staff has a few notes.
- System 4:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a few notes.
- System 5:** Treble staff includes a *cresc.* marking. Bass staff has a few notes.
- System 6:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a few notes.

The notation is dense with slurs, accents, and fingering numbers (1-5) throughout. There are also some asterisks and other symbols scattered throughout the score.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system features a *dimin.* marking. The second system includes a *pizzicato* marking. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and phrasing slurs throughout. A circled key signature change to one flat (Bb) is visible in the fifth system. The page is numbered '4' in the top right corner.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The bass clef contains a supporting line with some rests. Performance markings include *viva* and *rit.* (ritardando). A double bar line is present.

Second system of musical notation. The treble clef continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass clef has a more active line. A *cresc.* (crescendo) marking is visible. A double bar line is present.

Third system of musical notation. The treble clef features a melodic line with slurs and fingerings. The bass clef has a supporting line. A *Coda* marking is present. A double bar line is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass clef has a supporting line. A double bar line is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass clef has a supporting line. A double bar line is present.

Sixth system of musical notation. The treble clef continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass clef has a supporting line. A double bar line is present.

BALADA MEXICANA

Manuel M. Ponce

Exposición **Andantino placido**

Piano

Tema 1

Tema 2 (Una octava abajo)

17

Tema a (en el relativo menor)

21

Episodio (tarado en el mismo metro venático)

26

31

cresc.

36

ff

Musical score system 1, measures 10-14. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and a fermata over the final measure. The left staff (bass clef) contains a bass line with a circled '7' above the first measure and a circled '5' below the fifth measure. A dashed line above the right staff indicates a continuation of a phrase.

Musical score system 2, measures 15-19. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a circled '9' above the first measure, a circled '10' above the eighth measure, and a circled '11' above the ninth measure. The left staff (bass clef) contains a bass line with a circled '10' above the eighth measure. Dynamics include *p* (piano) and *espress.* (espressivo). A fermata is present over the final measure of the right staff.

Musical score system 3, measures 20-24. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a circled '12' above the first measure. The left staff (bass clef) contains a bass line with a circled '12' above the first measure. A fermata is present over the final measure of the right staff.

Musical score system 4, measures 25-29. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a circled '13' above the first measure. The left staff (bass clef) contains a bass line with a circled '13' above the first measure. Dynamics include *pp* (pianissimo). A fermata is present over the final measure of the right staff.

Musical score system 5, measures 30-34. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a circled '14' above the first measure and a circled '15' above the fifth measure. The left staff (bass clef) contains a bass line with a circled '15' above the fifth measure. Dynamics include *ppp* (pianississimo). A fermata is present over the final measure of the right staff.

65 *pp* *pp sempre*

System 1: Measures 65-70. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 65 starts with a piano (*pp*) dynamic. A slur covers measures 65-70. Measure 70 has a *pp sempre* dynamic marking.

71 *pp*

System 2: Measures 71-76. Treble clef. Measure 71 has a *pp* dynamic marking. A circled number 12 is written below the treble staff in measure 72. A slur covers measures 71-76.

77 *mf* *cresc.* *f*

System 3: Measures 77-82. Treble clef. Measure 77 has a *mf* dynamic marking. Measure 78 has a *cresc.* marking. Measure 80 has an *f* dynamic marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5 in the bass staff.

83 84

System 4: Measures 83-88. Treble clef. Measure 83 has a circled number 13. Measure 84 has a circled number 14. A slur covers measures 83-88.

89 *dim.*

System 5: Measures 89-94. Treble clef. Measure 90 has a *dim.* dynamic marking. A slur covers measures 89-94. Measure 94 has a circled number 15.

Parque descendente utilizando uma escala harmônica.

Introducción al tema. (b)
(2a. versión)

Meno mosso

95

99

104

108

112

p

p con grande espressione

f

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

Ten. b

114

tr

tr

Detailed description: This system contains measures 114 and 115. The right hand features a melodic line with a fermata over measure 114. The left hand has a bass line with a trill in measure 114 and a tremolo in measure 115. The key signature has three flats and the time signature is 4/4.

116

Detailed description: This system contains measures 116 and 117. Both hands have active eighth-note patterns. Measure 117 includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 in both hands. The key signature has three flats and the time signature is 4/4.

119

p dolcemente

31 32 33 34 35 36 37

Detailed description: This system contains measures 119 and 120. Measure 119 has a circled measure number 14. Measure 120 has circled measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, 36, and 37. The left hand has a *p dolcemente* marking. The right hand has triplets and slurs. The key signature has three flats and the time signature is 4/4.

121

Detailed description: This system contains measures 121 and 122. The right hand has a long note with a fermata. The left hand has a complex bass line with many fingering numbers (1-5) and slurs. The key signature has three flats and the time signature is 4/4.

123

38 39

Detailed description: This system contains measures 123 and 124. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs and circled measure numbers 38 and 39. The key signature has three flats and the time signature is 4/4.

123

Musical score for measures 123-124. The right hand has a melodic line with a circled phrase. The left hand has a complex rhythmic accompaniment.

125

Musical score for measures 125-126. The right hand has a melodic line with a circled phrase. The left hand has a complex rhythmic accompaniment. A "rit." marking is present.

127 *a tempo* Sección conclusiva de la exposición

Musical score for measures 127-128. The right hand has a melodic line. The left hand has a complex rhythmic accompaniment with fingerings. A circled measure 127 is marked with "pp".

129

Musical score for measures 129-130. The right hand has a melodic line. The left hand has a complex rhythmic accompaniment with fingerings. Markings include "p", "più p", and "rall."

131 Epílogo con el Do # inicial

Musical score for measures 131-132. The right hand has a melodic line. The left hand has a complex rhythmic accompaniment. A circled measure 131 is marked with "pp".

Musical score system 1, measures 135-140. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 135 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A circled measure number 137 is present in the bass line.

Musical score system 2, measures 140-144. The system continues the grand staff notation. Measure 140 includes a circled measure number 140 and the marking *marc.* (marcato). Slurs and fingering numbers (1, 3, 6) are used for the melodic lines.

Musical score system 3, measures 144-148. The system continues the grand staff notation. Measure 144 includes the marking *cresc.* (crescendo). Slurs and fingering numbers (6) are used for the melodic lines.

Musical score system 4, measures 148-152. The system continues the grand staff notation. Measure 150 includes a circled measure number 150. Slurs and fingering numbers (6) are used for the melodic lines.

Musical score system 5, measures 152-156. The system continues the grand staff notation. Measure 154 includes a circled measure number 154 and the marking *dim.* (diminuendo). Slurs and fingering numbers (6) are used for the melodic lines.

155 *pp* *rit.* *Tempo I Recapitolo* *p*

159

165

171

177

181

pp

Detailed description: This system contains measures 181 through 188. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the middle of the system.

189

191-208 pasaje que tiene el primer trazo y el segundo

ppp

p cresc.

38

Detailed description: This system contains measures 189 through 208. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. A dynamic marking of *ppp* (pianississimo) is present in the middle of the system. A circled number '38' is located at the end of the system. The text '191-208 pasaje que tiene el primer trazo y el segundo' is written above the staff.

195

poco a poco ed accel.

Detailed description: This system contains measures 195 through 200. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. A dynamic marking of *poco a poco ed accel.* is present in the middle of the system.

201

cresc. ancora

ff

Detailed description: This system contains measures 201 through 206. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. A dynamic marking of *cresc. ancora* is present in the middle of the system, and a *ff* (fortissimo) marking is at the end.

207

rit.

a tempo

ff

Red

Detailed description: This system contains measures 207 through 212. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more complex melodic line in the treble clef. A dynamic marking of *rit.* (ritardando) is present in the middle of the system, and a *ff* (fortissimo) marking is at the end. The text 'a tempo' is written above the staff. The word 'Red' is written below the staff, with a circled 'A' above it.

212

40

accel. 41

a tempo

Red * Red * Red *

Red

Detailed description: This system contains measures 212 to 215. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. Measure 212 has a circled measure number 40. Measure 214 includes the instruction 'accel.' with a circled 41. Measure 215 is marked 'a tempo'. Below the staff, there are four 'Red' markings with asterisks between them.

216

42

Detailed description: This system contains measures 216 to 219. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 217 has a circled measure number 42.

221

43 accel.

44 a tempo

f sempre

45

46

Detailed description: This system contains measures 221 to 224. Measure 221 has a circled measure number 43 and the instruction 'accel.'. Measure 222 has a circled measure number 44 and 'a tempo'. Measure 223 has a circled measure number 45 and 'f sempre'. Measure 224 has a circled measure number 46.

229

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

146

235

Spia

accel.

240

rit.

ff

Coda ..

246

tutto ff

251

Spia

256

ff

ff

Introducción 1-33
Hay un diálogo entre la orquesta y el
piano

I.

Allegro appassionato.

1.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in D.

Timpani in D.A.

Pianoforte.

Allegro appassionato.

En que sucede uno de los motivos del temonación

Recitativo con el piano

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Introducción 1-33' and 'Hay un diálogo entre la orquesta y el piano'. The tempo is 'Allegro appassionato.' and the section is marked 'I.'. The score includes parts for Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in F, Trombe in D, Timpani in D.A., Pianoforte, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The piano part features a recitative section with the instruction 'Recitativo con el piano' and 'quasi ad lib.'. The string parts have dynamics like 'p' and 'cresc.'.

10

Tempo

Tempo

21

Tempo

Tempo

Segunda parte del tema

45

Musical score for measures 45-52. The score is written for a piano and includes staves for the right and left hands. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

Tema A con el piano

Musical score for measures 53-59. This section is labeled 'Tema A con el piano'. It features a more melodic and harmonic approach compared to the previous section, with fewer sixteenth notes and more sustained chords and intervals. The piano part is more active, with frequent sixteenth-note patterns. The notation includes slurs and dynamic markings.

53

Musical score for measures 60-65. This section continues the 'Tema A con el piano' and features a dense texture with many sixteenth-note patterns in both hands. The piano part is particularly active with frequent sixteenth-note runs. The notation includes slurs and dynamic markings.

60

Musical score for measures 66-72. This section features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The piano part is particularly active with frequent sixteenth-note runs. The notation includes slurs and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

65

Ob. *p*

Clar. *p*

Fag. *p*

sf sf sf sf p

Passaje cou escalas cromáticas ascendentes que más adelante encontraremos

69

cre - - - - - spu - - - - - do - - - - - ol - - - - -

cresc. cresc. cresc. cresc.

Paraje que antecede al tema B

73

Musical score for measures 73-77. The score is written for a full orchestra. The top system (measures 73-77) features a woodwind section with parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Bassoon II. The bottom system (measures 73-77) features a string section with parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). A first ending bracket is present in measure 75. Performance instructions include *con furore* and *cresc.* (crescendo).

78

Musical score for measures 78-82. The score is written for a full orchestra. The top system (measures 78-82) features woodwind parts for Clarinet (Clar.) and Bassoon (Fag.). The bottom system (measures 78-82) features string parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music continues in the same key and time signature. Dynamics include *ff* and *p*. A first ending bracket is present in measure 80. Performance instructions include *cresc. sempre* (crescendo sempre).

82

86

Cadenza

Introducción al Tema B

89

Tema B

En La menor

diu

capotabile

pp

Cadenza

95

Musical score for measures 95-100. The system includes a piano (p) and a cor (C). The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings of *sf*, *dim.*, and *sf*. The cor part consists of sustained notes with dynamic markings of *p*.

101

Musical score for measures 101-106. The system includes a cor (C) and a piano (p). The cor part has a melodic line with dynamic markings of *p* and *sf*. The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings of *ritard.*, *Tempo*, *Tema B*, and *en Fa*.

110

Musical score for measures 110-116. The system includes a piano (p) and a cor (C). The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and dynamic markings of *sf*, *dim.*, and *p*. The cor part consists of sustained notes with dynamic markings of *p*. A section titled "Passage del 110 al 116" is indicated.

121

Musical score for measures 121-128. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p* and *mf*. The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines.

128

Preparacion modulante para el desarrollo

Sección de desarrollo

Clar.

Fag.

Cor.

mf marc.

f marc.

f marc.

Musical score for measures 128-136. This section is marked as the development section. It includes parts for Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais. Dynamic markings include *mf marc.*, *f marc.*, and *f marc.*. The score shows intricate textures and rhythmic complexity.

136

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

p

f

f p

llegiero

p

Utiliza material de la introducción.

Musical score for measures 136-144. This section features parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais. Dynamic markings include *p*, *f*, and *f p*. The tempo is marked *llegiero*. The score includes a note that the material is derived from the introduction.

141

ff *p leggiero*

145

p *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

ff *cresc.* *acca* *do*

p

174

Musical score for measures 174-180. The score consists of five systems of staves. The first system has four staves (two treble, two bass) with dynamics *ff*. The second system has four staves with dynamics *ff*. The third system has four staves with dynamics *ff*. The fourth system has four staves with dynamics *ff*. The fifth system has four staves with dynamics *f*. A bracketed section in the third system is labeled "Corresponde con el 113".

181

Musical score for measures 181-187. The score consists of five systems of staves. The first system has four staves (Flg., Tr., Timp., and an unlabeled staff) with dynamics *p cresc.*. The second system has four staves with dynamics *p cresc.*. The third system has four staves with dynamics *p cresc.*. The fourth system has four staves with dynamics *p*. The fifth system has four staves with dynamics *p*. A bracketed section in the fourth system is labeled "Tema A. falsa reexposició".

Continua Desarrollo

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

1634

1635

1636

1637

1638

163

205

Fl.

Ob.

Fag.

Bass.

p

fp

213

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Horn.

p

cresc.

fp

cre - scen - do *f*

221

229

232 Reexposición en Re menor sintetizada

237

Tema A

32.

32.

This section of the score, labeled 'Tema A', spans measures 237 to 244. It consists of seven staves. The top two staves (treble clef) feature a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The middle three staves (treble and bass clefs) provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom two staves (bass clef) continue the harmonic texture. The music is in a minor key and 2/4 time.

Tema B →

245

appassionato

p

p

This section of the score, labeled 'Tema B', spans measures 245 to 248. It features a prominent bass line in the first staff, marked 'appassionato' and 'p' (piano). The bass line consists of a series of eighth-note chords and single notes. The remaining staves (treble and bass clefs) are mostly empty, with some sparse harmonic accompaniment in the lower bass clef staves.

253

cresc. *mf* *dim.*

Tema B

Corresponde con el compás 110 al 116

261

Ob. *p*

Fag. *p*

cresc.

cresc.

p *ere - sten du*

p

269

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

ca.

277 Fl.
Ob.
Clar.
Fag.

Referencia, compás 138 en Fa, aquí lo presenta Re y después en Re menor

pp *leggiere* *sf*

282

Tema A

286

290

Referencia, compàs 159 - 162

294

Vez compàs 163 - 168

298

302

315 Coda

322

Detailed description of the musical score: The score is written for piano. The first system (measures 315-321) shows a piano introduction with a complex rhythmic pattern in the bass line and chords in the upper staves. The word 'Coda' is written above the final measure. The second system (measures 322-328) begins with a first ending bracket (n. 2) and continues with dense piano accompaniment. The word 'Coda' is written above the final measure. The score includes various musical notations such as dynamics (ff), articulation (>), and first ending brackets.

332

p *p* *f* *f* *f dim.* *pp*

brano *brano*

triquillo

Introducción al Adagio

347

356

Ob.
Clar.
Fag.
Cor.

pp *pp* *pp* *pp*

pp *Pedale tenuto*

ADAGIO.

1. **Molto sostenuto.**

Flauti.

Clarineti in B.

Fagotti.

Cori in F.

Pianoforte.

Molto sostenuto.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Orchestra, anticipa motivos del Tema A

12.

Tema A, en Bb

23

dim.
dim.
dim.
p
p
Tema B
cantabile
cres.
dec.

31 Cor.

cres.
dec.
f
Extensión del tema B. (B)

37

dulce
cres.

42

cresc.
dim.
p
Tema A

57

Musical score for measures 57-60. The score consists of four systems of staves. The first system has four staves with piano (*p*) dynamics. The second system has four staves with piano (*p*) dynamics and *cres.* markings. The third system has four staves with piano (*p*) dynamics. The fourth system has four staves with piano (*p*) dynamics.

61

Musical score for measures 61-64. The score consists of two systems of staves. The first system has two staves with piano (*p*) dynamics and *dim.* and *p* markings. The second system has four staves with piano (*p*) dynamics.

This musical score page contains measures 65 through 81. It is divided into four systems of staves. The first system (measures 65-68) features a piano part with intricate sixteenth-note patterns and dynamic markings of *p* and *pp*. The strings (Violins and Basses) provide a harmonic accompaniment. The second system (measures 69-74) continues the piano's melodic lines, with dynamic markings of *f* and *pp*. The third system (measures 75-80) shows the piano's texture becoming more complex. The fourth system (measures 81) introduces woodwinds (Clarinets, Bassoons, and Cor Anglais) and brass (Trumpets and Trombones). The woodwinds play rhythmic patterns, while the brass provides harmonic support. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

96

Musical score for measures 96-101. The score consists of five systems of staves. The first system (measures 96-97) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 98-101) includes the instruction *simile cresc.* and *rit.*. The third system (measures 102-103) includes the instruction *dim.*. The fourth and fifth systems (measures 104-105) continue the piano (*p*) dynamic.

102

Musical score for measures 102-107. The score consists of five systems of staves. The first system (measures 102-103) includes the instruction *pp*. The second system (measures 104-105) includes the instruction *pp*. The third system (measures 106-107) includes the instruction *pp* and *attaca*. The fourth system (measures 108-109) includes the instruction *pp*. The fifth system (measures 110-111) includes the instruction *pp* and *attaca*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

21

23

Fuehal de La ↑

p scherzando

Motivos que anticipan el tema

Fl. *p stacc.* *pp*

Ob. *p stacc.*

Tutti A *leggiero*

pp stacc. *pizz.*

pp stacc. *pizz.*

pp stacc. *pizz.* *pizz.*

f

f *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

f

Tutti A

This page of a musical score contains the following parts and markings:

- Measures 40-49:** The first system features a piano introduction with a *pp* dynamic marking.
- Measures 50-59:** The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.), all marked *p*.
- Measures 60-69:** The third system features the *Tema I. del violino I* (Violin I Theme) in the upper voice, marked *f*. The lower voice includes parts for Double Bass (Basso II), Viola, and Violoncello (Vcllo), also marked *f*.
- Measures 70-79:** The fourth system is for the string section, with the word *arco* (arco) written above the staves.
- Measures 80-89:** The fifth system continues the string part, marked *f*.
- Measures 90-99:** The sixth system features a *rit.* (ritardando) marking and includes a *dim.* (diminuendo) marking in the lower voice.

90

Ob.

din. - - - - - *pp*

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Pedal de La

96

vz fto

p cresc.

101

106

111

Tema C, del embudo P

115 Clar.

pp
Flut.

pp
Cor.

pp
cresc.

arco
pp

arco
pp

arco
pp

arco
pp

121

cresc.

arco

127

Musical score for measures 127-133. The score consists of seven staves. The top three staves (treble, bass, and treble clefs) feature a melodic line with a *cresc.* marking. The middle two staves (treble and bass clefs) feature a complex, rhythmic accompaniment with *al.*, *f*, and *rit.* markings. The bottom two staves (treble and bass clefs) feature a harmonic accompaniment with a *cresc.* marking. The key signature is two sharps (F# and C#).

134

Musical score for measures 134-140. The score consists of seven staves. The top three staves (treble, bass, and treble clefs) feature a melodic line with a *p* marking. The middle two staves (treble and bass clefs) feature a complex, rhythmic accompaniment with *f* markings. The bottom two staves (treble and bass clefs) feature a harmonic accompaniment with *f* markings. The key signature is two sharps (F# and C#).

159

Musical score for measures 159-163. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, marked *crac.* and *ff*. The lower staves provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

160

Musical score for measures 160-164. This section is characterized by dense, repetitive rhythmic patterns in the lower staves, often marked *ff*. The upper staves have more melodic movement, with some notes tied across measures.

Musical score for measures 165-169. The top staff has a melodic line with slurs, while the lower staves continue with rhythmic accompaniment. A *ff* dynamic is present.

Musical score for measures 170-174. A section titled "Tema 2. con la oboia" begins. The music features a prominent melodic line in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves, marked *ff*.

153

154

155

This page contains a musical score for measures 153 through 162. The score is organized into three systems, each with five staves. The first system (measures 153-154) features a complex texture with multiple melodic lines and a prominent bass line. The second system (measures 154-155) continues the melodic development. The third system (measures 155-162) shows a more rhythmic and harmonic focus. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *f*. The page number 38 is located in the top right corner.

201

Ob. *p*

Fag. *p*

Desarrollo del estribillo B

pp

sempre pp

Lamper

206

sempre pp

simili

32

Musical score for measures 32-36. The score is arranged in two systems. The first system contains four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The second system contains four staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl/Bs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *ff* and *f*. A *rit.* marking is present at the beginning of the second system.

33

Musical score for measures 37-41. The score is arranged in two systems. The first system contains two staves: Violin I (Vln I) and Clarinet (Clar.). The second system contains four staves: Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Cello/Double Bass (Vcl/Bs), and Bassoon (Fag.). The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *rit.*. A *rit.* marking is also present at the beginning of the second system.

20

Musical score for measures 20-25. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *cresc.* and *ad niente*.

22

Musical score for measures 22-27. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *f*, *ad niente*, and *p*.

25

Musical score for measures 25-30. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *p*.

27

Musical score for measures 27-32. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *p*.

28

Musical score for measures 28-31. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring sixteenth-note runs. The second and third staves are alto clefs with sustained chords. The fourth and fifth staves are bass clefs with rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *f*. A *pp* marking appears in the fifth staff at measure 31.

Musical score for measures 32-35. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second and third staves are alto clefs with sustained chords. The fourth staff is a bass clef with rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *f*.

29

Musical score for measures 36-39. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, and *f*. The word *cresc.* is written above the bass staff in measure 38.

30

Musical score for measures 40-43. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, and *f*. The word *cresc.* is written above the bass staff in measure 42.

31

Musical score for measures 44-47. The score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and *f*.

325

Musical score for measures 325-331. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measures 325-328 feature a melodic line in the Violin I part with a *pp* dynamic. Measures 329-331 show a more active texture with various dynamics including *pp*, *p*, and *mf*. A box highlights the Violin I and Cello/Double Bass parts in measures 329-331.

331

Musical score for measures 331-337. The score continues for the string quartet. Measures 331-334 feature a melodic line in the Violin I part with a *pp* dynamic. Measures 335-337 show a more active texture with various dynamics including *pp*, *p*, and *mf*. A box highlights the Violin I and Cello/Double Bass parts in measures 335-337.

350

Musical score for measures 350-357. The score includes parts for Tr. (Trumpet), Timpani (Timp.), and strings. The Tr. part features a melodic line with a dynamic marking of *ff* at the end. The Timp. part has a rhythmic pattern. The strings play a complex texture with various dynamics, including *crca.* (crescendo) and *f*.

357

Musical score for measures 358-365. The score includes parts for strings and woodwinds. The strings play a complex texture with various dynamics, including *ff* and *f*. The woodwinds play a melodic line with a dynamic marking of *ff* at the end.

52

Clar.

Fag.

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 52-56) includes parts for Clarinet (Clar.) and Bassoon (Fag.) at the top, followed by a piano accompaniment consisting of five staves. The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the right hand. The second system (measures 57-59) continues the piano accompaniment and includes a new staff at the top, likely for a second Clarinet or Bassoon. The piano part continues with similar rhythmic complexity, and the new staff has a melodic line with some rests. Dynamics such as *p* and *pp* are indicated throughout the score.

188

Musical score for measures 188-193. The score is arranged in two systems of five staves each. The top system contains the first three staves, and the bottom system contains the last two staves. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with various articulations and dynamics.

190

Musical score for measures 190-195. The score is arranged in two systems of five staves each. The top system contains the first two staves, and the bottom system contains the last three staves. The music includes dynamic markings such as *pp* and *pppp*, and features complex rhythmic patterns with sixteenth-note runs and chords.

200

Ob.
Clar.
Fag.
Cor.
Timp.

201

202

This musical score page contains three systems of music, numbered 200, 201, and 202. The first system (200) features five staves for woodwinds and percussion: Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Timpani (Timp.). The woodwinds play sustained notes, while the timpani has a rhythmic pattern. The second system (201) shows a dense orchestral texture with multiple staves for strings and woodwinds. The third system (202) continues this dense texture. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ff*.