



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

Notas al Programa

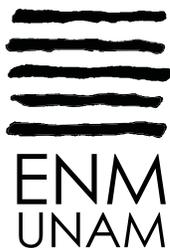
Que para obtener el título de

**Licenciado Instrumentista
Violoncello**

Presenta:

María Valle Castañeda

Asesor: **Dr. Felipe Ramírez Gil**



México, D.F., 2012



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.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Suite nº3 para violoncello solo en do mayor BWV 1009	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
1.1 Contexto Histórico	5
1.1.1 El Barroco en las Artes Plásticas	8
1.1.2 El Barroco en la Música	10
1.2 Datos Biográficos	12
1.3 Análisis Estructural	16
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	28
2. Piezas de Fantasía op.73	Robert Schumann (1810-1856)
2.1 Contexto Histórico	30
2.1.1 El artista y su pensamiento	32
2.1.2 El Romanticismo en la música	35
2.2 Aspectos Biográficos	38
2.3 Análisis de la obra	41
2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	47
3. Sonata para violonchelo y piano	Leonardo Coral (1962)
3.1 Antecedentes Históricos	49
3.1.1 Panorama Artístico	52
3.1.2 Panorama musical	55
3.2 Datos Biográficos	58
3.3 Análisis de la obra	60
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	66

4. Lumbre para cello solo	Marcela Rodríguez (1951)
4.1 Aspectos Biográficos	68
4.2 Análisis de la obra	70
4.3 Sugerencias técnicas e interpretativas	74
5. Le Grand Tango	Astor Piazzolla (1921-1992)
5.1 Contexto Histórico	76
5.1.1 Panorama Cultural	79
5.2 Aspectos Biográficos	82
5.3 Análisis de la obra	86
5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	94
Conclusiones	95
Bibliografía	96
Anexo 1	
Síntesis para el programa de mano	
Anexo 2	
Partituras	

Introducción

“En el acto creativo, el artista transita desde las intenciones a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su pelea hacia la consumación es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, negaciones, decisiones, que no pueden y no deben ser plenamente conscientes, al menos en el plano estético. El resultado de esta batalla es la diferencia entre la intención inicial y su consumación, una diferencia de la que el artista no está al tanto.”

Marcel Duchamp

Una de las tareas principales de un ejecutante consiste en decodificar los conceptos musicales, filosóficos y estéticos que el compositor plasma en su obra, además de transparentar con su interpretación los elementos incluidos en la partitura, estableciendo un puente de comunicación con un receptor sensible.

Me interesa acercarme al hecho de la interpretación musical como un acto creativo indispensable en el trayecto compositor-intérprete-auditor, y resaltar el hecho de que la actividad del intérprete tiene repercusiones fundamentales en el resultado último de la obra.

Las obras aquí reunidas están situadas en diversos periodos de la historia de la música. Dos de ellas se ubican en Alemania, una en el s. XVIII (el periodo convencionalmente llamado barroco) y la otra en el s. XIX (romanticismo).

Las piezas de la segunda parte se encuentran en la Argentina y el México del s. XX. En ellas encontramos formas y temas populares que influyen en los compositores, quienes han podido crear obras sólidas que de manera natural conjugan lo popular con lo culto y han logrado trascender a su tiempo.

Me interesa resaltar en este programa, la importancia de la figura de J.S. Bach, uno de los creadores fundamentales del lenguaje instrumental del cello solo y autor de las primeras obras monumentales para este instrumento.

De la obra de Robert Schumann, me interesa recuperar el juego colorístico que supo extraer del instrumento, así como su lenguaje, que de alguna manera nos conecta con el s. XX y las obras de la segunda parte.

Esta segunda parte consta de obras de compositores latinoamericanos que han podido ampliar la paleta de sonoridades del cello y han explorado diversos lenguajes musicales, brindándonos la oportunidad de sentirnos músicos en el aquí y ahora.

Las obras seleccionadas forman parte del repertorio fundamental de mi instrumento, utilizan diferentes lenguajes y requerimientos técnicos que con su estudio y análisis enriquecerán mis posibilidades de desarrollo como instrumentista.

Como profesionalista, mi desarrollo se ha producido hasta el momento en el contexto de la orquesta sinfónica; abordar éste repertorio camerístico aporta frescura y exigencia a mi desarrollo musical.

PROGRAMA

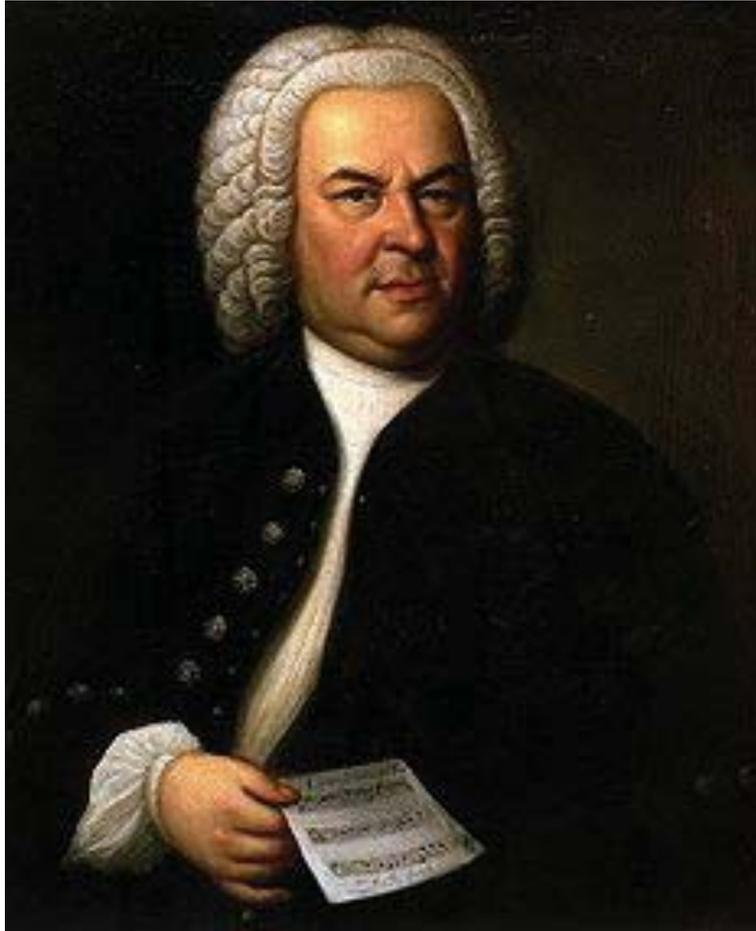
Suite para cello solo	Johann Sebastian Bach
Nº 3 en Do mayor BWV 1009	(1685-1750)
Prélude	
Allemande	
Courante	
Sarabande	
Bourrée I-II	
Gigue	
Piezas de Fantasía	Robert Schumann
Op. 73	(1810-1856)
Zart und mit Ausdruck	
Lebhaft leicht	
Rasch und mit Feuer	

INTERMEDIO

Sonata para cello y piano	Leonardo Coral
Espejos de luna y viento	(1962)
Lamento	
Final	
Lumbre para cello solo	Marcela Rodríguez (1951)
Le Grand Tango cello y piano	Astor Piazzolla (1921-1992)

Piano: Mtra. Ma. Teresa Frenk M.

Asesor del Recital: Mtro. Edgardo Espinosa Hernández



Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

1. Suite nº 3 para violoncello solo en do mayor
BWV 1009

1.1 Contexto Histórico

Martín Lutero, alemán, profesor de teología y convencido nacionalista, fija en 1517 sus 95 tesis contra la venta de indulgencias y otros aspectos de las prácticas religiosas que dan lugar a la Reforma y en parte también a la guerra de los campesinos. Los cambios hechos le permitieron conservar las apariencias populares del catolicismo –música y ceremonias– así como parte de sus bases doctrinales. Otros frentes protestantes los hallamos en Suiza con Zwinglio y Calvino, el primero, un radical, prohibió el uso de la música en las iglesias, proscribió el arte y mandó destruir los órganos de las iglesias como el de la catedral de Zürich, tuvo influencia en la Suiza germánica; Calvino en la Suiza francófona, indultó la música, adoptó los puntos de vista de Lutero: negación de la autoridad de la Iglesia de Roma por derecho divino, y la sucesión apostólica desde el apóstol Pedro, dejando a la Biblia como única regla de fe y conducta, destacando la doctrina de la justificación del hombre por medio de la gracia. Calvino se estableció en Ginebra donde deja profunda huella extendiendo su influencia a Francia, Holanda e Inglaterra; mientras conservó la autoridad espiritual, prohibió el baile y toda clase de música profana, pero apoyó y fomentó que se ejecutaran en las casas las obras compuestas para acompañar la traducción de los salmos, en los templos solo permitió el salmo monófono, cantado sin acompañamiento de órgano.¹ Lutero situó a la música en el más alto lugar, solo después de la teología y expresó su deseo de que todas las iglesias reformadas contaran con kantorei (escuela coral). Subrayó la importancia de la música en la educación y defendió, finalmente, los valores de la polifonía; además subrayó la importancia de la lengua vernácula y permitió y promovió la apropiación para el culto de cantos populares reescribiéndoles los textos. La Misa Alemana de Lutero podía decirse en latín o en alemán, los textos latinos podían sustituirse por la traducción vernácula y un coral podía sustituir estos textos, el oficiante podía añadir corales a su consideración, como consecuencia los compositores alemanes continuaban escribiendo música religiosa latina para uso de los luteranos, práctica que aun seguía vigente en la época de Bach.²

En 1548 la dieta de Augsburgo permitió el grado mínimo de reforma para los luteranos lanzando al exilio a extremistas. Carlos V se ve obligado a incluir las diversas posturas protestantes, oponerse a todo movimiento protestante tanto moderado como extremista habría hecho imposible mantener el orden en el imperio, que aunado a la presión turca,

¹ Anthony Milner, *Historia General de la Música*, p. 254

² A. Milner, *op. cit.*, p. 257

en el sudeste católico y la alianza de la Francia católica con los protestantes del sur hacía cada vez más difícil la gobernabilidad. La paz de Augsburgo de 1555 estabilizó esta situación obligando a los alemanes a aceptar la religión del estado que habitaran, (católica o luterana) cuestión que era decidida por el gobernante de acuerdo con su conciencia y consideraciones de orden práctico.

Frente a la disgregación que estaba sufriendo, la iglesia católica inicia la contrarreforma y el Concilio de Trento fija los principios católicos: condena la libre interpretación y declara dogma las opiniones del Papa y los Concilios. En la Italia del barroco primitivo, no hallamos pruebas de ninguna agitación popular contra los reajustes de la contrarreforma; la guerra de un estado contra otro y los ataques franceses al norte, eran aspectos de la vida con los que la Italia de comienzos de s. XV estaban perfectamente familiarizados, el factor decisivo en la concreción del barroco fue su consonancia con los puntos de vista de la época, un catolicismo purificado y poco después un protestantismo inexpugnable, buscaron por igual una música que dramatizara su gloria y su fe.³

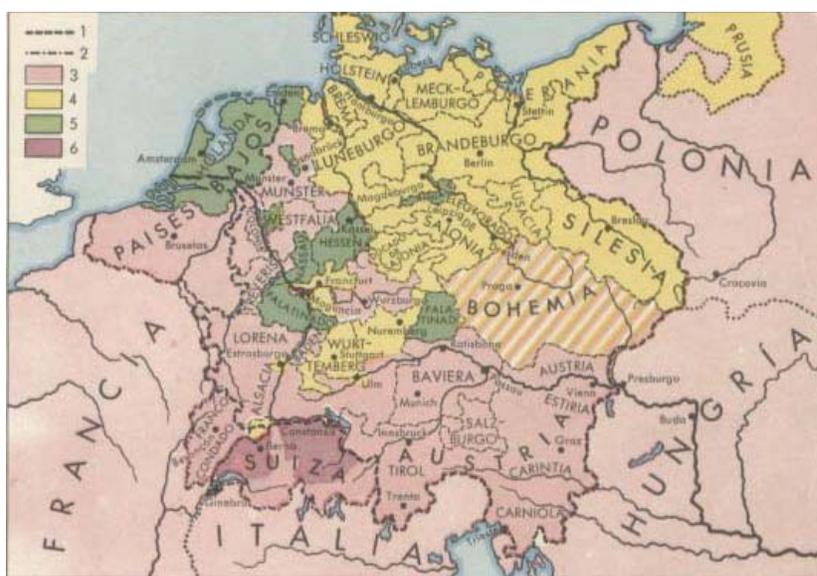
Conflicto largo y complejo, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) empezó por un suceso interno del Sacro Imperio Germánico, un levantamiento en Bohemia contra el rey perteneciente a la casa de Austria y futuro emperador. El trasfondo era la división religiosa en Alemania como consecuencia de la reforma, los bandos: de un lado la casa de Austria con sus dos ramas en España y en el Imperio con el apoyo de los príncipes católicos, del otro, los príncipes protestantes que solicitaron la intervención de los reyes de Dinamarca y Suecia (protestantes) y los Países Bajos que llevaban medio siglo de guerra con la casa de Austria.

A pesar de estos acontecimientos y el éxodo de protestantes después de 1625 hacia Franconia y otros estados protestantes, la población de los países hereditarios de los Habsburgo se ha visto muy poco afectada por la guerra. También algunas ciudades comerciales y metalúrgicas han conseguido sobrellevar las dificultades de la época, Frankfurt consigue mantenerse hasta 1635, Hamburgo pasa sin tropiezos todo el conflicto gracias a su neutralidad y una política municipal libre de toda xenofobia e intolerancia. En el este, Leipzig a favor de la vitalidad mantenida en Silesia y de la política económica de Sajonia, toma el relevo de Frankfurt. Con tres ferias al año, este lugar se convierte en el centro alemán más importante de los intercambios con toda Europa oriental.

La paz de Westfalia (1648) pone fin a la Guerra de los Treinta Años cerrando el capítulo de las guerras de religión, se establece un “statu quo” entre católicos y protestantes y la

³ Henry Raynor, Una Historia Social de la Música, p. 238

Reforma ya no hará más progresos en el continente. Los pueblos germánicos, escandinavos y anglosajones constituían el área protestante, siendo el norte de Alemania la zona luterana por excelencia, el fin de las guerras eliminó el estímulo religioso y el entusiasmo por la fe reformada se mitigó mucho. Políticamente los cambios son importantes: los poderes del emperador se debilitan mientras que los de los príncipes se consolidan; los tratados reconocen a los Estados del Imperio los derechos de soberanía, de los cuales se habían beneficiado ya los más grandes; los príncipes constituyen ejércitos y mejoran su administración, como consecuencia la monarquía imperial centralizada se vuelve imposible y la conversión de los príncipes al protestantismo despoja a esta región de su carácter católico.



**1) Límites del Imperio alemán 2) Territorios perdidos por el Imperio en el siglo XVII
3) Territorios católicos 4) luteranos 5) calvinistas 6) zwinglianos**

La guerra hace que numerosos artistas y escritores defiendan las tradiciones nacionales; en música por ejemplo, H. Schütz vuelve después de 1630 al antiguo contrapunto, pero es sobre todo en literatura donde se manifiesta esta voluntad de fidelidad nacional. Numerosos escritores se esfuerzan en despojar de la lengua y de los géneros literarios influencias extranjeras, muy de moda a principios del s. XVII. La guerra no detiene el movimiento de fundación de universidades.

Es también la época en que se presencia el signo del más genuino absolutismo con Luis XIV de Francia. El engrandecimiento de fuertes monarquías con sus respectivas fronteras obstaculizaban los intercambios intelectuales en el siglo XVII.

1.1.2 Barroco en las Artes Plásticas

El Manierismo correspondió como estilo artístico a un sentido de la vida escindido pero igualmente extendido por todo occidente, en el Barroco se exterioriza una mentalidad en sí más homogénea pero que en los diversos países cultos de Europa adopta formas diferentes. El manierismo fue, como el gótico, un fenómeno europeo general, aunque se limitó a círculos mucho más estrechos que el arte cristiano de la Edad Media; el Barroco comprende, por el contrario, esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan variadas en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador. No sólo el barroco de los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso del de las comunidades culturales burguesas y protestantes; no sólo el arte de un Bernini y un Rubens describe un mundo interior y exteriormente distinto del de un Rembrandt y un Van Goyen. Incluso dentro de estas mismas dos grandes corrientes estilísticas se marcan otras diferencias tajantes. La más importante de estas ramificaciones secundarias es la del barroco cortesano y católico en una dirección sensual, monumental y decorativa <barroca> en el sentido tradicional y un estilo clasicista más estricto y riguroso de forma.⁴

Hacia finales del s. XVI aparece en la historia del arte italiano un cambio sorprendente. El manierismo frío, complicado e intelectualista cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el barroco. Es la reacción, por un lado, de una concepción artística esencialmente popular, que a su vez mantenía igualmente la clase culta dominante, pero tomando más en consideración a las grandes masas populares, a diferencia del exclusivismo aristocrático del periodo precedente. El naturalismo de Caravaggio y el emocionalismo de los Carracci (Agostino, Aníbal, Ludovico) representan las dos direcciones. El alto grado de educación de los manieristas baja tanto en uno como en el otro campo, pues también en el taller de los Carracci son cosas sencillas relativamente las que se imitan de los grandes maestros del renacimiento, y pensamientos y sentimientos sencillos los que se quieren expresar de modo general.⁵

El espíritu aristocrático de la Iglesia se manifiesta a cada paso, a pesar de su deseo de influir en el amplio público. La curia deseaba crear para la propaganda de la fe católica un arte popular, pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas;

⁴ Arnold Hauser, "Historia Social de la Literatura y el Arte",
Desde la prehistoria hasta el Barroco, p. 497

⁵ A. Hauser, op. cit., p. 508

desea evitar la directa plebeyez de la expresión. Las santas personas representadas deben hablar a los fieles con la mayor eficacia posible, pero en ningún momento descender hasta ellos.⁶

La significación histórica de los Carracci es extraordinaria. La historia de todo el arte eclesiástico moderno comienza con ellos. Ellos transforman el simbolismo difícil y complicado de los manieristas en aquella alegoría sencilla y firme de la que toma su origen la evolución de la imagen devota con sus figuras y formulas fijadas: la cruz, el resplandor de la gloria, los lirios, la calavera, la mirada dirigida al cielo, el éxtasis del amor y el sufrimiento. Desde este momento el arte sagrado se diferencia del profano de modo definitivo.⁷

La visión global de la política constructora pontificia revela elementos esenciales de la configuración barroca de la ciudad. Debe señalarse en primer término la estrecha relación existente entre el poder autocrático y la planificación y realización de proyectos de grandes proporciones; sólo así fueron posibles muchos proyectos, aunque según parece fueron frecuentes las intervenciones arbitrarias. No es menos interesante descubrir las bases en que se fundaban las injerencias e intervenciones de los papas, se efectuaban en nombre de Dios y para la gloria de la Iglesia pero también para la fama póstuma personal. Con la concepción de la ley natural, que no conoce ninguna excepción, surgió el concepto de una nueva necesidad completamente distinta de la teológica, pero con ello estaba conmovida no solo la idea del arbitrio de Dios, sino también la del derecho del hombre a la divina misericordia y a participar en la existencia supramundana de Dios. El hombre se convirtió en un factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo desencantado; pero lo más curioso fue que, ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo. La conciencia de comprender el universo, grande, inmenso, implacablemente dominador, de poder calcular sus leyes y con ello de haber vencido a la naturaleza, se convirtió en fuente de un ilimitado orgullo hasta entonces desconocido.⁸

⁶ A. Hauser, op. cit., p. 510

⁷ A. Hauser, op. cit., p. 508

⁸ A. Hauser op. cit., pp. 505-506

1.1.3 El Barroco en la música

Algunos autores subdividen la época barroca en tres partes: temprana, aproximadamente hasta mediados del siglo XVII; intermedia, hacia finales del s. XVII; y tardía con las muertes de J.S. Bach y Händel en el siglo XVIII.

El principio estético fue que la música debía expresar estados afectivos y mover las pasiones de la gente. Mientras que la música del renacimiento se considera en grandes términos caracterizada por una polifonía plana, líneas fluidas y texturas homogéneas, en el Barroco se buscaron planos contrastantes en matices, entre solos y *tutti*, movimientos lentos y rápidos y colores vocales e instrumentales.

El nuevo sentido de la armonía y especialmente el sentido creciente de la tonalidad, determinó que la línea del bajo debía moverse en ciertas series de progresiones que ayudaran a establecer la estructura tonal de la música y la formación de sus frases. Los patrones rítmicos comunes de la música para danza, con su necesidad de cadencias regulares, jugó un importante papel en este desarrollo el concepto de melodía y bajo que se remonta al inicio del Barroco; de esta época es también la canción con acompañamiento y la línea instrumental con acompañamiento como en la nueva sonata.

El continuo (que tocaba desde una línea de bajo agregando armonía suplementaria basada en cifras) esta presente prácticamente en toda la música barroca. La ornamentación musical elaborada para realzar expresividad y exhibir virtuosismo con trinos y muchos otros tipos de escritura decorativa y la variación, se identifican como rasgos distintivos de esta época tanto en música como en las Artes Visuales.

La contrarreforma dicta que en la música de iglesia las palabras no deben oscurecerse con el tejido de las líneas polifónicas, y sí promover el fervor religioso y la expresión de los afectos llevando al surgimiento del oratorio, tanto vernáculo como en latín, siendo la ópera, cuya historia empieza con el barroco, su contraparte secular.

Todas estas tendencias fueron italianas y hasta sus últimas décadas, fue el barroco un periodo de hegemonía musical italiana. La monodia, las primeras óperas, música para escena, oratorio, las primeras sonatas, el concierto instrumental e incluso los fabricantes sobresalientes de violines de Cremona, cubren el periodo que va desde 1596, -cuando nació Amati y después sus alumnos: Antonio Stradivari (1644)- y hasta 1744 fecha en que falleció Guarneri. Los músicos italianos trabajaban en las cortes de toda Europa y los músicos nórdicos iban a Italia para aprender y absorber el pensamiento musical más reciente.

Durante la primera mitad del s. XVII, la cultura musical alemana se vio perjudicada por los estragos de la Guerra de los Treinta Años y la multiplicidad de pequeños principados. A partir de entonces, la existencia de ciudades mercantiles libres y la división de credos aseguró una gran diversidad musical en la última etapa del barroco. Alemania fue lenta en el desarrollo de la sonata al estilo italiano y la música de ensamble y orquesta se apoyó en la suite de danza francesa tanto como en los modelos italianos, las composiciones alemanas tenían una propensión al contrapunto elaborado.

En Francia Lully forjó una ópera en lengua francesa basado en las tradiciones de la declamación teatral incorporando espectáculos y danzas. Apareció más tarde la ópera ballet y la ópera cómica. En la música instrumental llegaron tarde a la sonata abstracta (Couperin) pues prefirieron la suite de danza y la pieza de carácter. La forma eclesiástica principal fue el grand motet. Éstas fueron las tres culturas musicales principales de Europa.

En España el desarrollo principal se dio en el villancico (genero vernáculo) tanto en el culto religioso como en contextos seculares y, la zarzuela, ópera pastoral ligera, tuvo gran difusión desde finales del siglo XVII.

Entre los géneros locales en Inglaterra, estaban las masques cortesanias y el verse anthem, contraparte anglicana del motete concertante. Händel, que se estableció en Londres, compuso en un lenguaje musical cosmopolita, escribió óperas italianas, creó el oratorio inglés y el concierto para órgano y dio nuevos significados a las formas tradicionales.

Bach trabajó dentro de la tradición alemana protestante local, de fundamentos eclesiásticos centrada en Turingia y Sajonia; su música es más cultivada, tiene un trabajo muy rico y es profunda en sus implicaciones expresivas llevando a las técnicas contrapuntísticas a un nuevo nivel. Estos dos hombres coronan los logros musicales del barroco.

1.2 Datos Biográficos

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Turingia, el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750.

Ocupa una posición medular en la familia más talentosa en la historia de la música occidental, él perteneció a la quinta de siete generaciones de músicos. Fue el menor de los ocho hijos de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y su primera esposa María Elizabeth Lämmerhirt (1644-1694), en sus primeros 10 años de vida perdió a sus padres y fue enviado a vivir con su hermano mayor Johann Christoph Bach (1671-1721) quien era organista en Ordruf; bajo su cuidado recibió una sólida educación musical; aprendió composición de forma autodidacta, principalmente copiando las obras de otros compositores. A los 15 años obtuvo una beca en Lüneburg y a partir de entonces fue económicamente independiente ocupando puestos como maestro organista y maestro de coro, cambiando de ciudades al no encontrar condiciones de desarrollo para su arte. En 1707 se casó con su prima segunda María Bárbara Bach con la cual tuvo siete hijos, de los cuales destacan Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel que llegaron a ser compositores importantes en el llamado estilo galante.

En 1708 fue nombrado organista y músico de la corte de Wilhelm Ernst de Weimar periodo en el cual escribió muchas de sus obras para órgano más conocidas así como preludios corales, además de hacer arreglos de música de Vivaldi y otros que le llevaron a un gran conocimiento del concierto italiano. En 1714 es ascendido a konzertmeister y con ello la exigencia de entrega de una cantata cada mes, al negársele otro ascenso hacia 1716, inicia la búsqueda de un nuevo empleo.

En 1717 le es ofrecido el puesto de kapellmeister de la corte del príncipe Leopold de Anhalt Cöthen quien estaba apegado a un estricto calvinismo lo cual prohibía la realización de música eclesiástica muy elaborada, sin embargo, este soberano era un melómano que además era capaz de tocar más de un instrumento, y existía también un collegium musicum lo cual brindó a Bach la oportunidad de terminar y ejecutar varias obras instrumentales. Es en este periodo que compone sus suites Inglesas y Francesas e invenciones para teclado, el primer libro de El clave bien temperado, varias sonatas para violín y violoncello con clave, sonatas y partitas para violín solo, las seis suites para cello solo, la Fantasía y Fuga cromática, así como los seis conciertos de Brandemburgo. En 1720 fallece su esposa, dejándole con cuatro niños pequeños; contrae nuevas nupcias en 1721 con Ana Magdalena Wilcken quien le dio 13 niños más, de los cuales sobrevivieron

a la infancia seis de ellos, entre ellos los también compositores e intérpretes Johann Cristoph Friederich y Johann Christian quien fue una de las influencias principales de Mozart. El príncipe Leopold contrajo nupcias con una mujer que no gustaba de la música y en general de las manifestaciones culturales lo cual cambió el entorno y obligó a Bach a postularse en 1722 para el puesto de Thomaskantor en Leipzig para el cual fue finalmente elegido en 1723 y donde permaneció hasta su muerte en 1750. Al dejar la Cöthen calvinista para ser cantor en Leipzig, a fin de asegurar una educación luterana ortodoxa a sus hijos y organizar la música luterana en la nueva era de la cantata –dio ambas razones para su traslado-⁹, Bach había sacrificado una carrera mejor pagada y de mayor prestigio social a la causa de la música religiosa luterana, o pensaba que lo había hecho. Creía en el trabajo que hacía y estaba convencido de su necesidad y de su valor.

Las vicisitudes del cantor en Leipzig están bien documentadas. Enseñaba música y latín en la escuela y era responsable de la gran obra de concertato del servicio matinal del domingo y del motete u obra en estilo de concierto que se cantaba en las vísperas con un Magnificat a menudo muy elaborado. Cada una de las fiestas mayores exigía tanta música y al menos tanto ensayo como un domingo. Para los patronos y los fieles no tenía más sentido repetir la música –fuera de los himnos familiares- que repetir los sermones. El cantor era atacado si no producía nueva música en estilo actualizado, pero se esperaba que la produjera sin ningún coste real para las autoridades de la ciudad.¹⁰

Además el salario había sido fijado antes de la guerra de los treinta años y así permanecía, se sabe también que Bach hacía gestiones para mejorar las condiciones de los músicos y cantores, y también por mejorar los instrumentos con que contaba, generalmente sin éxito, actitudes que le valieron fama de conflictivo. Procuró siempre colocar en buenos puestos a sus familiares y alumnos.

De ésta época son las pasiones según San Juan (1724) y San Mateo (1727) y su Magnificat (versión en mi bemol-1723) además de motetes, cantatas y otras piezas sacras. Desde 1729 y durante unos 13 años se desempeñó como director del Collegium musicum que Telemann había fundado lo cual le dio oportunidad de presentar conciertos semanales regulares y es de suponerse que incluyera en ellos conciertos para uno o más clavecines, las suites orquestales y cantatas seculares. Otras composiciones instrumentales de esta época son los cuatro juegos de Clavier-Übung (1731-1742) La llamada Misa de órgano, el concierto italiano y las Variaciones Goldberg así como el

⁹ Henry Raynor, Una Historia Social de la Música, p. 284

¹⁰ H. Raynor, op. cit., p. 276

segundo volumen del Clave bien temperado. En sus últimos años Bach revisó y ordenó muchas de sus composiciones previas y creó nuevas obras sustanciales de carácter abstracto y sumamente técnico, las variaciones canónicas (1746-1747) y el Canon Triplex le valieron su inclusión en la Sociedad de las Ciencias Musicales; de sus últimos años son la versión final de la Misa en si menor (1748) su Ofrenda Musical (1747) así como el Arte de la Fuga.

Bach fue uno de los que afirmó la afinación bien temperada que hoy se emplea, al dividir la octava en doce tonos aproximadamente iguales, y con El Clave bien templado, demostró que se podía tocar utilizando cualquiera de estos tonos como tónica.

Con Bach la música barroca llegó a su culminación, resumía mucho de lo que hubo antes y anticipaba mucho de lo que vendría. Era un músico conocedor e interesado por todos los tipos de música, asistía a conciertos y se procuraba partituras que estudiaba concienzudamente teniendo un conocimiento amplísimo de lo que se producía en la escena europea; conoció la música de Vivaldi, Telemann y Albinoni. Copió y transcribió las obras de Vivaldi e incluso aplicó la forma del concierto de Vivaldi a sus propias composiciones de ese género; conoció también las obras de Doménico y Alessandro Scarlatti. Estaba familiarizado con la escuela francesa desde Lully hasta d'Anglebert y Couperin con quien se cree mantenía correspondencia y desde luego, conocía y apreciaba la música de los alemanes Händel, Froberger, Kerll, Fux, Schütz, Theile, Pachelbel y Fischer.

La música de Bach se distingue de la de sus contemporáneos sobre todo por la intensidad armónica, lo cual le valió ser reprendido por sus superiores en más de una ocasión. Su música esta vinculada con la religión, y específicamente con el luteranismo. Bach creía con sinceridad que la música era una expresión de la divinidad. Comenzaba sus partituras de música sacra con las letras JJ (Jesu Juva, "Ayúdame Jesús") y las cerraba con las letras SDG (Soli Deo Gloria, "Sólo a la Gloria de Dios"). Bach compuso abundante música eclesiástica (incluida una proporción considerable que se ha perdido) y en los motetes y las cantatas, las misas y las pasiones, hay un sentimiento tan religioso, las minucias y los refinamientos de la música en relación con el mensaje espiritual y el servicio religioso real al que aquel representa sólo están al alcance de los que pueden identificarse con la Iglesia y la vida espiritual contemporáneas a Bach. Pero en todo caso la música secular propone menos dificultades, es abstracta; y seguir los lineamientos del pensamiento de

Bach y participar de sus procesos mentales constituye uno de los atractivos intelectuales y emocionales que la música ofrece.¹¹

En los sesenta y cinco años que duró su vida nunca salió de la zona en la que la familia Bach había hecho siempre su música, desde Lüneburg en el norte, Sajonia y Turingia en el centro, exceptuada su visita juvenil a Lübeck. Hacia el final de su vida fue perdiendo la vista, condición que no lograron mejorar dos debilitantes operaciones en manos del cirujano inglés John Taylor; se piensa que pudo haber padecido una forma severa de diabetes. Murió en Leipzig el 28 de julio de 1750 y fue enterrado con honores tres días después en el cementerio de la Johanniskirche, cerca de la muralla sur de la iglesia. Anna Magdalena sólo recibió a su muerte una mínima parte de sus bienes y murió en considerable pobreza el 27 de febrero de 1760.¹²

¹¹ Harold C. Schonberg, Los Grandes Compositores, p. 46

¹² Diccionario Enciclopédico de la Música, FCE p., 138

1.3 Análisis Estructural

SUITE

Es un género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma más importante del periodo barroco, los movimientos de la suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente. Otros términos utilizados en diferentes épocas y países para referirse a la reunión de piezas a la manera de la suite son *ordre* (Francia), *sonata da camera* (Italia), *Partita* o *Partie* (Italia y Alemania) y *Ouverture* u *Obertura* (Alemania e Inglaterra). Un término inglés de los siglos XVII y XVIII es *lesson*, posiblemente por atribuírsele una intención didáctica a esta composición. Como ya se ha dicho una de las denominaciones fue sonata de cámara en oposición a la sonata de iglesia.

La palabra suite no apareció sino hasta mediados del s. XVI la forma tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, práctica que se remonta a finales del s. XIV y el siglo XV. Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario (pavana, passamezzo) y de inmediato otra danza rápida en compás ternario (gallarda, saltarello); las danzas podían compartir material temático o tener motivos melódicos o rítmicos semejantes. Las piezas mas antiguas de este tipo fueron para laúd o teclado. Algunos libros para laúd del s. XVI contienen danzas en grupos de tres y en Alemania específicamente, era costumbre agrupar cuatro o cinco danzas y comenzaron a aparecer patrones comunes.

Conforme danzas cortesanas francesas como la *allemande* y la *courante* fueron desplazando en popularidad a la pavana y la gallarda, también se integraron a la suite. Froberger (1616-1667) es considerado el iniciador de la secuencia normal de movimientos de la suite clásica: dos pares de danzas lentas y rápidas provenientes de cuatro países, la *allemande* (Alemania) y la *courante* (Italia), seguidas por la *sarabanda* (España) y la *gigue* (Inglaterra). Este orden común se consolidó hasta después de la muerte de Froberger cuyas suites finalizaban con la *sarabanda*. Otras danzas podían reemplazar a cualquiera de las cuatro o bien aumentarse a la forma. Más adelante se volvió común la introducción de un preludio sin estar basado en ritmos de danza y de carácter improvisativo libre;

estos, movimientos introductorios recibieron una amplia variedad de títulos como fantasía preambule y overture.¹³

En el siglo XVIII la suite alcanzó su punto culminante de desarrollo con Händel y Bach, cuyas suites para teclado y orquestales constituyeron la fase mas importante de la historia de la forma.

La contribución de Bach es de gran diversidad: seis suites para violoncello solo, cuatro suites orquestales, seis suites para teclado “Francesas” y seis “inglesas”, seis partitas para teclado y varias partitas y sonatas para instrumentos diferentes (suites en todo excepto el nombre). Todas las suites para teclado siguen el esquema formal de allemande-courante-sarabande-gigue; algunas cuentan con un preludio inicial, que suele ser extenso, y todas tienen uno o más movimientos de danza adicionales (bourrée, gavotte, minuet, etc.). Aunque no despliegan innovaciones formales o técnicas significativas, representan la síntesis de la historia y desarrollo de la suite barroca.

Suite III en **Do** mayor para violonchelo solo, BWV 1009

Preludio

Del latín precludere (previamente) o pre-lude lo que se toca antes o para introducir a otras u otra obra. Es una pieza netamente instrumental desde su concepción, sin ninguna referencia a danzas o música vocal. Ha adquirido diferentes modalidades desde su creación por los laudistas, que la tocaban como calentamiento previo, y particularmente en las obras de J. S. Bach, autor con el que el preludio llega a su apogeo.

Aunque es una forma libre podemos reconocer de forma muy general, tres secciones.

A		B			C
36		34			18
a	b	a	b	c	a
12	24	8	16	10	18
I - V	V7 - V7	I - ii	V - II7	V - V7	I - I

¹³ Diccionario Enciclopédico de la música, p. 1471

La primera consta de 36 compases, que a su vez tienen una subdivisión formal de 12 (I-V) y 24 (V7-V7) compases. En ésta sección introduce el primer motivo que consta de una escala descendente que inicia en el primer grado seguido de una escala ascendente utilizando la cuerda de **Do** del violonchelo (ver ejemplo 1), este recurso de ‘olas’ o movimientos escalísticos y en arpeggios que suben y bajan se utilizará en toda esta primera sección.

Ej. 1



La segunda sección, formada por 34 compases; se caracteriza por acordes estables en los que se va alterando una nota o la nota pedal de dominante, tonalidad en la que se establece. Estos son los recursos que predominan en esta parte intermedia. Podríamos a su vez dividir esta sección en 8 (I-ii), con acordes que se descomponen en arpeggios y escalas (ver ejemplo 2), 16 compases (V-II7) con nota pedal (ver ejemplo 3) y 10 compases (V-V7) de tipo tocata –como en la primera parte de esta sección-.

Ej. 2



Ej. 3



La tercera formada por 18 compases (I-I), sección en la que regresa a la tónica pues ya no utiliza dominantes auxiliares (II7) como en la sección intermedia, y se dedica a reforzar la tonalidad principal de **Do** mayor mediante los acordes I-I7-IV-V7-IV-I-I7-ii7-IV-V-I. Se caracteriza por un regreso al motivo principal de la escala, iniciando con la escala ascendente y repitiendo el mismo motivo en los compases 78 y 87 (ver ejemplo 4)

Ej.4



aunque en esta sección realiza una síntesis de forma sucinta de todos los recursos empleados en la pieza: el motivo principal, con las escalas ascendentes y descendentes, la tocata y el pedal.

Allemande

Como su nombre lo indica tiene ascendencia u origen germano y es la única danza que los alemanes aportaron al conjunto de danzas cortesanas. Las referencias dancísticas antiguas (Arbeau, Morley) hablan de una danza bailada con muy poca gracia. Otras fuentes hacen referencia a una danza de pareja popular desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII; sin embargo una vez aclimatada en la corte francesa tomó características más graciosas y líricas.

Es la primera danza de las suites para violoncello solo de Bach y en otras obras instrumentales como el Clavier-übung; es anacrúsica y está en 4/4 en un tempo moderado o grave. Mantiene la estructura binaria (A-B) con un diseño armónico general de I-V; V-I.

A		B	
12		12	
a	b	a	b
4	8	5	7
I - I	II - V	V - vi	I7 - I

Primera parte: Está formada por 12 compases, que a su vez se pueden dividir en 4 (I-V-I) y 8 (II-V) compases. En esta parte introduce el motivo principal estructurado por una progresión sobre la escala de **Do**, que se traduce en términos generales en una escala descendente que nos recuerda al motivo principal del preludio. Este motivo principal que se expone en el primer compás se repite en imitación tonal sobre el acorde de **Sol**, por lo que en estos dos compases iniciales queda un mismo motivo expuesto en la tonalidad

principal y en su dominante (Ver ejemplo 5). En los últimos 4 compases (9-12) realiza un desarrollo del motivo principal sobre acordes de **Sol** que preparan la cadencia hacia la dominante.

Ej. 5



Segunda parte: está constituida por 12 compases que a su vez se pueden dividir en 5 (V-vi) y 7 (I7-I). Se repite el motivo principal pero ahora sobre la tonalidad de la dominante y su dominante (I de **Sol** –V de **Sol**), el autor hace en esta parte una transcripción exacta del motivo principal, pero esta vez siguiendo un esquema armónico: V (1er compás), vi-III7-vi (2º compás). En este segundo compás prepara una modulación transitoria hacia el sexto grado. (ver ejemplo 6)

Ej. 6



En los últimos 4 compases reexpone el motivo principal de manera variada siguiendo un esquema armónico que refuerza la tonalidad principal de **Do**: I-V-ii-V7-I7-IV7-V7-I. Se puede decir que esta danza utiliza las dominantes auxiliares del V (II7 con la sensible de **Sol**, **Fa#**) y vi (III7 con la sensible de **La** menor, **Sol#**) grados para hacer modulaciones momentáneas a estos grados.

Courante

A la courante o corrente (del latín curro, correr), se atribuyen orígenes dispares, unos lo sitúan en Italia y otros mas en Francia, es posible que haya tenido dos orígenes, cuya amalgama probablemente se realizó hacia fines del siglo XVI, cuando Catalina de Medici la llevó a la corte francesa. La versión italiana era una danza rápida y viva en compás ternario (3/4 ó 3/8), en forma binaria, de estilo básicamente homofónico y de un

movimiento constante en notas cortas. Era una danza de cortejo que implicaba una combinación de pasos y saltos. La versión francesa era mas solemne y lenta con una mayor variedad rítmica; otra de sus características era el uso de la hemiola y la textura contrapuntística e imitativa.

Bach usó los dos tipos; en la edición original de las partitas para teclado, marcó claramente la diferencia entre las dos, posteriormente los editores tendieron a llamarlas simplemente courantes.

La courante, segunda danza de la suite, anacrúsica, ternaria en $\frac{3}{4}$ en un tempo o aire rápido. Mantiene en su forma una estructura binaria (A-B) con un diseño armónico general de I-V; V-I

A			B			
40			44			
a	b	c	a	b	c	d
8	16	16	16	8	8	12
I - I	V - ii	ii - V	V - vi	I ⁷ - II	III ⁷ - V	V ⁷ - I

Primera parte: consta de 40 compases formados por 8 (I-V-I), 16 (V-ii) y 16 (ii-V⁷-V) compases. El motivo principal está constituido por el acorde de **Do**, cuyo arpeggio realiza del **Do** 5 al **Do** 3 (cuarta cuerda del cello al aire). Este movimiento descendente lo emparenta con los motivos iniciales de la Allemande y del Preludio. Al igual que la Allemande ocupa dos compases para exponer el motivo en tónica y 2 para repetirlo de forma muy similar sobre la dominante (ver ejemplo 7). A partir del compás 21 realiza una serie de enlaces armónicos destinados a establecer la tonalidad de la dominante, incluso altera el tercer grado de **Sol** hacia abajo para realizar un cambio momentáneo al quinto grado menor, aquí emplea un procedimiento polifónico al separar la nota grave del principio de cada compás con las demás notas en arpeggio o escala.

Ej. 7



Segunda parte: formada por 44 compases subdivididos en 16 (V-vi), 8 (I7-ii), 8 (III7-V), y 12 (V7-I) compases. Realiza la exposición del motivo principal en los dos primeros compases sobre la dominante y dominante con séptima (ver ejemplo 8), de ahí realiza un desplazamiento hacia el vi grado con su dominante auxiliar III7.

Ej. 8



Termina los primeros 16 compases con una cadencia sobre el sexto grado. Inicia el siguiente compás sobre la tónica con séptima dominante para restablecer la tonalidad original. Los últimos 12 compases los desarrolla sobre pedales en **Sol** y en **La** bemol en una sección que utiliza una estructura muy similar al bajo de Alberti, ejecutando al final una cadencia I-V-I para dejar perfectamente establecida la tonalidad principal de **Do** mayor.

Utiliza recursos armónicos similares a la Allemande empleando las dominantes auxiliares del V (II7) y el vi (III7) grados. Combina escalas con acordes como elemento de contraste, utiliza saltos grandes de hasta 2 octavas para hacer cambios de motivo, frase y periodo. La estructura rítmica de puros octavos hace tener a esta danza una especie de moto continuo, que no se detiene salvo en cadencias y finales de sección muy específicos.

Sarabanda

Danza popular de finales el siglo XVI al XVIII; al igual que la chacona es una danza originaria de América Latina (donde era una danza cantada con acompañamiento de castañuelas y guitarras) que llegó a España en el siglo XVI. La danza era rápida y viva, en compás alternado de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ (sesquiáltero) y tenía reputación de danza lasciva, llegando a prohibirse en 1583 por Felipe II lo cual no impidió su florecimiento. Es adoptada en la corte francesa hacia 1588 y puesta de moda a principios del siglo XVII por Luis XIII. Es entonces que va adquiriendo definitivamente su fisonomía de danza solemne, grave y austera, en tiempo ternario con un marcado acento en el segundo tiempo por lo general con valor de puntillo.

La Sarabande constituye la cuarta parte y tercera danza de la suite, tética, ternaria en $\frac{3}{4}$ en un tempo o aire lento. Mantiene la estructura formal binaria (A-B) con un diseño armónico general I-V; V-I.

A		B		
8		16		
a	b	a	b	c
4	4	4	4	8
I - V	I - V	V - ii	VI7 - ii	II7 - I

Primera parte: formada por 8 compases divididos en 4 (I-V) y 4 (I-V) compases. Comienza con un acorde de **Do** mayor en las cuatro cuerdas del violoncello en una amplitud de octavas que recuerda al preludio, la allemande y la courante. Tiene un esquema rítmico de negra, octavo con punto y negra, recargando en esta segunda parte las notas de apoyatura que resuelven hasta el tercer tiempo dejando en la segunda parte del compás la aparición de acordes disonantes (ver ejemplo 9). Tenemos que se crea un esquema de distensión-tensión-distensión (consonancia-disonancia-consonancia) cada que aparece este recurso (compases 1,2,3,5,6 y 7).

Ej.9



Segunda parte: consta de 16 compases subdivididos en 4 (V-vi-ii); 4 (VI7-ii) y 8 (II7-I). Esta sección realiza una variación sobre los elementos que se habían mencionado en la primera parte ya que solo aparecen variados y sobre la dominante en los dos primeros compases de esta sección y son los motivos expuestos en los dos primeros de la primera parte. Realiza una cadencia hacia el octavo compás en la tonalidad del segundo grado, recurso modulador que solo utiliza en la sarabande de modo tan contundente (ver ejemplo 10).

Ej. 10



En los últimos 8 compases emplea recursos polifónicos separando el discurso musical en bajo y voz superior, dándole al bajo la labor de realizar las notas de enlace en las sucesiones de acordes. En la parte armónica utiliza una serie de acordes para establecer la tonalidad de **Do** mayor no sin antes realizar una especie de “engaño” cadencial en el compás 14, pues en vez de establecer en definitiva la tonalidad de **Do**, emplea esta nota como séptima de la dominante auxiliar de **Sol**, por lo que tiene que emplear luego el quinto grado con séptima para establecer en definitiva la tónica **Do**.

Bourrée

Danza de origen francés cuya etimología se asocia con “haz de pequeños trozos de leña”. “Surgió quizá, de algún festival galo, por ejemplo del Jour des Fagots, cuando nuestros antepasados bailaban con antorchas encendidas, en lugares altos, alrededor de grandes fuegos” ¹⁴. Originalmente una danza de aldeanos, zapateada y vivaz se transforma cuando hace su aparición en la corte francesa bajo el reinado de Catalina de Medici hacia 1565. Sin embargo conserva su carácter brincado y vivaz. Fue adaptada a la vida social francesa durante los siglos XVII y XVIII como una danza de pareja en compás binario rápido con un característico tiempo débil único.

La bourrée I y II es la quinta parte de la suite. Danza anacrúsica sobre el cuarto tiempo, binaria en compás de 2/2 en un tempo moderado. En esta sección de la suite, Bach mantiene una estructura formal ternaria: A-B-A (forma utilizada en los minuets de las suites I y II, bourrés de las suites III y IV y, gavotes de las suites V y VI de cello o en las secciones equivalentes del Clavier Übung). Es la sección de las danzas galantes alternativas en Bach. Las dos Bourrées conforman una estructura formal general ternaria pero cada Bourrée es binaria.

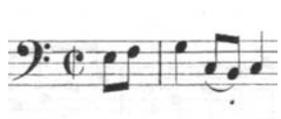
¹⁴ Horst Louis, Formas preclásicas de la danza, p. 81

Bourrée I: estructura formal binaria A-B con un esquema armónico I-V; V-I.

A		B		
8		20		
a	b	a	b	c
4	4	8	4	8
I - I	II7 - V	V7 - vi	II7 - V7	V - I

Primera parte: formada por 8 compases que se dividen en dos partes de 4 compases en un esquema I-I, II7-V. El motivo principal se monta sobre la estructura rítmica básica de la bourrée: dos octavos en anacrusa-negra dos octavos, todos los inicios de sección tendrán un inicio de anacrusa en dos octavos. El motivo principal va de la tercera a la quinta pasando por el cuarto grado como nota de paso, dibujando en este primer compás el acorde de **Do** mayor (ver ejemplo 11) el segundo y tercer compás hace una variación del motivo principal transpuesto en el quinto grado y el cuarto compás es equivalente al primero. Los últimos cuatro de esta parte se descomponen en escalas sobre la dominante de la dominante y los últimos dos son arpeggios sobre la dominante.

Ej. 11



Segunda parte: formada por 20 compases divididos en 8 (V7-vi), 4 (II7-V7) y 8 (V-I). Realiza entradas del motivo principal (del tercero al quinto grado) sobre la dominante (compás 1) sobre el sexto grado (compás 9) y otra vez sobre el quinto grado (compás 13). Termina reforzando la tonalidad principal con una cadencia V-V7-I-V-I-V-iii7-I-V-I.

Bourrée II: estructura formal binaria A-B con un esquema armónico en modo menor, i-III; III-i.

A		B	
8		16	
a		a (8)	b (8)
i - III		III - V	v - i

Primera parte: constituida por 8 compases con un esquema armónico i-III. Emplea el motivo principal del primero al tercer grado sobre el primer grado menor (ver ejemplo 12), repite el motivo principal transpuesto en la tonalidad del relativo mayor en el quinto compás, utiliza la dominante del relativo mayor en el sexto compás para modular transitoriamente a **Mi** bemol mayor.

Ej. 12



Segunda parte: constituida por 16 compases divididos en dos partes de 8 compases con un esquema armónico III-V; v-i. Emplea el motivo principal en los compases 1(III) y 9 (v) (ver ejemplo 13)

Ej. 13



Hacia el final establece la tonalidad de **Do** menor con una cadencia: v – V – i - V - V7 - i. Utiliza visitas a las regiones del v y V grados con sus dominantes auxiliares. En la bourrée II hace una modulación del homónimo menor al relativo mayor.

Gigue

Danza de origen británico exportada a Francia a mediados del siglo XVII; como forma instrumental, la gigue francesa fue uno de los movimientos comunes de la suite barroca. Shakespeare escribió: “ Hot and hasty like a Scotch Jigge”. El gran poeta inglés describió las dos características más importantes de esta danza: excitante y apresurada. La gigue o giga logra este carácter por su escritura en pulso de tres notas, por lo que emplea compases de 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8.¹⁵ Sobre su carácter Mattheson escribe: “... en su mayoría reflejan una modalidad fluida y no violenta, algo así como la corriente pareja y rápida de un arroyo. Con una giga se pueden expresar cuatro sentimientos principales: furia o pasión, orgullo, simple ansiedad y temperamento superficial” (Del Vollkommene Kapellmeister, 1739).¹⁶

¹⁵ Horst, op.cit., p. 57

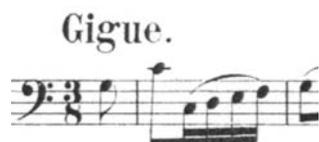
¹⁶ Horst, op. cit, p. 63

La gigue es la sexta parte y quinta danza de la suite. Es de tempo rápido, anacrúsica en 3/8, de estructura formal binaria A-B con un esquema general armónico I-V; V-I.

A					B					
48					60					
a	b	c	d	e	a	b	c	d	e	f
12	8	12	8	8	8	16	8	12	8	8
I-vi	II7-V	ii-V	II7-ii	V-V	V-III7	vi-vi	II7-V	V-V	V7-V7	I-I

Primera parte: constituido por 48 compases divididos en 12 (I-vi), 8 (II7-V), 12 (II-V), 8 (II7-ii) y 8 (V-V) compases. En los primeros 20 compases utiliza recurso de escalas ascendentes y descendentes, así como acordes, por lo que el motivo principal se construye sobre un salto de cuarta ascendente y uno de octava descendente sobre la nota **Do** (ver ejemplo 14). Los primeros cuatro compases están elaborados en el acorde de tónica, los siguientes cuatro en el de dominante. Del compás 21 al 32 se utiliza un pedal sobre la dominante (ver ejemplo 15) para concluir en una cadencia sobre la dominante. Los últimos 8 compases refuerzan la tonalidad de la dominante mediante su dominante auxiliar.

Ej. 14



Ej. 15



Segunda parte: formada por 60 compases subdivididas en 8 (V-III7), 16 (vi-vi), 8 (II7-V), 12(V-V), 8 (V7-V7) y 8 (I-I). En los primeros compases introduce un nuevo motivo en el que sube una segunda y baja tercera (ver ejemplo 16). Aquí tenemos un elemento

novedoso pues en las danzas anteriores la segunda sección empezaba con una transposición exacta del material temático inicial sobre la dominante.

Ej. 16



En los siguientes 32 compases utiliza recursos similares a los empleados en la primera parte, escalas ascendentes y descendentes mezcladas con arpeggios. En los siguientes doce utiliza la figura de los pedales pero cambiándolo del registro inferior al superior y empleando notas afines a la dominante. Los últimos 16 compases son para reforzar la tonalidad principal de **Do** mayor.

1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

A partir del auge que tomaron las seis suites para cello solo de J.S. Bach una vez que Casals las grabó, numerosas ediciones y versiones están disponibles; hay que decir también que las investigaciones acerca de la interpretación y forma de tocar de época plantean opciones y disyuntivas, ya que por citar la mencionada grabación de Casals, toca diría “románticamente”, hay otras más puristas con instrumentos de época y sustentadas por los especialistas en el barroco, por ejemplo la de Anner Bylsma, que tampoco se deben ignorar, sin embargo, siendo una cellista más la interpretación que propongo es la que mis recursos musicales me permiten, así pues, considero las observaciones estilísticas que son ya de dominio público, como el no abusar del vibrato o de la flexibilidad en el pulso. Diría que solo en el prelude habría la licencia que desde sus orígenes tiene este movimiento para detenerse o alargar los valores que están escritos ya que como hemos visto, es una forma libre y sin referencia a las danzas o música vocal y para los siguientes movimientos, tener siempre presente su origen para la decisión de los *tempi* y no perder el carácter de las danzas a lo largo de la suite.



Robert Schumann

(1810-1856)

2.Piezas de Fantasía Op. 73

2.1 Contexto Histórico

Para comprender el pensamiento Romántico en la Europa de principios del siglo XIX es indispensable conocer la influencia de la Revolución Francesa en las monarquías absolutistas del siglo XVIII. La revolución generó un principio nacional que hizo escuela en los liberales europeos del siglo XIX ofreciendo un nuevo modelo de organización política que permite la rápida expansión del capitalismo unificando los territorios de un mismo estado, anteponiendo la organización del estado nacional al poder de las monarquías absolutas. Es así que el principio nacional de la revolución francesa cunde en la Europa de principios del s. XIX todavía dominada por regímenes absolutistas que desde distintos países europeos acaban oponiéndose a la Francia revolucionaria, debido al expansionismo napoleónico que contradice los principios de libertad por los que afirmaba liberar a Europa del despotismo de las monarquías.

En reacción contra estas ideas de la revolución francesa, apareció una ideología nacionalista completamente contrapuesta que, surgida de Alemania muy pronto confluyó con el romanticismo.

La Confederación Germánica reemplazó al Sacro Imperio Romano Germánico mediante el Congreso de Viena (1815), la nueva confederación no encontró acuerdos que evitaran su división, los liberales buscaban la conformación de un estado nacional moderno que disminuyera las desventajas de sus poderosos vecinos. Mientras, Prusia, Austria y los reyes de Baviera, Hannover, Württemberg y Sajonia reacios a disminuir su soberanía se opusieron a las ideas del liberalismo y al nacionalismo. La revolución de 1830 en Francia alentó los alzamientos liberales en varios estados alemanes, grupos nacionalistas protagonizaron rebeliones en Baviera, Prusia y suroeste de Alemania; las revoluciones fueron aplastadas. En Prusia, Federico Guillermo IV (1840-1861) impuso una constitución autoritaria.

La Revolución de 1848 tuvo gran resonancia en Alemania. En marzo se produjeron en todos los Estados de la Confederación alzamientos populares que obligaron a los príncipes a hacer concesiones que llevaron al surgimiento de los primeros parlamentos verdaderamente representativos. Mientras el parlamento de Frankfurt (1848) redactó una constitución liberal para una Alemania unificada bajo un emperador hereditario, Austria rehusó que sus posesiones alemanas fueran incluidas. Ante tal fracaso, la asamblea se dispersó haciendo imposible la unificación alemana en ese momento.

El acontecimiento más destacado en la Alemania del siglo XIX fue la unificación que se logró gracias, en buena parte, a las guerras napoleónicas impulsoras del nacionalismo y a la habilidad de Otto von Bismark, canciller de Prusia.



En 1864 con la denominada Guerra de los Ducados, Prusia en alianza con Austria arrebatan a Dinamarca los ducados de Schleswig y Holstein. Más tarde en 1866, después de conseguir la neutralidad de Napoleón II, Prusia declara la guerra a Austria obteniendo la victoria en la batalla de Sadowa, firmándose a continuación la Paz de Praga por la que Prusia ensanchaba sus territorios adjudicándose los ducados de Schleswig, Holstein, Hannover y otras regiones, además Austria renunciaba definitivamente a formar parte de Alemania y aceptaba la disolución de la Confederación Germánica. Poco después los estados alemanes se unifican en base a la Confederación Alemana del Norte (1867) reconociendo como soberano a Guillermo I. Prusia buscó la oportunidad de enfrentarse a Francia con el propósito de hacer suyas las provincias de Alsacia y Lorena, en 1870 Napoleón III declara la guerra a Prusia ante la posibilidad de que España se viera dominada por la nobleza prusiana; Guillermo I estaba preparado para los sucesos y bajo el mando del general Moltke consigue una aplastante victoria, haciendo incluso prisionero a Napoleón III lo cual provoca una revolución en Francia donde se restablece la República; el ejército prusiano llega hasta París y Francia se rinde. Por el tratado de Frankfurt (1871) los franceses ceden Alsacia y Lorena. Con la incorporación de estos

territorios, Prusia, denominada en adelante Alemania, culmina la empresa de la unificación.

2.1.1 El Artista y su pensamiento

En el siglo XIX Francia recibe una profunda influencia de las teorías filosóficas alemanas del siglo XVIII sobre la evolución de la noción de arte y sobre el comportamiento de los artistas a través del movimiento literario del arte por el arte.

El romanticismo alemán de fines del siglo XVIII y el romanticismo francés de inicios del XIX hacen resurgir al artista del renacimiento, ser de excepción o semi-Dios. La religión del arte, tomará su forma definitiva, y los artistas, los caracteres que tienen hoy.

Charles Baudelaire escritor y crítico de arte manifestó con motivo del salón de la pintura de 1846: “El romanticismo no se halla ni en la elección de los temas ni en su verdad exacta, sino en el modo de sentir. Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente y actual de la belleza. Y quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color y tendencia al infinito, expresados por todos los medios de los que disponen las artes”.¹ Para Delacroix el romanticismo era: “la libre manifestación de sus impresiones personales”.

El romanticismo fue no sólo un movimiento general de toda Europa, que abarcó una nación tras otra y creó un lenguaje literario universal, el cual era al fin tan comprensible en Rusia y Polonia como en Inglaterra y Francia, sino que acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del gótico o el clasicismo del renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo.²

<El romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegíaco cuanto más aciagas sean sus condiciones>, dice un crítico liberal del romanticismo alemán.³ Los alemanes eran probablemente el pueblo más desgraciado de Europa; sin embargo, inmediatamente después de la revolución

¹ Arnold Hauser, Historia Social de la Literatura y el Arte, Tomo II, p. 181

² A. Hauser, op. cit., p.181

³ A. Hauser, op. cit., p. 189; Arnold Ruge, Die wahre Romantik, en Ges. Schriften, III, pag. 134 cit. por Carl Schmitt, Politische Romantik, 1925, 2ª ed., pag. 35

ningún pueblo de Europa –o al menos la intelectualidad de ningún pueblo- se sintió ya cómodo y seguro en su propio país. El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación; toda su concepción del mundo era dependiente de ello y siguió siéndolo.⁴

El romántico es un insatisfecho, un introvertido que preconiza el sentimiento y condena la razón, y encuentra en el arte, en la estética o en lo bello, una compensación a su frustración. Para él, el arte es un sustituto, un refugio, un consuelo. El arte lo aísla de la realidad del mundo exterior. El romántico traza una línea divisoria entre su vida privada y la vida pública, entre el arte que forma parte de su vida moral, y la política.⁵

Al afirmar que el tema de una pintura es el pintor mismo, Delacroix definió la pintura moderna. Antes del romanticismo el artista expresaba los sentimientos o la ideología de una clase social; en adelante solo expresará en la pintura sus propias impresiones. Se pintará para uno mismo, para la satisfacción personal. La pintura ya no será una profesión, será una vocación.⁶

Originariamente el Romanticismo parte de la soledad del individuo aislado que debate con Dios; parte de la situación en que el individuo solitario se encuentra en el infinito informe, en el cual en cierta manera se había disuelto Dios en el pensamiento de la ilustración. El romanticismo constituye ante todo, el ensayo llevado a cabo por la clase culta aristocrática del Este para poner en armonía, individualidad y totalidad en este mundo. Partiendo de este empeño, el romanticismo desemboca por un lado en el redescubrimiento de lo individual histórico, es decir, de lo irrepetible y de lo único, como dimensión irracional, esto es, no captable por la razón; lo cual había sido ya enfocado antes por Herder, Goethe, y otros; y de otra parte, desemboca en la tendencia de anteponer, a lo separado atómicamente, lo total; la totalidad en la cual hay que encajar al individuo. Y, por lo tanto, prácticamente viene a desembocar de modo aproximado en el extremo opuesto de su punto de partida, lo cual hace comprensible su tendencia hacia el catolicismo y su glorificación de la Edad Media de la cual tiene una visión muy simple. De este modo, ocurre que surgen del romanticismo los siguientes lemas antioccidentales y anti racionales: visión histórica, devenir histórico, duración, tradición y en suma, finalidades prácticas de tipo ultraconservador. El influjo del romanticismo produjo como resultado aquella tensión o contraposición europea, cuyos polos fueron los siguientes: en

⁴ A. Hauser, op. cit., p. 189

⁵ A. Hauser, op. cit., p. 106

⁶ Jean Gimpel, El artista, la religión del arte y la economía capitalista, p. 111

el Este, Prusia, y en el oeste, Francia. Con esto, el romanticismo llegó a ser una oleada que corre a través de toda Europa desde el gran triunfo político militar del Este, y constituye después de la Reforma, la rica corriente ideológica alemana que circuló por todos los países.⁷

Los nuevos procesos industriales derivados de las revoluciones tecnológicas permiten en el siglo XIX introducir novedosos materiales acompañados de tecnologías que revolucionan la construcción. Esta industrialización generó la migración rural a los centros de producción, generando cinturones poblacionales alrededor de las industrias. Los nuevos proyectos arquitectónicos se enfrentan a retos que no habían sido abordados en la historia de la arquitectura; fábricas, edificios habitacionales, hospitales, bibliotecas. La producción en masa determina los nuevos espacios públicos, estas ciudades se caracterizan por la separación de barrios burgueses (céntricos, con grandes avenidas y grandes núcleos comerciales) y los barrios obreros ubicados en la periferia, construidos la mayoría de las veces por los propios obreros, faltos de urbanización y sanidad.

En 1865 aparece una obra póstuma del socialista revolucionario Proudhon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale* (Del principio del arte y su destino social), que provoca indignación entre los discípulos del arte por el arte. Flaubert escribe: "Ya tenemos el máximo de la grosería socialista". Proudhon ataca allí el romanticismo, moral de piratas que ha sido "el más enérgico de todos los agentes de nuestra disolución intelectual y moral", y el arte por el arte que, como no se basa en nada, no es nada. Se alza contra la nulidad de un Ingres y reprocha a Delacroix el tratar los temas "según su impresión personal", ambos con un mismo resultado, que es la irracionalidad. Sus obras reflejan su desprecio por el mundo contemporáneo. No creen en el progreso. Proudhon lamenta no poder contar con ellos en su lucha por el mejoramiento de la condición humana y social. A su juicio, los artistas tienen un papel que desempeñar en la colaboración de un mundo nuevo. En contraposición con el arte por el arte, predica el arte social.⁸

⁷ Alfred Weber, *Historia de la cultura*, p. 311

⁸ Jean Gimpel, *op. cit.*, pp. 115-116

2.1.2 El Romanticismo en la música

No fue sino hasta el siglo XIX que el término “romanticismo” se usó para referirse al nuevo espíritu abrazado por las artes, la filosofía, la política e incluso las ciencias. El romanticismo arraigó en diferentes países en momentos distintos, bajo formas diferentes, y nunca formó un movimiento integrado y coherente. No obstante con fines históricos se ha establecido que la época del Romanticismo se extendió desde los años finales del siglo XVIII hasta los primeros del siglo XX.⁹

En el romanticismo se consuma el desarrollo comenzado en la segunda mitad del siglo XVIII: la música se convierte en posesión exclusiva de la burguesía. No solamente las orquestas se trasladan de las salas de fiesta de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena la burguesía, sino que también la música de cámara encuentra su hogar en vez de en los salones aristocráticos, en los hogares burgueses. Ya desde la generación siguiente a la de Bach y Händel se estableció una diferencia entre la composición para deleite propio del autor y la producción destinada al público; pero ahora ya se hace una distinción incluso entre las distintas categorías de público.¹⁰

Los compositores de diferentes países comenzaron a desarrollar intencionalmente una tradición nacional tomando elementos de la música folclórica, de figuras históricas o legendarias y otros recursos que sirvieran para imprimir color local e individualidad.

Con ésta renovación de valores folclóricos se despertó el patriotismo político, provocado por las guerras de liberación, un testimonio de este resurgimiento de la conciencia nacional fue la renovación de la canción popular alemana, se crearon numerosos orfeones de voces masculinas y mixtos, los poetas y compositores se abocaron al enriquecimiento del repertorio para estas agrupaciones, entre ellos Zelter, Berger, Weber, Schumann y Mendelssohn.

Los compositores del siglo XIX tuvieron oportunidades para formarse una cultura general amplia. Liberados de la obligación de interpretar y componer para una iglesia, una ciudad o un príncipe, sirviendo a auditorios numerosos desde el momento en que la burguesía se emancipó; los músicos dotados fueron bien recibidos en los círculos literarios y artísticos. El compositor barroco y clásico apenas tenía conciencia de que pertenecía a una escuela o periodo; el artista romántico, por el contrario, tenía conciencia de su romanticismo, de su

⁹ Diccionario Enciclopédico de la Música, p. 1297

¹⁰ A. Hauser, op. cit., pp. 241-242

parentesco con lo nuevo y con los escritores y pintores, y de vivir en una época de enormes posibilidades de aventura y experimentación.¹¹

En todas sus manifestaciones el romanticismo colocó el predominio de las emociones por encima de la forma y el orden. Los nuevos valores se inclinaban por lo novedoso y por las sensaciones, las innovaciones técnicas, la experimentación y la retroalimentación con diferentes disciplinas, tanto dentro como fuera de las artes.

En Alemania el movimiento romántico fue principalmente musical, y perteneció a una Alemania que perseguía una síntesis de las artes, tendencia de largo arraigo y tentativamente explorada que rendiría frutos con Wagner.

La burguesía económicamente solvente que adquiriría pianos para sus propios salones sociales, demandaba un tipo de música más al alcance de sus posibilidades técnicas; esto propició la proliferación de piezas cortas denominadas Moments musicaux, bagatelas o Albumblätter, como las que compusieron principalmente Schubert y Beethoven en su última etapa. También fueron muy populares las canciones con acompañamiento de piano, cuyos textos solían reflejar las costumbres de la vida de la clase media, como se aprecia en los ciclos de Schumann Frauenliebe und-leben y Dichterliebe. Algunas de las formas cortas de un movimiento utilizadas en este periodo fueron: preludio, bagatela, estudio, impromptu, serenata, nocturno y lied. El concepto denominado Schubertiada, que describe una reunión informal de amigos para cantar y escuchar música y poesía, era la esencia de este nuevo arte burgués.¹²

En 1712, cuando el collegium musicum de Fráncfort se convirtió en una organización que daba conciertos públicos ante una audiencia de suscriptores, y en 1721 cuando el de Hamburgo siguió sus pasos, ambas organizaciones se estaban adelantando unos 150 años a lo que sería una evolución inevitable.

El desarrollo del concierto público dependió mayormente de dos factores: la existencia de un público que disfrutara oyendo música en lugar de participar en su interpretación y pudiera permitirse el lujo de pagar sus caprichos, y la existencia de una autoridad municipal dispuesta a subvencionar la música como un entretenimiento ciudadano necesario; fue el ayuntamiento de Hamburgo el que dio al gran concierto de los ciudadanos una sala en la cual trabajar.¹³

¹¹ A. J. B. Hutchings, Historia General de la Música, III, pp. 146, 148

¹² Diccionario Enciclopédico de la Música, FCE, pp. 58-59

¹³ Una historia social de la música, Henry Raynor, p. 416

Las grandes salas de conciertos nacieron en Europa a principios del siglo XIX, acompañando al desarrollo de la música escrita para formaciones orquestales cada vez mayores, y al del concierto como acto social, abierto para el público en general, en lugar de reservarse a círculos reducidos, patrocinados por la realeza, la aristocracia o la burguesía.

La orquesta adquiere un papel más importante en la ópera, proporcionando al drama elementos más descriptivos y eficaces. El desarrollo del Leitmotiv aportó coherencia dramática a la ópera. La música orquestal puso mayor énfasis en el elemento dramático; la forma sonata y la estructura tradicional de la sinfonía tendieron a abrirse a métodos constructivos más dramáticos, pictóricos o narrativos y era común que los compositores experimentaran con sinfonías programáticas y nuevas formas como el poema sinfónico.

La ampliación del número de músicos de la orquesta guardó relación con el surgimiento del director virtuoso. El virtuosismo se convierte en un elemento musical muy fuerte, el artista se convierte en un héroe que enfrenta dificultades emocionales extraordinarias o alcanza gracias a su sensibilidad especial, emociones exaltadas; ejemplo de estos virtuosos son Paganini y Liszt.

Las composiciones se vuelven más consciente y caprichosamente difíciles, tanto en el aspecto técnico como en el intelectual: dejan de estar destinadas a la ejecución por aficionados burgueses. Ya las últimas obras de Beethoven para piano y para música de cámara pueden ser interpretadas sólo por artistas profesionales y estimadas sólo por un público de alta cultura musical. Con los románticos se aumenta, sobre todo, la dificultad técnica de la ejecución. Weber, Schumann, Chopin y Liszt componen para los virtuosos de las salas de conciertos. La ejecución brillante que ellos presuponen en el intérprete tiene una doble función: restringir el ejercicio de la música a los expertos y deslumbrar a los profanos.¹⁴

¹⁴ A. Hauser, op. cit., p. 243

2.2 Aspectos Biográficos

Robert Schumann nació en Zwickau, Sajonia, el 8 de junio de 1810 y murió en Eendenich, cerca de Bonn, el 29 de julio de 1856.

Hijo de una familia culta de clase media, su padre era editor y vendedor de libros lo cual le permitió adquirir firmes conocimientos de la literatura alemana y extranjera. Comenzó sus estudios de piano a los siete años con el organista de la iglesia local y mostró dotes para la improvisación; se familiarizó con las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Weber. En la literatura uno de sus entusiasmos tempranos fue Schiller seguido por las novelas de Jean Paul –seudónimo de Johann Paul Friederich Richter- quien fue su escritor predilecto también en la edad adulta y quien ejerce una profunda influencia en su sensibilidad artística inclinada hacia los temas fantásticos.

Cuando fallece su padre en 1826, Schumann aun vacilaba entre la carrera literaria y la música, pero su madre que no veía un buen futuro en ninguna de las dos, lo envía a Leipzig a estudiar derecho. En esta ciudad llena de música asistía a conciertos y organizaba veladas en las que se discutía de música, literatura y estética, pero la vida citadina lo abrumaba y convence a su madre para cambiarse a la Universidad de Heidelberg donde el entorno era más afín a su persona, en esta ciudad se encontraba un profesor de derecho, Justus Tibaut quien fue uno de sus amigos más íntimos, gran amante de la música y teórico de la estética musical.

En 1830 de regreso en Leipzig, conoce a Friedrich Wieck, en aquel entonces considerado como uno de los más hábiles maestros de piano de Europa, el mejor testimonio de sus teorías era su hija Clara, de nueve años, que se convirtió diez años después en esposa de Schumann y quien será una destacada pianista de su tiempo. Wieck escribe a la madre de Robert asegurándole que, con trabajo, Schumann se convertiría en “uno de los pianistas más grandes en el término de tres años. Tocaré con más calor y genio que Moscheles, y en más amplia escala que Hummel”, mas en su ímpetu por avanzar rápidamente se lastimó irremediabilmente la mano derecha, dedicándose a partir de entonces decididamente a la composición; recibió lecciones de Henrich Dorn, director de la ópera de Leipzig. Su primera composición publicada en este año, las Variaciones Abegg es el primer indicio de su inclinación por introducir claves ocultas en su música. En 1832 publicó su op.2 Papillons para piano, basada en una escena de Jean Paul.

Tenía la cabeza colmada de música nueva y comenzó a volcarla en el papel, además se ocupó de la crítica de los conciertos y la música nueva para el Allgemeine Musikalische

Zeitung y el Komet. Una de sus primeras críticas en el Zeitung (1831) atrajo la atención del público sobre la figura de Chopin.¹⁵ En 1833 decide fundar un periódico exclusivamente dedicado a la divulgación de la música donde la crítica asuma el tono de polémica; el primer número de la Neue Zeitschrift für Musik (Nueva Revista de Música), es publicado el 3 de abril de 1834. Todos sus colaboradores, se presentan con un seudónimo, formando la “Davidsbündler” (Cofradía de David), alianza de luchadores a favor de la verdad musical en guerra contra los filisteos (detractores de la música contemporánea). Florestan y Eusebius –seudónimos de Schumann- representan los lados extrovertido e introspectivo de su personalidad. Esta publicación se convirtió en una de las más influyentes revistas musicales de Alemania y reveló los talentos de Chopin, Berlioz y más tarde de Brahms.

En 1835 inicia su relación con Clara Wieck quien entonces contaba con 16 años de edad y siendo nueve años menor que él era de esperarse que su profesor no viera con buenos ojos ésta relación, a la cual se opone rompiendo relaciones con su discípulo y consiguiendo giras para su hija con la esperanza de que se disolviera la relación lo cual no sucedió y finalmente, con injerencia de la corte, obtienen el permiso de matrimonio mismo que se realiza en septiembre de 1840; permanecieron juntos y tuvieron ocho hijos. Durante éste periodo sus composiciones crecieron en número y calidad, dedicándose exclusivamente al piano y con poco éxito ante la crítica y el medio; Chopin se burlaba de ella, Mendelssohn que simpatizaba personalmente con él, no encontraba gran mérito en sus obras y aún el exitoso Liszt no logró una buena acogida cuando presentaba la música de Schumann. Ya casado, volcó su energía creadora en la canción componiendo en este año más de la mitad de su obra de este género; Clara lo instó a componer para la orquesta creyendo que no lograría realizarse del todo si no competía con Beethoven y los demás héroes de la sinfonía; Schumann se aboca a la orquesta (1841) componiendo su primera sinfonía “Primavera”, la obertura y el Scherzo y Finale entre otros esbozos que más tarde realizaría; hacia el año 1842 aborda la música de cámara tras un minucioso estudio de las obras de Haydn y Mozart. En el siguiente año sufre una crisis emocional severa; ya había tenido algunos episodios anteriormente, mucho se ha especulado al respecto y se sabe de algún trastorno mental en la familia padecido por su padre en sus últimos años y del suicidio de una de sus hermanas, él mismo temía que en alguna de sus crisis su mente colapsara. Una de las últimas teorías al respecto se refiere al trastorno bipolar (enfermedad maníaco-depresiva).

¹⁵ Harold C. Schonberg, Los Grandes Compositores, p. 163

En 1843 compone en un nuevo género, el oratorio *Das Paradies und die Peri*, basado en un tema oriental de T. Moore, obra que es acogida en el gusto del público y que encumbra su nombre al nivel internacional y que, curiosamente, no forma parte del repertorio actual. En los años posteriores no se nota ya esta especialización por periodos escribiendo indistintamente para todas las dotaciones mencionadas incluyendo la ópera.

Maestro del Conservatorio de Leipzig (1843-1844), vivió en Dresde (1844-1850) donde daba clases particulares; director musical en Düsseldorf (1850-1853). Fue internado en un asilo de Eendenich desde 1854 hasta su muerte.

Como crítico, Schumann era un hombre informado, concienzudo y de espíritu amplio y se mostraba dispuesto a elogiar a cualquier compositor con talento y no temía enfrentarse con los héroes del momento, Rossini y Meyerbeer, "El crítico debe adelantarse a su tiempo y prepararse para luchar por el futuro"; comprendía y explicaba al público las ideas de otros compositores pero pocos podían entender las suyas. Con respecto a sus escritos acerca de los músicos del pasado, los artículos apreciativos y entusiastas de Schumann contribuyeron a dilucidar el sentido de la música de Beethoven durante el último periodo, así como de la música de Schubert, prácticamente olvidada; y sus muchos artículos acerca de Bach fueron un elemento esencial del renacimiento de este compositor.¹⁶

Siempre devoto a la composición, fue muy productivo, pero su falta de tacto en las relaciones sociales y su inestabilidad mental hacían que durara poco en los puestos que ocupaba, Clara debía ocuparse de las finanzas familiares y apoyaba y cuidaba siempre de su esposo. El último interludio de felicidad en la vida de Schumann fue la llegada del joven pianista de 20 años, Johannes Brahms, a quien dedicó su última contribución a la revista musical con su artículo "Nuevos caminos". Brahms vivió con la familia y significó un importante apoyo en los años finales de la vida del compositor que nos ocupa y junto con Clara se consagraron a la difusión y defensa de la obra de Schumann en una época en que el público no aceptaba fácilmente la obra del maestro.

A comienzos de 1854 la condición de Schumann empeoró alarmantemente; el 26 de febrero pidió ser internado en un manicomio y, al día siguiente, intentó suicidarse arrojándose al Rin. El 4 de marzo ingresó a un nosocomio en Eendenich, cerca de Bonn, donde permaneció más de dos años. Afectado por el deterioro gradual de su condición, murió de neumonía a los 46 años de edad.¹⁷

¹⁶ Schonberg, op. cit., p. 166

¹⁷ Diccionario Enciclopédico de la Música, p. 1366

2.3 Análisis de la obra

El término Fantasía se utiliza desde el siglo XVI, y en general, se refiere a piezas caprichosas que no tienen forma fija en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad.

Según el diario de Schumann, estas piezas fueron escritas en febrero de 1849 en tan sólo dos días (en Dresde) y se estrenaron en Leipzig el 14 de enero de 1850. Originalmente fueron escritas para clarinete en **La** con la prescripción del autor de que el solo podía ser tocado por violín o violonchelo. Pertenecen a la categoría de Hausmusik, es decir, la música destinada a ser disfrutada dentro del hogar burgués.

Piezas de Fantasía, op.73

La obra consta de tres movimientos. El primer movimiento está en **La** menor y los restantes dos en **La** mayor. La obra tiene un diseño general de lento a rápido. El movimiento lento, *Zart und mit Ausdruck* (tierno y expresivo), coincide con la tonalidad menor, mientras que los movimientos que son más rápidos están en modo mayor, *Lebhaft, leicht* (Vivo y ligero) el segundo, el tercero *Rasch und mit Feuer* (Rápido y con Fuego) y la coda que incluye la indicación *Schneller* (más rápido). Hay por tanto una tendencia sostenida de lo menos rápido y delicado, a lo apresurado y fogoso o apasionado. Contrasta este diseño con la forma sonata cuyo diseño en términos generales es: rápido, lento, rápido; es decir tensión-distensión-tensión, por lo que la obra mantiene un incremento sostenido de tensión con el diseño: lento, rápido, muy rápido.

Primer Movimiento

El primer movimiento, como ya se mencionó está en la menor y es un movimiento lento. El piano mantiene un acompañamiento en tresillos mientras el violonchelo mantiene una estructura de subdivisión binaria por lo que son frecuentes las figuras de 3 contra 2 (ver ej. 1) Consta de 69 compases dividido en dos grandes partes de 36 y 33 compases. La estructura de este primer movimiento es binaria, configurándose de la siguiente manera:

A			B		
36			33		
10	16	10	10	12	11 (coda)
i - iv	III7 – I7	iv – II7	V7 - iv	III7 – I7	vii - I

Los primeros 10 compases inician con una introducción del piano que expone la cabeza del motivo principal invertido (**Mi-Fa**) sobre la tonalidad de **La menor** (i). Continúan 2 frases anacrúsicas (antecedente -consecuente) del compás 2 al 6 (ii-i) y del 7 al 10(ii-iv). El material melódico inicia con una segunda descendente para después realizar un salto de quinta o sexta y bajar por grados conjuntos (ver ejemplo 1).

Ej. 1

The image shows a musical score for Example 1. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The tempo and mood are indicated as 'Zart und mit Ausdruck.' with a quarter note equal to 40 (♩ = 40). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The vocal line starts with a half rest in the first measure, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a descending second interval followed by a leap of a fifth or sixth, then a stepwise descent.

Los siguientes 16 compases están compuestos por dos frases anacrúsicas del compás 11 al 13 (III7 - vi) y del 14 al 16 (i - V). Estas frases introducen un material diferente al expuesto en las 2 primeras pues mantienen un movimiento cromático ascendente con predominancia de negras. La tercera frase, del compás 17 al 20 (i-VII7) recuerda al material empleado en las primeras frases. Para concluir esta sección intermedia introduce 6 compases de transición (III-I7).

Los últimos 10 compases de esta sección están contruidos con motivos anacrúsicos, en los que se realiza un salto de octava y desciende por arpeggios del cuarto grado en su primera frase de 4 compases (iv-i) (ver ejemplo 2); concluye con 5 compases con arpeggios en los que predomina una armonía cromática (V7dism-II7). Utiliza un compás con melodía cromática como transición para la reexposición.

Ej.2

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The vocal line starts with a melodic phrase. The piano accompaniment features a chromatic ascending movement with a predominance of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *ff*, *pp*, and *pp_{es}*. There are also some performance instructions like 'Zor.' and a star symbol.

La reexposición inicia con los primeros 10 compases expuestos en forma idéntica a partir del compás 37. Los siguientes 12 compases son equivalentes a los 16 de la primera parte sólo que abreviada. Únicamente expone las dos primeras frases del compás 47 al 55. Utiliza 3 compases para iniciar una pequeña coda o parte conclusiva (compases 56-58, ii - IV7).

La última parte de la segunda sección es una pequeña coda y está compuesta por 11 compases que inician con un motivo similar al inicial del compás 1. Tiene una estructura armónica caracterizada por una recurrencia hacia el cuarto grado y termina en tercera de picarda preparando el modo que habrá de instaurarse a partir del segundo movimiento.

Segundo Movimiento

La obra mantiene un acompañamiento del piano en tresillos, mientras el violonchelo se caracteriza por mantener una subdivisión binaria. Está en la mayor con una sección intermedia en **Fa** mayor, para regresar a la tonalidad principal de **La** mayor en la reexposición, por lo que mantiene una forma ternaria. Su esquema general es:

A		B		A'	
26		24		23	
La mayor		Fa mayor		La mayor	
12	14	8r	16r	13	10 (coda)
vii - ii	IV7 - I	I - V	V - I	I - I	I - I

Los 12 primeros compases inician con una introducción de 2 compases con la cabeza del tema en el piano en tresillos. Expone el tema principal en dos frases iguales de 3 compases cada una (3 a 5 y 8 a 10 vii-iii) separadas por dos compases en los que el piano expone el mismo material de la introducción (ver ejemplo 3).

Los siguientes 14 compases están contruidos sobre dos pequeñas frases que actúan como antecedente - consecuente del compás 13 al 16 y del 17 al 18 con un esquema IV7-V y IV-I. Este esquema se reproduce del compás 21 al 26.

Ej. 3

Lebhaft, leicht. $\text{♩} = 138$.

Lebhaft, leicht.

p

pp

sp

p

pp

sed. *

The musical score for Ej. 3 consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment, showing a polyphonic texture between the piano and violin parts. It includes dynamic markings such as *pp* and *sp*, and concludes with a *sed.* (ritardando) marking and a star symbol.

La sección intermedia consta de 24 compases repetidos. En los primeros 8 compases el piano interrumpe sus figuras de acompañamiento para realizar un juego polifónico de imitaciones con el violonchelo. Está construido por una frase de 2 compases con escalas en tresillos en las que participa el piano y otra frase de 3 compases donde predominan los arpeggios contruidos con negras y tresillos (ver ejemplo 4).

Ej. 4

p

sed.

p sed. *

sed. *

sed. *

sed. *

sed. *

sed. *

sed. *

The musical score for Ej. 4 shows a piano and violin part. The piano part features a series of chords and arpeggios, with a *sed.* (ritardando) marking above the first measure. The violin part has a melodic line with slurs. The score includes several *sed.* markings and star symbols, indicating specific performance instructions.

En la última frase de 3 compases hace una síntesis con ambos elementos, escala-arpeggio. El esquema armónico general de esta sección es I-ii7-V7-ivdis-V7-I-II7-V-I-II7-V por lo que se establece un continuo armónico, sólo interrumpido en el compás 3 de la sección por un acorde disminuido de **Si** natural. En la segunda parte de esta sección el piano retoma su figura de acompañamiento en tresillos, procedimiento común a toda la obra. Esta segunda parte consta de 16 compases estructurada con 2 frases, una de 4 compases que inicia con un salto de séptima seguido de una escala con un esquema armónico V7-vi7. Se continúa con otra frase de 5 compases con un esquema armónico ii-I. Para concluir esta parte de 7 compases reexpone el mismo material de los 8 primeros compases, donde el piano retoma su papel de imitación melódica.

En la tercera sección regresa a la tonalidad original de **La** mayor, donde reexpone la primera sección pero sin repetición de frases por lo que consta de 13 compases únicamente con un esquema armónico V - I. Esta sección concluye con una pequeña coda de 10 compases, en los que predomina la cadencia I-V7-I. Simplifica el esquema armónico para fijar auditivamente la tonalidad principal. La coda tiene la indicación Nach und nach ruhiger (más y más tranquilo) que implica una baja en la tensión para preparar el último movimiento, que es el más rápido y apasionado.

Esta sección mantiene un equilibrio en su número de compases, pues sumando el material principal en **La** y el de **Fa** tenemos:

La mayor: 49 compases

Fa mayor: 48 compases

Tercer Movimiento

Como toda la obra, mantiene un compás binario de 4/4 (C) . Tiene una estructura ternaria con una primera parte en **La** mayor, una intermedia en **La** menor y en la reexposición y coda, regresa a la tonalidad original de **La** mayor.

A		B		A'	
24 (39)		23r (45)		54	
La mayor		La menor		La mayor	
9	9 + 6r	9(8r) + 14		22	8 + 24 (coda)
I - V	I - IV ii - I	I - iv V - i		IV - ii	I - V7 I - I

La primera sección está constituida por una primera parte elaborada por 9 compases, los cuales están contruidos por pares de frases contrastadas como antecedente-consecuente. Las frases pares (antecedentes) van terminando sobre acordes disonantes de apoyatura (en IV y I7) que resuelven en consonancia sobre el tercer tiempo. Las frases nones (consecuentes) comienzan en anacrusa, con una negra sobre el primer tiempo y con una síncopa de octavo-negra-octavo sobre el tercero. El esquema armónico general de esta sección es I-I7 (ver ejemplo 5).

Ej.5

The image shows a musical score for a piece titled "Rasch und mit Feuer." The tempo is marked as quarter note = 160. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score consists of several measures, with some measures containing repeat signs and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some decorative symbols like asterisks and dots under the piano part.

La siguiente sección inicia con 9 compases en los que desarrolla los temas expuestos en las frases consecuentes de la primera sección. Por lo tanto son 7 compases (I7-I) que terminan con una frase antecedente de 2 compases (I-IV). La última parte de esta sección consta de 6 compases en los que desarrollan ambas frases en el chelo y en el piano con un esquema armónico ii-I.

La sección intermedia, en **La** menor, comienza con 8 compases repetidos, divididos en 2 frases de 4 compases con predominancia de negras. El esquema armónico queda de la siguiente manera: Compás 1-4: i-VII7; compás 5-9: III-i (V en la rep).

La segunda parte de la sección intermedia desarrolla el material temático introducido en la primera parte. Los 14 compases de esta parte se dividen en tres frases de 4 compases, con 2 compases de interludio entre la primera y la segunda frases en los que el piano hace un desarrollo del material expuesto por el chelo pero en tresillos.

La tercera sección inicia con 22 compases en los que se reexpone de forma idéntica los compases equivalentes de la primera sección pero sin barras de repetición. Ésta sección concluye con una coda de 32 compases. Los primeros 8 están divididos en 2 frases de 4 compases cada una, con un esquema armónico: I-I y V7-V7. Termina con 22 compases

en los que pide una continua aceleración del tempo (Schneler), ésta parte desarrolla el material temático de la primera sección y puede dividirse de esta forma:

3 compases con el material temático de la primera parte I-ii7 y dos frases de 6 compases con el esquema armónico: V-I y II7-II7. Termina con 8 compases en los que mantiene el pedal de tónica con esquema armónico V-I-V7-I7-IV-VII7-IV-I.

2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Estas piezas tienen una fluidez natural que facilitan su comprensión y asimilación, sin embargo debemos ser cuidadosos para no alterar los elementos rítmicos y si bien, el estilo romántico no solo nos permite sino que nos demanda cuestiones expresivas que modifican un tanto el pulso debemos cuidar que esto no derive en olvidarnos de la partitura; considero que en principio hay que estudiar con metrónomo para tener claro dijéramos el tablero del juego y entonces lo que queramos “mover” tenga un punto de partida claro y lo que hagamos sea plenamente consciente y no producto de simplemente dejarnos llevar. El carácter lírico de la obra demanda un vibrato expresivo y casi continuo, así como una correcta distribución del arco que acompañe el canto.



Leonardo Coral

(1962)

3. Sonata para violonchelo y piano

3.1 Antecedentes Históricos

En 1945 comenzó una nueva relación de México con el mundo, la imagen del país sin leyes dominado por la violencia revolucionaria y la xenofobia fue sustituida por la de un país de orden, tolerante y confiable. La diplomacia amplió sus horizontes, Estados Unidos era el principal interlocutor y el eje de sus relaciones con el exterior, también aumentó sus intercambios con otros países y se hizo presente en los foros internacionales.

El crecimiento económico sostenido tuvo lugar en una coyuntura excepcional de expansión de la economía mundial (1945-1973) y la consolidación de un estado centralizado que fue también un elemento fundamental para la modernización.

La relación de cooperación que se estableció con Estados Unidos durante la guerra se incorporó al proyecto de modernización, esta discontinuidad histórica definió el rumbo de México en la segunda mitad del siglo XX al igual que muchas otras decisiones que tomaron los gobiernos de Ávila Camacho y su sucesor Miguel Alemán Valdés.

La estrecha colindancia geográfica ha sido una condición de la relación bilateral entre Estados Unidos y México. La cercanía intensifica entre los mexicanos reacciones ambivalentes frente a un vecino que por una parte ejerce un poderoso atractivo, y por otra produce sentimientos defensivos y un deseo imperioso de diferenciación¹.

En el periodo de 1946 a 1958 México vivió años de optimismo (maquillado). La intensa actividad constructora difundió la creencia de ir por una ruta segura a la democracia y al desarrollo; ésta expectativa se extendió hasta 1968, el “milagro mexicano” alteró la fisonomía del territorio con la construcción de gasoductos, zonas industriales, sistemas hidroeléctricos, puertos, espacios residenciales, colonias obreras, grandes zonas habitacionales, infraestructura social (salud, cultura), etc.

La historia de este periodo estuvo marcada por la división del mundo en dos bloques adversarios y por el liderazgo ideológico de Estados Unidos.

Al finalizar la década de los 60' estas condiciones habían cambiado: la guerra fría se había regionalizado convirtiéndose en un factor de desestabilización interna; el crecimiento excepcional de la posguerra llegó a su fin en todo el mundo. México mostró síntomas de agotamiento del modelo económico, el intervencionismo estatal perdió apoyo y la desconfianza se instaló en la relación con los Estados Unidos, amplios sectores de la sociedad que se habían formado en ese periodo rechazaron el autoritarismo, la limitación de las libertades y la desigualdad. Fueron varios los movimientos sociales que

¹ Nueva Historia General de México, El Colegio de México, p. 654

manifestaron su descontento con el estado mexicano, un evento geológico significativo así lo muestra; en el año de 1957 ocurrió un fuerte sismo en la Ciudad de México propiciando la colaboración espontánea de la ciudadanía, ésta fue inhibida por declaraciones del gobierno que minimizaron las consecuencias del temblor y manifestaron que el gobierno no necesitaba ayuda internacional ni de la ciudadanía: eran las instituciones las que resolverían cualquier problema que se presentara. El gobierno temía que la gente saliera a las calles sin control tomando acciones de consecuencias imprevisibles, su preocupación por los movimientos sociales tuvo manifestaciones meses después, los ferrocarrileros iniciaron paros en la ciudad de México, Veracruz y Guadalajara en demanda de incremento salarial y en protesta contra la dirigencia sindical, telegrafistas, petroleros y secciones del SNTE (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación) los apoyaron. En el campo se reanimó la causa agrarista; el ejército fue usado para reprimirlos.

Las movilizaciones se extendieron por el país tensando la relación del gobierno con amplios sectores de la sociedad, reventando en el movimiento estudiantil de 1968. Los grupos que protestaron fueron distintos, al igual que los motivos del descontento: obreros declaraban huelgas y autonomía sindical; ejidatarios y agricultores invadían tierras; estudiantes organizaban paros y marchas en repudio a las reformas universitarias; comerciantes dejaban de pagar impuestos; empresarios sacaron capitales por temor al avance comunista; médicos y maestros hicieron paro de labores demandando mejoras salariales. Surgieron antagonismos entre católicos y comunistas y aparecieron brotes guerrilleros de tendencia comunista. En los medios universitarios se discutía cual era el mejor camino para cambiar esta situación (reforma o revolución) el ominoso presagio de que esa era excepcional terminaba fue el vigoroso movimiento estudiantil que en 1968 amenazó la exitosa celebración de los 19º Juegos Olímpicos. La olimpiada fue la última imagen de las glorias del proyecto modernizador de la revolución, Díaz Ordaz (1964-1970) era presidente.

En la década de los '70 y '80 tuvo lugar una verdadera revolución cultural en sociedades de América, Europa y Asia. En México esa revolución alteró la vida de millones de personas en varios planos: donde vivir (campo o ciudad), en que trabajar (agricultura, industria o servicios), cuantos hijos tener, como valorar la educación escolar y la cultura, como organizarse para defender derechos o participar en política, que tipo de relaciones establecer con los gobernantes, la política o las iglesias, que esperar de la economía para que todo esto sea posible. Los medios masivos de comunicación y entretenimiento

(prensa escrita, cine, radio, televisión) se establecieron como catalizadores, vehículos y con frecuencia beneficiarios de una serie de cambios tecnológicos y empresariales. Apoyados por gobiernos priistas (Luis Echeverría, López Portillo, Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo) que facilitaron su posicionamiento haciendo alianzas de subordinación económico-político-ideológico con las empresas.

De los cambios sociales más significativos resalta el poblacional, que redujo su tasa de crecimiento después de décadas de índices muy elevados. En el ámbito físico sobresale el exagerado crecimiento urbano, acompañado de graves consecuencias ecológicas. En lo político, entre 1985 y 2010 México logró una alternancia política, dejando atrás décadas de autoritarismo de Estado representado por el partido hegemónico PRI (Partido Revolucionario Institucional). El PAN (Partido Acción Nacional) ganó las elecciones en los años 2000 y 2006 (V. Fox y F. Calderón).

El entorno mundial en que se desarrollaba la vida política mexicana en 1985 la guerra fría llegaría a su fin, a mediados de la década de 1980 en la Unión Soviética, Mijaíl Gorbachov se empeñó por llevar adelante la renovación del socialismo real desde arriba – perestroika y glasnost – pero enfrentó dificultades insuperables. En los E.U.A. Ronald Reagan un presidente abiertamente conservador y con una política claramente comprometida a apoyar el predominio de las fuerzas del mercado sobre las del estado, propiciando que la pugna global con el bloque socialista terminara con el claro predominio estadounidense.

México vio como su vecino del norte pasó de ser una de las dos grandes potencias mundiales a ser la única superpotencia con un poder hegemónico que muy pronto encontraría sus límites políticos, económicos y militares en Irak y Afganistán y en la gran crisis económica mundial que inició en 2008. Entre las consecuencias de esa evolución se contó con la decisión del gobierno mexicano de renunciar a su viejo modelo de desarrollo basado en un mercado protegido con el propósito de buscar la renovación de la economía mediante un tratado de libre comercio con Estados Unidos y Canadá en 1993. Las exportaciones crecieron, al igual que las importaciones así como la migración ilegal hacia Estados Unidos y el sustancial incremento del tráfico de drogas; estos fenómenos fueron parte de la cara oscura de la integración económica México-Norteamericana.

En 2008 y 2009 la economía mundial fue sacudida por una crisis financiera de grandes magnitudes originada en los mercados estadounidenses; México fue de los países más afectados del mundo en buena medida por que su ciclo económico está estrechamente vinculado a la economía norteamericana que en 2010 seguía sin recuperarse.

Los cambios políticos, sociales y económicos del México del siglo XX y principios del XXI han dejado profunda huella en la geografía histórica de nuestro país, los cambios con rumbo o tirados al desfiladero dan a la sociedad en su conjunto la responsabilidad de la conciencia histórica del país.

3.1.1 Panorama Artístico

A partir de los años '40 el Nacionalismo cultural del cardenismo pasó a nutrir la ideología oficial, al mismo tiempo artistas y escritores voltean su atención al exterior. Esto dio paso a escuelas y corrientes de expresión donde la intención pedagógica desapareció.

Se produjo una separación de la cultura académica y la cultura popular; la primera se cultivaba en la UNAM en los suplementos culturales de los periódicos. Fernando Benítez dirigió la Revista Mexicana de la Cultura del periódico El Nacional (1947), la Cultura en México de Novedades (1949-1961) y México en la Cultura de la revista Siempre (1962-1970); dieron cabida a jóvenes escritores y poetas sin distinciones de orientación política.

La UNAM se posicionó significativamente en la vida cultural de la capital y del país, debido a la relevante formación de la élites nacionales. Su coordinación de difusión cultural apoyó la poesía, la literatura, el teatro, las artes plásticas, la música y el cine. La revista de la UNAM, la Casa del Lago, la red de cineclubs de las facultades, su Orquesta Sinfónica que en 1966 se transformó en Filarmónica bajo la dirección de Eduardo Mata; asumieron la función de promover la cultura entre los universitarios y en un público más amplio.

Dependiente de la SEP (Secretaría de Educación Pública) en 1946 se fundó el INBA, el cual desarrolló múltiples actividades de promoción en las que sobresalieron figuras como Fernando Gamboa y José Luis Martínez; en la misma época el Fondo de Cultura Económica se consolidó en la editorial más importante de habla hispana, en 1962 otra editorial, Joaquín Mortiz apoyó la promoción de jóvenes autores entre 1958 y 1964; el IMSS construyó 70 espacios teatrales en el país como el teatro Xola y el Hidalgo en la capital, que apoyados por un fuerte subsidio gubernamental pusieron al alcance de un público más amplio obras clásicas del teatro griego y español, al igual que obras de dramaturgos mexicanos: Hugo Argüelles, Luis G. Basurto, Emilio Carballido, Rodolfo Usigli, Vicente Leñero.

La cultura popular se dejó en manos de los medios masivos de comunicación en su mayoría privados, la radio el cine y la televisión, que llegó en 1950 instalándose gradualmente en los hogares mexicanos.

Las transformaciones sociales echaron por tierra las certezas a propósito del ser mexicano como si la modernización traicionara su esencia. Empezó a buscarse una filosofía de lo mexicano, el Laberinto de la Soledad de Octavio Paz (1950) ilustra este tipo de reflexión, que también estimulaba la cultura norteamericana, cuya influencia en México al término de la segunda guerra era según Daniel Cosío Villegas “como la del Dios de los cristianos, todo poderosa y omnipotente”²

En la pintura Tamayo pudo realizar un arte eminentemente nacionalista, incluyendo en su obra buena parte de la enseñanza europea del siglo XX. Distanciado de las preocupaciones políticas, navega independiente asimilando nuevas maneras expresivas, logrando en su quehacer pictórico un profundo refinamiento, además de una lúcida reflexión sobre lo mexicano. El regreso de Tamayo de Nueva York en los años 50´a México fue un gran estímulo para los jóvenes rebeldes. También por esos años J. Soriano volvió a México después de una estancia en Roma.

Circunstancias como éstas favorecieron el panorama del arte mexicano. La nueva pintura se instaló como anillo al dedo en el nuevo panorama económico cultural, dándole a la clase media alta motivos para invertir en estas nuevas propuestas plásticas alejadas de los acartonados discursos políticos de la pintura mural nacionalista.

Los jóvenes no estaban dispuestos a permanecer aislados, después de la época de la cerrazón tocaba el tiempo de la apertura. La clara influencia de inmigrados europeos en este joven grupo, como Wolfgagn Paalen, Alice Rahon, Leonora Carrington, Mathias Goeritz, motivaron a conocer lo que pasaba en otras latitudes. Muchos jóvenes viajaron a Europa y Estados Unidos. Uno de ellos no tan joven, Pedro Coronel, tenía como punto de partida la escuela mexicana llevándola a rumbos insospechados, Gunther Gerzso partía del surrealismo de Paalen; otros encontraron en muy diversas fuentes la posibilidad de crear sin los dogmas del nacionalismo: Manuel Felguerez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Vicente Rojo y José Luis Cuevas, son algunos de los jóvenes rebeldes de ese momento.

Ésta nueva generación de artistas plásticos serán conocidos bajo el concepto de ruptura, la pluralidad de estilos y el internacionalismo fueron dos factores esenciales del nuevo movimiento, otro elemento es la confrontación entre figurativos y abstractos, situación que se hará más notoria en las décadas de los ‘60 y ‘70.

² op. cit., p. 695

En el ámbito de la escultura hay coincidencias y diferencias con la pintura, una diferencia sustancial es que los escultores tienen aún más que la pintura un estrecho ámbito de acción propositiva, la estatuaria y la realización de monumentos patrocinados por el gobierno hacen de ésta una herramienta panfletaria ideológica del estado mexicano. La escultura de mediano y pequeño formato fue la alternativa que permitió el desarrollo de nuevos conceptos formales en que algunos escultores incursionaron, distanciándose del oficialismo.

Francisco Zúñiga fue uno de los escultores que de atender los monumentales pedidos del gobierno pudo generar una obra alternativa de tintes folclórico costumbristas con una fuerte influencia de la escultura sintética contemporánea. Geles Cabrera incursionó en neofigurativismo llegando a una síntesis formal dejando plasmada en la Ruta de la paz (1968 –periférico) la escultura monumental Movimiento I, otros como Germán Cueto, Pedro Cervantes, Herbert Hofmann, Juan Soriano, Manuel Felguerez, Mathias Goeritz, etc., incursionaron en diferentes propuestas que aún hoy siguen en boga.

A diferencia de otras manifestaciones creativas, el fenómeno de la arquitectura está en permanente contacto con la humanidad, no sólo se aprecia o le es indiferente: se vive en ella. La construcción de la Ciudad Universitaria (1950) marca un hito en la historia de la arquitectura en México, la monumentalidad del proyecto es fruto de la colectividad de múltiples disciplinas, la dirección del proyecto fue encargada a Carlos Lazo, el diseño del conjunto quedó en los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral. El internacionalismo funcional fue aplicado en todos sus conjuntos.

En las décadas posteriores la arquitectura mexicana se nutre de soluciones formales y constructivas que en los ámbitos oficialistas y privados dan luz a la megalópolis que hoy día sobrevivimos. Arquitectos como Pedro Ramírez Vázquez (museo de Antropología, museo de Arte Moderno, estadio Azteca, edificio de Relaciones Exteriores, Torre de Mexicana), Félix Candela (Palacio de los Deportes), José Villagran García (Instituto Nacional de Cardiología), Luis Barragán y Mathias Goeritz (Torres de Satélite), Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky (torres de Mixcoac), Ricardo Legorreta (hotel Camino Real), Orso Núñez (sala Nezahualcóyotl, Unidad de Teatros y Biblioteca del CCU), Ricardo Legorreta (conjunto Seguros América Banamex). La lista es grande y varios de estos arquitectos siguen en activo; la arquitectura mexicana es rica en propuestas y creadores que ahora diseminan sus trabajos por todo el país sobretodo en las grandes capitales y los gigantescos centros turísticos que transforman el litoral mexicano.

En el ámbito del cine, después del letargo y hastío de varias décadas generando una producción mediocre y sin sustancia, el cine mexicano parece encontrar de manera más o menos continua reconocimiento a sus producciones en los festivales europeos y latinoamericanos.

Una de las últimas actualizaciones de la plástica contemporánea institucional (UNAM) fue la construcción y apertura en el Centro Cultural Universitario del Museo Arte Contemporáneo (MUAC) realizado por Teodoro González de León en 2008, nuevo recinto que presenta las últimas tendencias de la actividad plástica, musical y cultural de México y el mundo, cubriendo un hueco institucional que la iniciativa privada por medio de la fundación Jumex y el museo MARCO de Monterey han propiciado un público joven de alto poder adquisitivo (empresarios, corporativos) que apoyan a los artistas productores de propuestas plástico-conceptuales afines a estos grupos.

3.1.2 Panorama Musical

La primera mitad del siglo XX tuvo en Carlos Chávez (1899-1978) al motor fundamental de su desarrollo, su participación dentro del gobierno le permitieron la formación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, la Orquesta Sinfónica de México y un fuerte control de todo lo que sucedía en el ámbito musical en el país; es en esta época que la preocupación de Manuel M. Ponce, el propio Chávez y Silvestre Revueltas por crear la identidad musical de México dan fruto en la música nacionalista tanto mestiza como indígena, y el final de este periodo se ha convenido hacia la muerte de Moncayo (1958). Desde luego la obra de los compositores no se limitó al lenguaje nacionalista y sus obras más personales así como la escuela que transmitieron a sus alumnos darán frutos en las siguientes generaciones. Entre los compositores de ésta época hay que mencionar a Julián Carrillo quien trabaja sobre el microtonalismo y nombrándolo sonido 13 desarrolla una nomenclatura y los instrumentos propios de este lenguaje, quien quedó de alguna manera aislado y además atacado por Chávez.

Hacia finales de los años '50 se da un agotamiento de las distintas versiones del nacionalismo y, la búsqueda y apertura de los compositores hacia las corrientes cosmopolitas; muchos de ellos realizaron estudios en Europa y Estados Unidos e incluso algunos fincaron su residencia en el extranjero.

Los compositores de la posguerra que vinieron a vivir a México Lan Adomían, Conlon Nancarrow, Rodolfo Halfter y Gerhart Muench participan también de la formación de las nuevas generaciones, de la difusión de las obras de contemporáneos europeos y norteamericanos y disfrutaron de la buena acogida del gobierno mexicano; junto con los mexicanos Manuel Enriquez, Alicia Urreta, J. Gutiérrez Heras, L. Herrera de la Fuente y F. Savín, son los principales exponentes de la Generación de la Transición, utilizaron los lenguajes universales de la escuela dodecafónica y serial, en principio y más tarde y con nuevos exponentes, incursionaron en la atonalidad, minimalismo, música concreta, experimental, electroacústica, computacional...

El grupo denominado Nueva música de México, también de ésta época busca la sencillez y claridad en el lenguaje, realizaron una amplia producción para la escena (teatro, danza, cine), algunos de sus exponentes son Leonardo Velázquez, J. Gutiérrez Heras, M. Kuri Aldana y Rocío Sanz. Todos ellos se enfrentaron a la falta de patrocinio por parte del Estado y una disminución en la demanda del público.

Hago aquí un apartado para mencionar en particular a Manuel Enríquez como una de las figuras más importantes en el desarrollo de la música en la segunda mitad del siglo XX en México, su amplia formación y el conocimiento de las tendencias recientes, le permitieron el acceso a las técnicas de la composición indeterminada haciendo de éste personaje el gran exponente de las vanguardias en nuestro país, además de ser una personalidad internacional tanto como ejecutante del violín y compositor, como funcionario cultural siendo una de sus principales preocupaciones el impulso y la difusión de la música contemporánea, ejemplo de ello es la creación del Foro Internacional de Música Nueva, del cual fue fundador (1979) y director hasta el año de su muerte (1994) y que hoy lleva su nombre; también fue designado creador emérito del Sistema Nacional de Creadores.

En 1960, Carlos Chávez funda un taller de composición en el Conservatorio del que son fruto Mario Lavista, Julio Estrada, Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor, Eduardo Mata y Francisco Núñez, instituyendo una sólida disciplina clásica y formativa y el escrutinio de las tendencias estéticas del momento. De esta misma generación, Daniel Catán y Federico Ibarra y la evolución composicional de Enriquez y Savín van a coincidir con los planteamientos de la generación del taller consolidando las búsquedas experimentales y de vanguardia. Héctor Quintanar dirigió posteriormente este taller y en 1970 se forma el primer Laboratorio de música electrónica también a su cargo.

A partir de la década de los '70 los compositores encontraron apoyos internacionales, formaron asociaciones nacionales, laboratorios de música electrónica, fueron maestros y

su música encontró difusión en festivales, encuentros y estaciones de radio, logrando así aminorar el aislamiento y poder interactuar y tener mejores condiciones para crear y difundir su música. La aceleración de cambios estilísticos reflejan las certezas y dudas del artista en la sociedad actual, la utilización del espectro sonoro lo abarcó todo, las reflexiones no se hicieron esperar. El estudio de las posibilidades de los instrumentos tradicionales e innovaciones técnicas derivan de esto.

Los creadores de música de gran complejidad conceptual, como Julio Estrada, así como la música electroacústica y la poderosa influencia de la informática a partir de los '80, (Álvarez, Russek y Morales), han evolucionado con excelentes resultados.

Los autores nacidos en los años cincuenta continuaron con la apertura hacia nuevos lenguajes y estéticas pero con una clara tendencia hacia la hibridez con corrientes musicales muy diversas: Arturo Márquez, Marcela Rodríguez, Federico Álvarez del Toro, Eugenio Toussaint, Antonio Zepeda, son muestra de ello.³

Lo que aquí se ha mencionado de manera somera, pues faltaron y faltan muchos compositores notables por mencionar, es un esbozo de lo mucho que evolucionó la música en México en el pasado siglo.

“No sería aventurado afirmar que los compositores de las últimas generaciones asumen, sin proponérselo como meta estilística, los valores posmodernistas que permean el arte actual y se alejan cada vez más de las concepciones del modernismo. La mayoría quiere componer música más accesible, con líneas melódicas audibles y estructuras perceptibles. Como generación estos compositores no buscan un estilo colectivo, sino algo más saludable: la expansión del talento individual, la búsqueda del medio de expresión más adecuado, sin establecer una distinción entre los elementos de procedencia local y los procesos o estilos provenientes de otras latitudes. Es inevitable concluir...que en la música ya no existen países centrales, así como tampoco países marginales.”⁴

³ José Antonio Robles Cahero, La música mexicana de concierto en el siglo XX, México en el tiempo No. 38 septiembre/octubre, 2000

⁴ Yolanda Moreno Rivas, La composición en México en el siglo XX, Cultura Contemporánea de México, 1994, pp. 98 y 111

3.2 Datos Biográficos

Leonardo Coral nació en la Ciudad de México en junio de 1962, es hijo de Elena García y del pintor colombiano radicado en México, Flaviano Coral Revelo -miembro del Salón de la Plástica Mexicana, de tendencia principalmente abstracta y quien fue colaborador de Siqueiros en la realización de algunos de sus murales-, es así que Leonardo creció en contacto con el arte.

En su adolescencia empezó a tocar el piano y pasaba largas horas improvisando; tiempo después ingresó a la ENM-UNAM a la carrera de composición con el Mtro. Federico Ibarra de la cual se gradúa con Mención Honorífica; también tomó cursos con Franco Donatoni, Ana Lara, Carlos Sánchez y Mario Lavista.

Su producción no se hizo esperar, sus primeras obras son para piano y ya en 1984 fue uno de los ganadores del concurso de composición Círculo Disonus, desde entonces su producción ha sido reconocida con premios y becas en repetidas ocasiones:

1995-96 y 1997-98 la beca para Jóvenes Creadores del FONCA

1999-00 y 2006-07 Fomento a Proyectos y coinversiones culturales FONCA-Quindecim

2001 a 2007 la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte

2005 el Premio de composición Melesio Morales

2007 el Premio SACM con el encargo de una obra sinfónica (Animales míticos)

2006 y 2008 el premio de composición sinfónica otorgado por el Sistema Nacional de Fomento Musical

2009 la SACM le otorga el reconocimiento Trayectoria por sus 25 años de actividad creativa dedicada a la música de concierto.

Su extenso catálogo de obras –alrededor de 130- abarcan solos, música de cámara, vocal y sinfónica, varias de ellas han sido grabadas principalmente por los sellos Quindecim y Urtext en interpretación de grupos y solistas de primer nivel, entre ellos: Onix, Cello Alterno, la OSIPN, Alejandro Escuer, Omar Hernández, María Teresa Frenk, Ignacio Mariscal, Luis Humberto Ramos, Camelia Goila y Juan Carlos Laguna. Se ha presentado en diversos foros alrededor del mundo y es tocada con regularidad en los escenarios mexicanos; su obra sinfónica ha estado a cargo de una amplia lista de directores al frente de las principales orquestas del país entre ellas la OSN, OFCM, OFUNAM, OSIPN, OSC.CH, y las de Monterey, Veracruz, Sinaloa y Baja California; algunos de ellos son José Areán, Enrique Barrios, José Luis Castillo, Román Revueltas, Armando Zayas, Juan Carlos Lomónaco, Jesús Medina y Carlos Miguel Prieto.

Sus obras para cello son: Imágenes Danzantes (suite para cello solo), Sonata para violonchelo y piano, Elegía (vcl. y pno.), Concierto para cello y orquesta y Los misterios de la noche para dos violonchelos y piano.

Obtuvo la Maestría en composición por la UNAM siendo su tesis el ballet sinfónico “Ciclo de vida y muerte”, estrenado el 3 de junio de 2011 por la OSN bajo la dirección de José Luis Castillo en el marco de la inauguración del XXXIII Foro Internacional de Música Nueva ‘Manuel Enríquez’, en el cual participa frecuentemente.

Este año se han estrenado: Abisal y Leyenda (piezas para piano), Trío de guitarras, Sonata para tuba y piano, Constelaciones para fortepiano, Sonata para violín y piano y Colibrí para flauta y piano sobre una historia de Tomás Raúl Rivera. Está trabajando en la versión para orquesta de “Monstruos marinos” y en su Concierto para violín y orquesta.

Leonardo Coral es miembro de la Liga de Compositores y maestro en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli.

3.3 Análisis de la obra

Sonata para violonchelo y piano

La obra está dedicada a Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk, quienes la estrenaron en el mismo año de su composición (1999). La obra fue grabada en 2001 (FONCA-Quindecim Recordings), y editada por la ENM-UNAM en 2004.

Consta de tres movimientos con un diseño formal tradicional en el que realiza el contraste rápido-lento-rápido; la obra sigue pues el diseño de la sonata clásica acuñada en el siglo XVIII y consolidada y desarrollada en el XIX:

Allegro de sonata - Andante variado - Rondó

I -Espejos de Luna y Viento

El primer movimiento tiene la forma de un allegro de sonata: exposición-desarrollo-reexposición, con sus dos temas claramente identificados. La primera parte o exposición inicia con una introducción en la que se plantea un ambiente y un material melódico muy distinto al que se habrá de utilizar en el primer tema o tema a . La introducción utiliza 12 compases para exponer en 5/4 en la tonalidad de **Si b** M y con el acorde de **Si b** aumentado un tema en tempo moderato con figuras largas en el chelo.

El primer tema inicia en el compás 15 con una indicación de Allegro energético en 6/8 en la tonalidad de **Sol** m. Empieza con una progresión descendente de pequeños motivos separados entre sí que contrastan con un ascenso en la intensidad dinámica (ver ejemplo 1) este recurso de progresiones se utiliza en el transcurso de este primer material temático, el piano es utilizado con gran economía de notas y recursos de manera que sustenta los tiempos fuertes de los compases.

Ej. 1

Allegro energico ♩. = 140

15

p *mf*

Después del tema a, realiza un puente que es una variación sobre el material expuesto en a; esta sección consta de 22 compases y transcurre entre los acordes de **Sol m** y **Si b m+6**. El segundo tema o b, establece de acuerdo a las reglas de la sonata, un claro contraste con el a. Este tema parece estar en **Si b M**, relativo mayor de **Sol m**, inicia tocando acordes en el piano, el tempo es más lento y cantabile, el material melódico establece líneas de más largo aliento, por lo que podemos establecer algunas claras diferencias entre los dos temas:

tema a	tema b
Enérgico (carácter rítmico)	cantabile (carácter lírico)
Modo menor	Modo mayor
Piano- mezzoforte- forte	piano- forte- piano
Motivos cortos y separados (sólo octavos)	Motivos unidos (variedad de duraciones)

La exposición continúa con un puente de 9 compases basado en el material del tema b. En el compás 67 inicia una exposición más del tema a pero esta vez en **Mi b m**.

Exposición						
79						
Introducción	puente	Tema a	puente (var. a)	Tema b	puente	Tema a
12	2	13	22	8	9	13
si b M	sol m	sol m	sol m-si b m	si b M	si b	mi b m

Después de la exposición continúa el desarrollo. Aunque básicamente está construido con material del tema a, tiene tres partes o fases. La primera tiene 9 compases y va de **Fa menor** a **Reb M 7 +6**. La segunda fase inicia en el compás 89 y consta de 25 compases, inicia con el primer motivo del tema a y transcurre del acorde de **Si M** a **Re**

disminuido+6+4. La tercera parte del desarrollo consta de 12 compases de **Re** disminuido+6+4 a **Re** m 7 + 4 aumentada.

Desarrollo			Reexposición		
47			29		
fase 1	fase 2	fase 3	tema b	punteo	coda
					intr.. variada
9	25	13	8	9	12
fam - rebM	sim-re dis.	re dis.	solM7+5aum	sol M7 +9-rem	sol m

La reexposición consta de 29 compases y sólo reexpone el tema b en **Sol** M. Inicia con el acorde de **Sol** M 7+5 aumentada y termina en **Re** menor. Continúa un puente que se elabora con material del tema b en **Sol** M 7dom. Este movimiento concluye con la introducción variada utilizada como coda en la misma tonalidad de **Sol** menor utilizada en la introducción.

II- Lamento

El segundo movimiento es monotemático, inicia con un solo de chelo de dos compases sobre la tonalidad de **Re** menor (ver ejemplo 2).

Ej. 2



Continúan dos compases en el piano, estableciendo el pulso y antecediendo la rítmica que usará el chelo en la frase siguiente de 5 compases (ver ejemplo 3). Concluye con un solo de piano de 3 compases con un material netamente armónico.

Ej. 3



Después del tema tenemos un puente que va de **La** menor a **Mi** menor, el piano utiliza arpeggios en 32savos y el chelo varía el material del tema. En el compás 21 tenemos una reexposición del tema, empieza en **Re** menor, pero a diferencia de la primera vez que fue expuesto, realiza un cambio de tono a **Sol** menor (tonalidad del primer movimiento) en el quinto compás de su exposición; concluye con el acorde de **Sol** disminuido+7+4.

Tema	Puente	Tema	Coda
12	8	12	12
re m 7m – mi M7+9	la m – mi m	mi m 7M – sol dis. +7 +4	fa m +6m – re m + 9

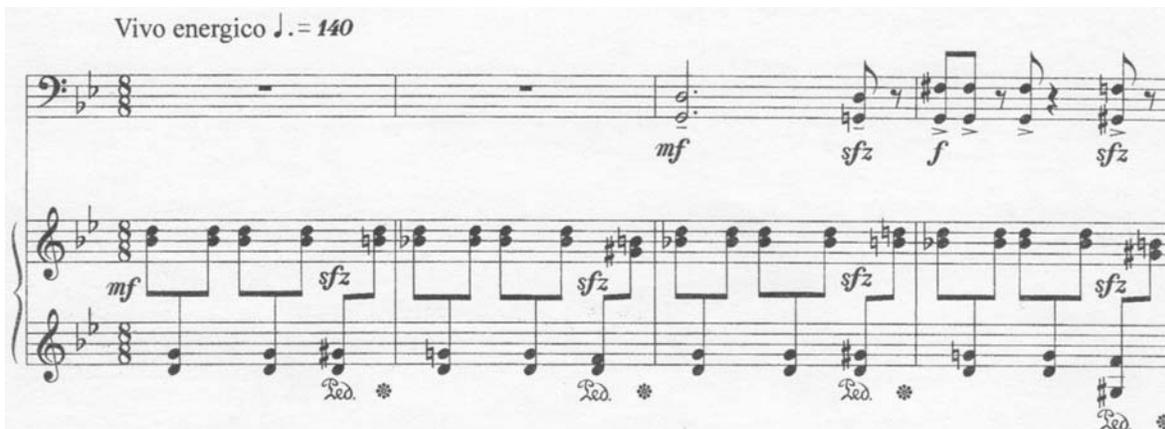
El movimiento concluye con un pasaje final o coda de 12 compases. Empieza con la misma armadura de **Sol** m, pero en el quinto compás de la sección cambia a la tonalidad original de **Re** menor. Esta parte final comienza con el acorde de **Fa** menor+6 y concluye con **Re** menor +9. El piano termina utilizando arpeggios de treintaidosavos y el chelo notas cortas en apoyaturas o arpeggios que se enlazan a notas largas.

III- Final

El último movimiento de la obra está construido en forma de Rondó. Está en **Sol** m y en compás de 8/8 aunque con una tendencia a agrupar las figuras en 3-3-2, por lo que la acentuación se constituye de forma irregular como un compás de amalgama. El tema principal consta de 10 compases, inicia con una introducción de 2 compases en el piano con la acentuación antes mencionada (3-3-2) y en el acorde de **Sol** m en segunda inversión (ver ejemplo 4). La línea melódica que expone el chelo recuerda al tema a del

allegro pues tiene un carácter rítmico y construido con pequeños motivos desligados entre sí donde el chelo toca siempre dobles cuerdas.

Ej.4



Terminando de exponer el tema en **Sol** m lo reexpone en forma idéntica pero en **Re** menor. Los siguientes 8 compases son una variación sobre el tema en **Sol** menor +séptima mayor. En el compás 29 realiza otra exposición del tema pero sin la introducción del piano por lo que esta exposición es de 8 compases y en la tonalidad de **La** menor. La siguiente variación es de 18 compases inicia con el acorde de **La** disminuido +séptima, aquí el piano realiza un solo donde ejecuta una pequeña variación sobre el motivo del acompañamiento. En el compás 55 realiza otra exposición en la tonalidad principal de **Sol** m y sin la introducción del piano por lo que también es de 8 compases. Continúa con una exposición completa del tema, de 10 compases, en **Re** menor, es decir realiza una exposición doble como al principio de la obra.

tema	tema	var. 1	tema	var. 2	tema	tema	var. 3
10	10	8	8	18	8	10	18
sol m	re m	solm +7M	la m	la m 7	sol m	re m	si b m

var. 4	tema abr	var. 5	tema abr	punte	tema	punte	coda
10	4	11	4	4	4	8	16
sibm7+9+4	sol m	re M	la b m	si b m	do m	do M	dom- sol m

A continuación realiza dos variaciones seguidas, la primera de 18 compases en la tonalidad de **Sib** menor, por lo que establece un cambio de armadura. En la segunda, de 10 compases, establece un cambio de tempo también en la tonalidad de **Si b** menor; ésta variación guarda algunas similitudes con el tema b del primer movimiento. Sigue con otra exposición del tema, aquí regresa a la tonalidad principal de **Sol** m por lo que restablece su armadura. Esta exposición está abreviada pues de los 8 compases de la línea del chelo sólo aparecen 4. Después tenemos una variación de 11 compases. Su característica principal es que introduce otros cambios de acento al poner el compás de 11/8 con una acentuación 3-3-3-2 que se alterna con el original 8/8 3-3-2 (ver ejemplo 5)

Ej. 5

The image shows a musical score for Example 5, consisting of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in piano clef. The music is in 8/8 time and features various dynamics (f), accents (>), and slurs. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and melodic lines.

En el compás 116 aparece otra exposición abreviada en la tonalidad de **La b** menor que se une a la última exposición abreviada en **Do** m mediante un puente de 4 compases en **Si b** m. En el compás 128 hay un puente de 8 compases en **Do** M que conduce a la coda de 16 compases que inicia en la tonalidad de **Do** m y concluye en la tonalidad principal de **Sol** m.

El diseño de las tonalidades utilizadas en las diferentes exposiciones es el siguiente:

Primera y segunda (doble): sol menor- re menor

Tercera: la menor

Cuarta y quinta (doble): sol menor- re menor

Sexta (abreviada): sol menor

Séptima (abreviada): la b menor

Octava (abreviada): do menor

3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

A lo largo de la sonata Leonardo Coral nos presenta dos tipos de material, uno melódico y transparente y el otro muy rítmico y enérgico; en ambos materiales exige un gran control del arco; para elegir las arcadas debemos privilegiar el discurso musical ya que muchas veces no coincide con lo que hemos aprendido a lo largo de los estudios y métodos, en las partes rítmicas el manejo del arco debe ayudar a no perder la energía y el carácter vigoroso, en tanto que la mano izquierda muchas veces debe ajustarse a las necesidades de la derecha; para las secciones expresivas hay que cuidar la distribución del arco para lograr las frases largas de la partitura y encontrar las digitaciones que privilegien este control.



Marcela Rodríguez

(1951)

4. Lumbre para cello solo

NOTA:

El contexto histórico, así como el panorama cultural coinciden con los del compositor Leonardo Coral y pueden ser consultados en los subíndices 3.1, 3.1.1 y 3.1.2.

4.1 Aspectos biográficos

Marcela Rodríguez nació en la Ciudad de México el 18 de abril de 1951. Su padre, médico de profesión contaba entre sus pacientes y amigos a José Alfredo Jiménez, Agustín Lara y Tata Nacho, su madre tocaba al piano la música de estos personajes. Esta pareja tuvo ocho hijos todos con gusto por la música de forma que los hermanos mayores acaparaban el piano y las hermanas menores no siempre alcanzaban turno, ésta cotidiana situación propició que Marcela se acercara a la guitarra, ya que el instrumento estaba disponible en casa y no tenía la demanda del piano; sus hermanos tocaban rock y jazz y pronto nuestra compositora pudo participar de la música que se hacía en casa.

De 1968 a 1974 estudió guitarra con Manuel López Ramos y vihuela con Javier Hinojosa, en 1975 se va a París un poco en crisis con la guitarra y estudia técnica guitarrística con Abel Carlevaro y Leo Brouwer quien la introduce en la composición definiendo su rumbo.

Si bien es un tanto autodidacta, de regreso a México estudió con María Antonieta Lozano, asistió a los cursos anuales impartidos por Leo Brouwer y formó parte del taller de composición de Julio Estrada impartido en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Posteriormente participó en seminarios de composición en Alemania, España, Estados Unidos e Inglaterra.

A partir de 1979 escribe música para teatro, la primera de ellas por encargo de Julio Castillo, en aquel entonces maestro de su hermana menor Jesusa -hoy reconocida actriz, dramaturga y activista política- para la Compañía Nacional de Teatro del INBA, actividad que desde entonces realiza en forma prácticamente ininterrumpida participando con múltiples directores, entre ellos los ya mencionados Julio Castillo, Jesusa Rodríguez, Susana Alexander y Ludwik Margules, actividad que le ha permitido acercarse a la música para escena con soltura y entre las que se incluyen además de su música para teatro y danza sus óperas *La Sunamita* (1991), *Séneca o todo nos es ajeno* (2004) y *Las cartas de Frida* (2011).

Además de estos géneros su obra abarca solos para diversos instrumentos, música de cámara, vocal y sinfónica, siendo interpretada por los principales exponentes nacionales y por no pocas orquestas en el mundo. Para el cello ha escrito *Lumbre* (1988), *Lumbre 2-*

Apariciones (1996), Lumbre 3- Prometeo (2006), Concierto para cello y orquesta (2004) y la Suite Macbeth para octeto de cellos (música para escena, 2002).

Ha impartido cursos de composición en Washington, Colombia y España y desde luego en la República Mexicana, además, impartió la clase de orquestación en el CIEM (Centro de Investigación y Enseñanza de la Música) y desde luego talleres para la música escénica (ópera, danza y teatro), también ha sido jurado en diversos concursos y organizado festivales para la promoción de la música nueva. Las grabaciones de su música se han realizado con los sellos INBA-CONACULTA, Urtext, Vienna Modern Masters y Quindecim.

Es madre de Nicolás (cineasta) y Catalina Pereda (cantante).

Este año, en el marco de las celebraciones del día internacional de la mujer, se estrenó su Concierto para piano N°2 a cargo del pianista Carlos Apellániz y la OFCM (Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México) conducidos por Carmen Téllez.

Actualmente trabaja en dos óperas, un libreto de Carmen Boullosa titulado Remedios para el amor, el otro sobre la curandera María Sabina y está por concluir un trabajo que combina ópera y cine con título Bola Negra, en colaboración con el escritor Mario Bellatin; el rodaje inició en septiembre de 2011 y está ya en la etapa de edición.

4.2 Análisis de la obra

La obra el 'Libro de los elementos' es un conjunto de solos independientes, escritos en diferente época; la de piano fue la primera, después la de cello –dedicada a Bozena Slawinska- y la de flauta se realizó por encargo de Horacio Franco. Al tener elementos comunes Marcela decide agruparlas y componer una cuarta parte que utiliza los tres instrumentos.

En el Libro de los elementos (1988) obra descriptiva para piano, flauta dulce y cello, cada parte está dedicada a un instrumento o a una combinación diversa. Un primer movimiento, "Como el agua en el agua", está encomendado al piano en una especie de movimiento perpetuo; el "Lamento al viento", a una cuasi una improvisación de la flauta; "Piedras", a una construcción obsesiva entre los tres instrumentos y "Lumbre", la parte más virtuosística del conjunto, al cello.¹

Lumbre

Es una obra en un solo movimiento, sin indicación de compás ni de tonalidad. Sólo al principio da una duración metronómica aproximada de 92 el cuarto, por lo que se puede considerar que esta figura, el cuarto, es una especie de pulso o pulsación que atraviesa toda la obra. La obra tiene como elemento unificador los glissandos y los trémolos. Es una especie de continuum que funciona como lógica melódica organizativa de los demás elementos. En las diferentes secciones en que utiliza el glissando-trémolo hace también contrastes interválicos, pequeños de tercera o menos con otros de cuarta, quinta y octava. Utiliza de manera reiterada el intervalo de primera aumentada o segunda menor como motivo más usual con el glissando-trémolo. También tenemos secciones de contraste como aquellas donde introduce el pizzicato o el arco simple sobre notas repetidas o con intervalos de segunda menor.

Nota: He agregado a la partitura números convencionales para facilitar la localización de los elementos del análisis, los pongo en lo sucesivo entre paréntesis (ver partitura en el anexo).

¹ Yolanda Moreno Rivas, La composición en México en el siglo XX, Cultura Contemporánea de México, 1994, p. 105

La obra cuenta con una frase principal que repite tres veces en el transcurso de la obra; inicia con el recurso citado de glissando-trémolo después, cinco notas en trémolo solamente y termina esta idea principal con un trino o trémolo de segunda menor entre **Do** sostenido y **Re**, con un desacelerando escrito que va hacia piano. (Ver ejemplo 1)

Ej.1

The musical score for Example 1 consists of two staves. The top staff is marked "Enérgico" with a tempo of "♩ = 92 aprox.". It begins with a circled "C" and a dynamic of "f", followed by a "gliss." marking. The music then transitions to a trill between G and D, marked with a circled "D" and a dynamic of "p". The bottom staff starts with a circled "G" and "D" and a dynamic of "p", followed by a long trill that ends with a circled "D" and a dynamic of "pp".

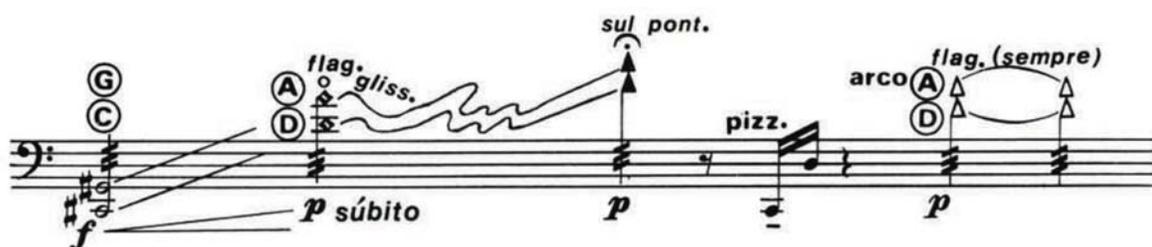
Después continúa con un material derivado de la cabeza de la frase principal, sólo que inician una tercera mayor arriba del original. Este desarrollo lleva a un glissando de dos cuerdas y a un pizzicato de segunda menor como primer elemento de contraste pues introduce un nuevo material sonoro. Posteriormente realiza un tresillo de semicorcheas en pizzicato para introducir un nuevo elemento melódico basado en el mismo recurso técnico de glissando-trémolo pero trabajado en intervalos de quinta disminuida y cuarta aumentada en alternancia con pizzicatos (1). Estos elementos constituirían el primer motivo melódico de desarrollo (ver ejemplo 2). Todos estos motivos de desarrollo tienen su origen en la frase principal o tema.

Ej.2

The musical score for Example 2 shows a single staff with three notes. The first note is marked "arco" and has a circled "D" above it. The second note is marked "pizz." and has a circled "A" above it. The third note is marked "pizz." and has a circled "D" above it. The dynamic is "p".

Realiza una reexposición de la frase principal con los mismos elementos ya descritos (2). Concluyendo esta reexposición inicia con el segundo motivo melódico de desarrollo (3) que se caracteriza también por intervalos grandes de cuarta aumentada, octava disminuida y séptima menor en glissando-trémolo, alternado con seisillos en pizzicatos en los que utiliza unas especies de apoyaturas sobre intervalos de quinta o sexta. Inicia un tercer motivo melódico de desarrollo en el número (4). Esta sección se caracteriza por contar con intervalos de sexta mayor, segunda menor, décima menor en trémolo-glissando, alternando con glissandos a dos cuerdas, trémolos sobre armónicos sobreagudos y pizzicatos de novena (ver ejemplo 3).

Ej. 3



En el número (5) aparece un cuarto motivo melódico de desarrollo, que se caracteriza por intervalos pequeños de segunda menor y segunda mayor y cuarta aumentada básicamente, esto realizado en glissando-trémolo y sobre figuras más cortas por lo que supone una aceleración con respecto a los otros desarrollos. Este mismo recurso técnico lo alterna ahora con notas repetidas con arco simple sobre notas repetidas, de segunda menor y quintas justas (ver ejemplo 4).

Ej. 4



En el número (6) aparece la última reexposición, concluyendo ésta aparece material del tercer motivo melódico de desarrollo con sus mismos elementos de contraste, pero que aquí tiene una función de codeta.

Esquema

Ideas	Exposición	Desarrollo	1er motivo melódico	Reexposición	2º motivo melódico	3er motivo melódico	4º motivo melódico	Reexposición	Coda
recursos	glissando trémolo	glissando trémolo pizzicato	glissando trémolo pizzicato	glissando trémolo	glissando trémolo pizzicato	glissando trémolo pizzicato armónicos	glissando trémolo	glissando trémolo	glissando trémolo pizzicato armónicos
intervalos predominantes	1ª aum. 2ª menor 3ª Mayor	2ª m, 3ª y 4ª y 5ª J	4ª aum 5ª dis	1ª aum 2ª m, 3ª M	4ª aum, 8ª dis, 7ª m	6ª M, 1ª aum 2ª m, 10ª m	2ª m, 2ª M 4º aum 5ª J	1ª aum 2ª m 3ª M	6ª M 1ª aum 3ª m
matices predominantes	<i>f pp</i>	<i>pp f pp</i>	<i>p</i>	<i>f pp</i>	<i>mf mp f</i>	<i>f p</i>	<i>p mf f p</i>	<i>f p</i>	<i>f ff p pp ppp</i>

4.3 Sugerencias técnicas e interpretativas

La partitura esclarece muchas de las interrogantes que se pudiera uno plantear pues están especificadas las cuerdas en las que hay que tocar, sin embargo aunque existe la indicación de metrónomo, ésta misma dice aprox., aunado a que no hay un compás determinado pienso que todo esto sugiere cierta libertad en la que hay que considerar más el dibujo general que las partes individuales, quiero decir con esto que aunque los valores escritos son equivalentes o los mismos en ciertas secciones, hay que resaltar el movimiento melódico lo cual a veces implica alargar alguno de los tiempos. Considerando que la compositora ha trabajado mucho en la música para escena asumo que la imagen establecida por el título es el hilo conductor y que el intérprete ha de abocarse a lograr la transmisión de estas imágenes y sensaciones.



Astor Piazzolla

(1921-1992)

5. Le Grand Tango

5.1 Contexto Histórico

Al término de la Primera Guerra Mundial (1918), Estados Unidos de Norteamérica desarrolló un vigoroso crecimiento económico, desplazando a Gran Bretaña del liderazgo económico mundial.

La gran depresión fue una crisis económica mundial que se prolongó durante la década de los '20 que tuvo su origen en los EU, a partir de la caída de la bolsa de Nueva York el 29 de octubre de 1929; tuvo graves efectos en casi todos los países ricos y pobres, la renta nacional, los ingresos fiscales, los beneficios y los precios cayeron, el desempleo en EUA aumentó 25%, ciudades de todo el mundo se vieron gravemente afectadas especialmente las que dependían de la industria pesada (Nueva York) deteniendo prácticamente la construcción. Los países comenzaron a recuperarse a mediados de los años '30 pero sus efectos negativos duraron hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939). Argentina como tantos otros países vio el término del crecimiento relativamente fácil, la guerra y poco después la crisis del '29 puso de manifiesto en forma aguda un viejo mal: la vulnerabilidad de su economía cuyos nervios motores eran las exportaciones, además de la presencia de los EEUU, que aquí como en otras partes del mundo ocupó los espacios dejados libres por los países europeos. Argentina se convirtió en uno de los principales clientes de EEUU; por otra parte, las posibilidades de colocar los productos tradicionales en EEUU eran remotas, ésta nueva relación creó un fuerte desequilibrio en la balanza de pagos, que se convirtió en un problema insoluble avanzando sobre el control de las finanzas, en 1935 se creó el Banco Central cuya función principal era regular las fluctuaciones cíclicas de la moneda además de controlar la actividad de los bancos privados.

La Guerra Mundial en septiembre de 1939 cambió el panorama político teniendo un primer impacto con las relaciones comerciales y económicas con Gran Bretaña y EEUU; el progresivo cierre de los mercados europeos provocado por los triunfos alemanes redujo significativamente las exportaciones agrícolas pero en cambio aumentaron las ventas de carne a GB y disminuyeron las importaciones británicas. El crecimiento industrial iniciado con la sustitución de importaciones empezó a tener saldos favorables, incluso con EEUU. La oposición de Argentina a la propuesta norteamericana de que todos los países del hemisferio entraran a la Guerra, le acarrió fuertes represalias.

El 4 de junio de 1943 el ejército depuso al presidente Ramón S. Castillo, interrumpiendo una vez más el orden constitucional, el nuevo gobierno militar fue encabezado

sucesivamente por los generales: Pedro Pablo Ramírez y Edelmiro J. Farrell; el coronel Juan Domingo Perón logró aglutinar un vasto movimiento político en torno a su persona permitiéndole ganar las elecciones de 1946 con el 57% de los votos. Una de sus primeras acciones de gobierno fue formar el Partido Peronista ó Justicialista fusionando a los partidos que conformaron su postulación, estos fueron: el Partido Laborista, organizado por sindicatos y la Unión Cívica Radical, junta renovadora de carácter conservador. En 1949 Perón convocó a elecciones para una asamblea constituyente que dictó una nueva constitución favoreciendo los intereses del peronismo, estableciendo igualdad jurídica entre hombres y mujeres, autonomía universitaria y en especial la reelección presidencial. En su gobierno favoreció a sus seguidores y acotó y reprimió a sus críticos.

En la universidad se impulsó a la Confederación General Universitaria en oposición a la mayoritaria Federación Universitaria Argentina, por primera vez las mujeres ejercieron su derecho al voto. En noviembre de 1951 Perón fue reelecto presidente obteniendo un amplio margen en la votación (62.49%), también es ese año su esposa Eva Perón intentó acceder a la nominación de la vicepresidencia; apoyada por la fuerte confederación General del Trabajo de la República Argentina (CGT), pero una fuerte oposición militar la hizo desistir de tal proyecto. Eva Perón murió poco después (1952) tenía 33 años. El populismo que rodeó la figura de Eva Perón constituyó la versión latinoamericana de las políticas fascistas europeas, tales como el corporativismo, el culto al líder carismático, que en el caso de Argentina se rindió no tanto al caudillo militar en el poder, Juan Domingo Perón, sino principalmente a su esposa Eva Perón.

El peronismo coincide con la posguerra mundial, Europa, el principal campo de batalla se encuentra devastada y Estados Unidos tiene el liderazgo en el hemisferio occidental. Argentina se encuentra en una situación favorable para su economía. En 1946 Perón lanza un primer plan quinquenal, el cual establecía un programa de obras e inversiones necesarias para asegurar un suministro adecuado de materias primas, combustibles y equipos mecánicos para desarrollar racionalmente la industria y la agricultura del país. Un segundo plan fue implementado en 1951.

En la década de los '50 el contexto mundial dejó de ser favorable, el plan Marshall dificultó el comercio con Europa, limitando el acceso del mercado de alimentos argentino. Mientras las tensiones internas con la oposición se agudizan, el peronismo pasa por dificultades político, sociales y militares. En 1951 hay una sublevación por parte del general Benjamín Menéndez la cual es reprimida. El 16 de septiembre de 1955 aviones de la marina realizan un atroz bombardeo de la Plaza de Mayo asesinando a más de 300 civiles. El

motivo, eliminar al general Perón, que no se encontraba en la zona, ésta situación llevó a su límite el enfrentamiento entre peronistas y antiperonistas. Perón fue derrocado mediante un golpe de estado denominado Revolución Libertadora.

El presidente Arturo Frondizi gobernó de 1958 a 1962 su gobierno se caracterizó por adoptar el desarrollismo como política fundamental de su gobierno. En 1961 quitó la prohibición política al peronismo que en las elecciones de 1962 ganó las gubernaturas de diez provincias (de 14), las fuerzas armadas exigieron su anulación, lo que no sucedió, desencadenando el golpe de estado que derrocó al presidente Arturo Frondizi el 29 de marzo de 1962; la presencia política impuesta por los militares poniendo y quitando a su antojo presidentes, desgastó significativamente a la sociedad argentina que si ya convivía con radicalismos sociales de derecha-izquierda, ultra derecha, ultra izquierda, etc. tuvo que acomodarse a los vaivenes y tormentas que los militares impusieron.

Muchas de las conquistas sociales logradas durante el peronismo desaparecen, paradójicamente la economía registró uno de los más altos índices de crecimiento en el mundo; la deuda externa se incrementó enormemente. Perón y el partido justicialista an desde la proscripción seguirán siendo un factor relevante en el panorama político de este periodo.

A partir de la década de los '60 se agravan aún más los problemas sociales apareciendo en el panorama la insurgencia guerrillera del ERP (Ejercito Revolucionario del Pueblo), también aparecieron los montoneros y otras organizaciones armadas. En 1972 Perón vuelve al país, es postulado y gana las elecciones presidenciales de 1973; fallece al año siguiente y su segunda esposa Isabel Perón asume la presidencia siendo depuesta por los jefes militares en 1976.

La guerra por las Malvinas en contra del Reino Unido lleva al pueblo argentino a una absurda situación de guerra con una potencia económico-militar muy superior a la Argentina, que los militares argentinos provocaron en 1982. La derrota de las tropas argentinas, propinó un golpe definitivo al régimen militar.

El 30 de octubre de 1983 Raúl Alfonsín ganó democráticamente la presidencia enfrentando el problema de la democracia en un país con una larga tradición de gobiernos militares. La administración de Alfonsín hizo posible el establecimiento del estado de derecho, enjuició a militares, dialogó y dejó de reprimir a las múltiples movilizaciones sociales dándole a su gobierno el toque democrático que había estado secuestrado por las juntas militares.

Carlos Saúl Menem fue presidente por dos periodos (1989-1995 y 1995-1999). El neoliberalismo es incorporado a las políticas del gobierno, las privatizaciones son parte sustancial de este modelo económico del que casi toda Latinoamérica se ve influenciada.

Su paso por la presidencia dejó a Argentina en una grave crisis económica y social.

De los gobiernos que le sucedieron a Menem, Fernando de la Rúa (1999-2001) trató de enfrentar además de la grave crisis económica las imposiciones del FMI (Fondo Monetario Internacional), de la Rúa se vio obligado a renunciar por su incapacidad para mediar con la clase trabajadora además de utilizar la presión social como forma para resolver los conflictos con el pueblo que con su intensa presión social provocó su renuncia.

Esta inestabilidad encontró en Néstor Kirchner (2003-2007) a un político con sensibilidad social lo cual le ganó muchos seguidores, promovió los derechos humanos, se distanció de los Estados Unidos junto con otros países latinoamericanos, creando organismos (MERCOSUR) que le han dado al cono sur una independencia político-económica, dándole a la zona una fuerza de negociación que no tiene referente en la historia de Latinoamérica.

Cristina Fernández de Kirchner (2007) es la actual presidenta de Argentina y goza de un amplio apoyo social continuando los lineamientos del anterior presidente Néstor Kirchner.

5.1.1 Panorama Cultural

La década de los '40 ha ingresado en la historiografía del arte argentino como el advenimiento del segundo momento moderno y como la primera vanguardia auténticamente nacional luego de la primera manifestación vanguardista de los años '20. Originalidad y autenticidad fueron las cualidades que se aplicaron para calificar a los movimientos abstracto-constructivos que surgieron a mediados de la década (movimiento arte concreto-invencción, madí y perceptismo) adjetivaciones sustentadas en la idea de que por primera vez se asiste a una producción local genuina y a la vez moderna, generada simultáneamente con los desarrollos artísticos de los principales centros extranjeros. De ésta manera, la tendencia abstracta de mediados del siglo XX representará para la historiografía local, el ingreso a la contemporaneidad artística internacional.¹

¹ Florencia Suarez Guerrini, La crítica del arte en Buenos Aires 1944-1960, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano/ Facultad de Bellas Artes

En el plano literario aparece una nueva vanguardia con Juan Jacobo Bajarlia y Gyula Cosike, Edgar Bayley, Carmelo Arden Quin y Tomás Maldonado entre otros. Mientras, Borges se afirma como figura; en 1930 publicó el ensayo Evaristo Carriego año en que conoce al joven Adolfo Bioy Cazares con el que publicaría numerosos textos. Cabe destacar que la vinculación del ensayo a las teorías políticas y culturales que configuran el país tuvo en los años '30 una intensa exploración de la realidad nacional destacando Ezequiel Martínez Estrada que influyó a futuras generaciones, algunos de sus trabajos: Radiografía de la Pampa, La cabeza de Goliat y Muerte y Transfiguración de Martín Fierro.

Ernesto Sábato publica su primer novela El túnel (1948) premiada en Europa, Leopoldo Marechal publica su Adán así como Buenosayres. Influidos por el surrealismo europeo Alberto Girri, admirador de la poesía anglosajona y Edgar Bayley cofundador del concretismo tendrá una mayor presencia en las artes plásticas.

En 1950 Julio Cortázar edita sus primeros cuentos y se auto exilia en París; Juan Gelman destaca en la poesía de tono coloquial políticamente comprometida. En el periodo después del peronismo y la consolidación de la revolución cubana (1955-1960) Argentina tuvo transformaciones no sólo políticas sino también en el ámbito social y cultural, mismas que influyeron la mayor parte de su producción artística. Convertida en un centro editorial de importancia continental, Argentina se convirtió en el escaparate literario de los escritores latinoamericanos.

En el ámbito universitario se introducen nuevas disciplinas del conocimiento: sociología, economía y ciencias de la educación. En 1958 se crea el Instituto Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas bajo la dirección del premio nobel de medicina Bernardo Houssay. Según la utopía del desarrollo dominante, la ciencia debía convertirse en palanca de la economía, lo que planteó un largo debate acerca de las prioridades: ciencias básicas, que trabajarán según los estándares internacionales o la tecnología aplicada, mirando los problemas específicos de nuestra economía y atendiendo a la formación del personal calificado que esta podía requerir.²

Los intelectuales antiperonistas y entre ellos quienes habían logrado identificarse tanto con el rigor científico cuanto con las corrientes estéticas y de pensamiento de vanguardia pasaron a regir las instituciones oficiales y el campo de cultura, todo dominado por la preocupación de la apertura y la actualización. Viejos grupos, como el Colegio Libre de Estudios Superiores o Sur, perdieron relevancia, desplazados por nuevas instituciones y

² Luis Alberto Romero, Breve historia contemporánea de la Argentina, FCE, p. 161

muchas veces debilitados por las escisiones internas.³ La iniciativa privada se involucra creando centros de investigaciones económicas y sociales además de apoyos a las artes y la literatura surgiendo instituciones como: El Instituto Torcuato di Tella y la Fundación Bariloche, a la par, organismos como las Naciones Unidas, el Banco Mundial, las fundaciones Ford y Rockefeller comienzan a financiar estrategias de desarrollo en los países latinoamericanos como forma de contrarrestar la ideología comunista.

El Instituto di Tella pronto se convierte en un polo de atracción para muchos artistas de vanguardia, en el ámbito musical Alberto Ginastera dirige el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto: el crítico y docente Jorge Romero Brest, se encarga del centro de Artes Visuales y Roberto Villanueva es responsable del Centro de experimentación audiovisual.

Artistas de diferentes disciplinas se ven beneficiados en sus carreras como: Rómulo Maccio, León Ferrari y el grupo Les Luthiers además de propiciar la llegada al país de figuras como el escritor Umberto Eco, el compositor Aaron Copland y el arquitecto y músico Iannis Xenakis.

La plástica argentina alcanzó un papel protagonista a través de J. Le Parc, cofundador de G.R.A.V (Grupo de Investigación en Artes Visuales) creado en París en 1960, centrado en el desarrollo de un arte tecnológico y racional; otro grupo CAYC (Centro de Arte Comunicación) establecido en Buenos Aires por el llamado grupo de los trece, teniendo como director a J. Glusberg, propició actividades dentro de lo conceptual, con una actitud comprometida ante los problemas específicos nacionales; entre sus intervenciones destaca "Tucumán arde" iniciativa que denunciaba las políticas económicas de la dictadura militar de Carlos Onganía.

En poco tiempo términos como pop art, happening o performance se hacen cada vez más habituales entre los artistas de vanguardia. La cultura juvenil constituye un fenómeno global, la mujer atraviesa cambios decisivos en su rol social, los medios de comunicación masiva (televisión), imponen una cultura superficial basada en el entretenimiento sin sustancia ni compromiso social, la telenovela impone su reino de banalidad que en nuestros días se sigue renovando sin perder los principios que la formaron.

En las últimas décadas del siglo XX la producción cultural argentina vive circunstancias políticas, sociales y militares que dejan una imborrable huella en la producción de sus artistas, las dictaduras, el exilio, la guerra sucia, la guerra de las Malvinas, los mundiales

³ Romero L.A., op. cit., p. 161

de futbol, acompañados del desbordante empuje social de los últimos años hacen de Argentina un país profundamente vital en la cultura universal actual.

5.2 Aspectos Biográficos

Astor Piazzolla nació en Mar del Plata, Argentina, el 11 de marzo de 1921. Sus abuelos fueron inmigrantes italianos, sus padres, ya argentinos, Vicente Piazzolla y Asunta Manetti, se mudan a Nueva York en busca de mejores oportunidades cuando él tenía cuatro años criándose en Manhattan. El padre de Astor, de oficio barbero, tocaba acordeón y guitarra y solía escuchar discos de C. Gardel y Julio de Caro; le compró un bandoneón usado que encontró en una tienda de segunda mano cuando tenía ocho años, el pianista argentino Andrés D'Aquila, amigo de su padre, conocía el teclado del bandoneón y se lo enseñó. Durante la depresión los Piazzolla regresan por unos meses a Mar del Plata, durante los cuales Astor recibe clases de bandoneón con los hermanos Pauloni. De regreso en Nueva York, Piazzolla se aficiona a frecuentar Harlem para escuchar –desde fuera- a las bandas de Cab Calloway y Duke Ellington y también a su vecino Bela Wilda, pianista húngaro de quien decía "... me enseñó a amar a Bach". La madre de Astor hace un trato de intercambio y Wilda enseña a Piazzolla la música de Bach, Mozart y Schumann que el niño interpreta en bandoneón.

Durante 1934 y '35 Carlos Gardel filma en Nueva York cuatro películas; Astor se presenta con él llevándole un regalo de parte de su padre; el muchachito se convierte en guía, mandadero y traductor de Gardel quien para la filmación de su tercera película "El día que me quieras" le consigue un minúsculo papel. En este tiempo toca para el cantante las obras clásicas y cuando se anima a tocar tango -el único que sabía- Gardel le dice: "¡Pibe, tocás una maravilla, pero haciendo tangos tocás como un gallego!", sin embargo tiene oportunidad incluso de acompañarlo cuando en pequeñas reuniones los pianos disponibles estaban desafinados. Gardel lo invita a acompañarlo a su siguiente gira pero siendo aun un menor sus padres no lo aceptan, en aquella gira Gardel perdió la vida en un accidente de aviación.

En 1937 la familia regresa definitivamente a Mar del Plata cuando Astor tenía 16 años, el tango tenía un gran auge en ese momento y era transmitido continuamente en la radio; Astor escuchaba entonces a las Orquestas de Julio de Caro, Osvaldo Pugliese, Alfredo Gobbi y particularmente gustaba de las innovaciones del violinista Elvino Valdaró; estos músicos habían ya agregado contrapunto y armonías más complejas en sus arreglos de

melodías tradicionales. Atraído por este movimiento a los 18 años se traslada a Buenos Aires en donde trabaja como bandoneonista en varias orquestas.

Durante la década del '40 se da un gran florecimiento del tango que ya estaba arraigado en la cultura argentina, se bailaba en todas partes y por todos los estratos sociales; habían centenares de orquestas y todas tenían mucho trabajo, en las revistas aparecían las crónicas de los músicos y cantantes convertidos en ídolos populares del momento; este periodo se conoce como la década de oro, aunque duró más que eso.

La orquesta más prestigiosa era la de Aníbal Troilo, Piazzolla se integra a ella en 1939 como bandoneonista; ésta etapa le permitió estar cerca de las principales figuras del tango del momento entre ellas Enrique Santos Dicépolo y los letristas Homero Manzi y Enrique Cardicamo.

También en 1940 Rubinstein visita Argentina, Piazzolla le regala una de sus partituras y el pianista le sugiere que estudie con Ginastera. Con él adquirió sólidos conocimientos de armonía, contrapunto, orquestación y composición además de que con sus consejos lo acercó a los ensayos de la orquesta del Teatro Colón, a explorar el mundo de la cultura y la música de Stravinski y Bártok. Inmediatamente aplica sus conocimientos en los arreglos que hacía para Troilo quien no gusta de lo rebuscado que resultaban para ser bailados y finalmente en 1944 Piazzolla se separa del grupo.

En 1942 se casa con Odette Wolff (Dedé) con quien tuvo dos hijos: Diana (1943) y Daniel (1945).

En 1946 forma su primer grupo y lo disuelve en 1949, con esta orquesta empieza a desarrollar sus ideas provocando las primeras polémicas respecto a su música. compone el tango El Desbande (1946) considerado por él como su primer tango con una estructura formal diferente. Al disolver la orquesta hace música para películas y escucha mucho jazz, estudia dirección de orquesta con Herman Scherchen; abandona el bandoneón y profundiza en sus estudios musicales en busca de un estilo que no tenga que ver con el tango. Seguramente esta postura tiene que ver también con la situación política pues Piazzolla era antiperonista.

Entre 1950 y 1954 compone un grupo de obras en donde comienza a definir su estilo: Lo que vendrá, Tanguango, Triunfal, Contrabajando, Prepárense y Para lucirse.

En 1953 presenta Buenos Aires – Tres movimientos sinfónicos en el concurso Fabien Sevitzy, gana el primer premio y con ello una beca por un año para estudiar en París (durante 1954) con Nadia Boulanger. Es disciplinado y cumple pero su maestra no está del todo satisfecha, cuando toca para ella su tango Triunfal surge una recomendación

histórica: “Astor, sus obras eruditas están bien escritas pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca”. Con este comentario logra conciliar sus intereses musicales que habrán de fusionarse en muchas de sus obras. Graba nuevos tangos con una orquesta formada por músicos de la ópera de París y Lalo Schifrin, pianista argentino de jazz y después con Marital Solal (pianista europeo de jazz), escucha a Gerry Mulligan quien lo deja agradablemente impresionado y es también cuando opta por ejecutar el bandoneón de pie, rasgo que lo va a caracterizar en escena.

A su regreso a Argentina en 1955 crea el Octeto de Buenos Aires (dos bandoneones, dos violines, contrabajo, cello, piano y guitarra eléctrica), produce innovaciones compositivas e interpretativas rompiendo con el tango tradicional; ya no hay lugar para el cantor y el bailarín. En el ámbito del tango esto causa un tremendo rechazo por parte de los tangueros ortodoxos y los medios lo boicotean. En 1958 viaja a Nueva York para trabajar como arreglista, allá conoce y colabora con Tommy Dorset, Glenn Miller, Ray Noble y Paul Whiteman; admiraba a Stan Getz, Miles Davis, Gil Evans, Dave Brubeck y el Modern Jazz Quartet, es también cuando su estilo se denominó Jazz-Tango (géneros con historia similar). En octubre de 1959, fallece su padre a quien llamaban Nonino, compone en Nueva York, “Adiós Nonino”, tal vez, la más conocida de sus obras.

A su regreso a Buenos Aires en 1960 crea el Quinteto Nuevo Tango. Los años '60 fueron tal vez el periodo más productivo de su carrera y cuando desarrolló nuevas formas musicales. También es el momento en que su música empieza a atraer la atención de todo el mundo por sus atributos distintivos. En 1966 se separa de su esposa Dedé.

En 1967, comienza un periodo de colaboración con el poeta Horacio Ferrer sus logros más notables fueron su ópera ‘María de Buenos Aires’ estrenada por Amelita Baltar quien fuera su pareja por siete años, situación que tal vez tuvo que ver con una nueva etapa en las composiciones de Piazzolla: el tango canción. En 1969 presentan ‘Balada para un loco’ en el Primer Festival Iberoamericano de la Canción, fue abucheado y sin embargo la obra fue premiada y resultó ser su primer impacto popular, a los pocos días ya había vendido miles de discos. Luego de un periodo de gran producción sufre un infarto en 1973, se instala en Italia, realiza varias grabaciones en los siguientes cinco años con músicos italianos; en 1974 se separa de Amelita Baltar y en 1976 conoce a Laura Escalada, con quien permanece hasta su muerte. Durante estos años experimentó con los nuevos instrumentos y sonoridades de la época como el piano eléctrico, sintetizador, bajo y guitarra eléctrica. A partir de 1978 abandona estas sonoridades y retoma el Quinteto y las obras camerísticas y sinfónicas, realiza numerosas giras por todo el mundo

y colabora con cineastas europeos. En 1983 se presenta con un programa dedicado a su música en el Teatro Colón de Buenos Aires, principal escenario de la música clásica de la Argentina. En 1985 es nombrado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires

Hacia 1987 la salud de Piazzolla menguó, disolvió el Quinteto y en 1988 se sometió a una derivación coronaria cuádruple; continúa trabajando con la intensidad acostumbrada hasta que el 4 de agosto de 1990 en París sufre una trombosis cerebral, su pareja y sus hijos deciden que debe regresar a Argentina, el presidente Menem le envía su avión y tras 23 meses de penurias muere en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.

Es interpretado y grabado por grandes músicos de diversos géneros en todo el mundo entre ellos, Gidon Kremer, Yo-Yo Ma, Emanuel Ax, los hermanos Assad, Al Di Meola, Gary Burton, M. Rostropovich, Daniel Barenboim y el cuarteto Kronos además de orquestas de cámara y sinfónicas. Grabó personalmente más de 50 discos.

En el curso de su carrera profesional Astor Piazzolla escribió algo más de tres mil obras. La entidad francesa SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de la Musique) lo reconoce formalmente en la categoría de compositores inusualmente prolíficos. Aún no existe un catálogo completo de sus obras, y será difícil completarlo, ya que con frecuencia Piazzolla regalaba sus partituras o simplemente las olvidaba.⁴

En 2002 la comunidad educativa del Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla”, lo elige como patrono adoptando su nombre.

En 2008 su ciudad natal Mar del Plata, da su nombre al Aeropuerto Internacional a modo de homenaje.

⁴ Azzi Susana, Astor Piazzolla, su vida y su obra.

5.3 Análisis de la obra

El tango es un género popular complejo en el que intervienen danza, música, poesía, filosofía, narrativa y drama. En él se aúnan elementos culturales y estéticos de raíces africanas, americanas y europeas. El estudio del tango ofrece una clave para entender el crisol del que ha surgido la sociedad argentina.⁵ A finales del siglo XIX la gente de los arrabales se entretenía con una danza que tenía algo de negro, de baile andaluz, de las habaneras traídas por los barcos llegados del Caribe y de las milongas que aún era posible escuchar en algún fogón cuando los señores viajaban a sus campos y se codeaban con los peones. Pero no le dieron importancia, era algo ajeno, por ello cuando ese producto híbrido, sin linaje, nacido en el bajo mundo donde el delito era hábito y modo de vida se acercó peligrosamente a la gente decente, fue rechazado. La clase dirigente conservadora, heredera de la severa moral hispánica y contagiada del victorianismo difundido en todo el mundo junto con la expansión colonial del imperio británico, no podía ver con buenos ojos esa danza lasciva en la que cada figura recordaba su origen prostibulario. Mostrar ese engendro como producto típico de una Argentina que comenzaba a codearse con las grandes potencias europeas era un peligroso disparate.

La migración propiciada por el gobierno argentino a finales del siglo XIX fue mayoritariamente italiana y española. Así como los españoles trajeron su gusto por el teatro, los italianos aportaron su pasión musical, su facilidad para ejecutar diversos instrumentos, su buen oído y su gusto por el canto. Si se tiene en cuenta que en 1895 la población inmigrante de origen italiano en la ciudad de Buenos Aires ascendía al 49% no puede extrañarse que el aporte italiano al tango haya sido esencial. Ejecutar tangos, contribuir a su desarrollo, inventarlos, no fue solo una manera de ganarse la vida, significó también una forma de asimilarse al país, a sus costumbres y a sus ritos.

En sus inicios, el tango se localiza en los sectores marginales de la sociedad rioplatense -tanto de Montevideo como de Argentina- principalmente en los prostíbulos, piringundines y cafetines orilleros; allí músicos generalmente improvisados adaptaban pasajes de música folclórica agregándoles letras breves y sencillas que retomaban canciones de antaño donde el tema de la mujer es protagónico.

Esencialmente porteño, el tango combinaba varios estilos musicales, como la milonga, el candombe, la línea melódica y sentimental de la habanera, recibiendo influencia del tango andaluz, del chotis y del cuplé a los que se agregan las payadas puebleras y las milongas

⁵ Maria Susana Azzi, *Le Grand Tango*, BID

criollas. En su interpretación se acompañó de la flauta, violín y guitarra; posteriormente la flauta fue reemplazada por el bandoneón.

El baile primeramente fue solo por hombres, la mujer se incluyó poco después en un baile de movimiento lento, con diversidad de pasos en compás de dos por cuatro ejecutado por una pareja enlazada. En 1910 el tango se bailó en París seduciendo a los sectores de la alta sociedad, bailándolo en las principales capitales europeas ampliando su popularidad. José Razzano y Carlos Gardel consolidaron el tango canción en los años '20, siendo Gardel el gran divulgador del género en el extranjero.

En cierta forma el peronismo contribuyó a popularizar el tango, pues con la política de cerrar Argentina para promover el consumo interior, también floreció su cultura popular e inclusive el gobierno promovió nuevos estilos de entretenimiento y vida nocturna; los trabajadores se adueñaron del espacio urbano y era tal la cantidad de bailarines que los pasos del tango se hacen más cortos y la música más fuerte. Se aprobó un reglamento en el que el 75% de todo grupo ejecutante tenían que ser argentinos y en los cines el "numero vivo" se hizo obligatorio, así mismo 75% de los artistas que se escuchaban en radio y televisión debían ser argentinos, esto favoreció la proliferación de orquestas y grabaciones argentinas.

En los años '60 debido a la proscripción del peronismo, las políticas populistas fueron en su mayoría suprimidas; el tango sufrió las consecuencias, surgiendo poco después en el ánimo renovador del carismático Julio Sosa, de origen uruguayo, y por parte de Astor Piazzolla quien le dio una nueva perspectiva, rompiendo con los esquemas del tango clásico.

El tango en sus orígenes fue la música del lumpen, para ser después la música de la reacción, de la integración e incluso de la moda, para luego entrar en la universalización.

El 11 de diciembre se celebra en Argentina el "Día Nacional del tango" desde 1977 gracias a la iniciativa de Ben Molar, ésta fecha fue escogida ya que dos de sus principales exponentes nacieron en esa fecha: Carlos Gardel y Julio De Caro.

En 2009 es propuesto por los presidentes de Argentina y Uruguay para ser incluido y finalmente aprobado en la lista del Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad por la UNESCO.

Le Grand Tango

En 1982 Efraín Paesky, secretario general del Consejo Interamericano de la Música, (Naciones Unidas), le encargó a Piazzolla un tango para violonchelo y piano, con la idea de que lo tocara Rostropovich, a quien está dedicado.⁶ Rostropovich considera que la parte de cello no es suficientemente brillante y realiza una versión propia de la obra que es la que tocó y grabó; le comisiona una nueva obra y se reúnen en '89 para ajustar detalles, no llegó a escribir esta obra.

La obra se publica el año de su creación en París, el título original "Tangazo", por consideración de Paesky es modificado a Le Grand Tango.

Análisis

Aunque con un solo movimiento, como muchas de las obras de Astor Piazzolla, mantiene una estructura ternaria pues se pueden advertir 3 grandes partes, con un balance en el peso de sus secciones: 102-90-104. Con un diseño rápido-lento-rápido

Tenemos entonces una estructura ternaria que en cada una de sus secciones utiliza dos temas separados por puentes o transiciones, para luego llegar a divertimentos o desarrollos. No se puede decir que esté en alguna tonalidad específica, aunque los centros tonales más utilizados son **Do m** y **La m**, por lo que la mayor parte de la obra transcurre en estas tonalidades y sus vecinas. Se caracteriza también por el empleo de acordes con séptima M y m, sextas y novenas, además de utilizar profusamente los pedales o notas tenidas, por lo que produce tensiones-distenciones armónicas manejadas a través de las consonancias-disonancias de los acordes con el pedal. En la intervalización se caracteriza por el uso de intervalos de cuartas, quintas, sextas y séptimas (especialmente cuarta) como elemento constructivo inherente al discurso melódico. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en los primeros compases de la obra en la que el piano elabora un pedal con cuartas-quintas como continuo sobre el cual se teje un entramado armónico sobre de **Do m** con todo tipo de cromatismos. El recurso se repite en la reexposición del primer tema ahora sobre **La m**. Otra de las características en la obra del compositor argentino es precisamente el libre uso de modulaciones sin preparación, por lo que estos cambios, sin la utilización de dominantes auxiliares o notas comunes, puede exacerbar el sentido rítmico en algunas secciones (135-136; 218-230; 151-152-153) o simplemente colabora en la construcción-alteración de atmósferas o estados de ánimo.

⁶ Prieto Carlos, Las aventuras de un violonchelo, p. 279

En la rítmica se emplea el desplazamiento de los acentos de su eje fundamental como elemento discursivo básico. Tenemos un uso abundante de la acentuación tipo milonga a través de diferentes momentos que sirve de elemento aglutinador de los diferentes temas, secciones y partes de la obra. Esta acentuación es una especie de clave (como en la música tropical) que consiste en acentuar el primero, cuarto y séptimo octavos, por lo que las figuras melódicas, de arpeggios o del bajo pueden mantener una tensión rítmica originada en la forma natural de acentuar en los octavos 1 y 5 contra los octavos 1, 4 y 7 (compás 45 a 61 por ejemplo donde incluso desplaza el acento de la línea melódica al segundo octavo contra la clave de la milonga).

Primera sección

Esta sección transcurre en el eje tonal de **Do** m con visitas y enlaces fuertes a tonalidades lejanas. La obra inicia directamente con el primer tema en **Do** m7. La línea melódica del tema inicia con la clave de milonga con notas desligadas, por lo que está resaltado el elemento rítmico. (Ver ejemplo 1)

Ej. 1

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo di Tango" in 8/8 time, marked "mf marcato". The score is written for a piano and includes a melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part features a "ga bassa" (pedal) effect, indicated by a dashed line and the text "ga bassa". The tempo is marked as "Tempo di Tango" with a quarter note equal to 116 (♩ = 116). The score is in the key of D major (one sharp) and the time signature is 8/8. The melodic line starts with a series of eighth notes, and the piano accompaniment consists of chords and single notes, with a prominent bass line.

El piano utiliza el recurso del pedal explotando el recurso melódico de la cuarta-quinta sobre la tónica-dominante de **Do**. Después de un puente construido sobre el material

melódico del tema nos vamos a la reexposición del primer tema o tema a, sólo que en **La m**, tonalidad a la que llegamos de manera directa es decir, sin preparación. Se continúa en una variación o divertimento en el que se desarrolla la rítmica de la milonga pero esta vez en una estructura rítmica más compleja pues va en unidades de 2 compases, se acentúa de esta forma: 1-4-7-2 (compás 25). Después el chelo toma notas largas mientras el piano expone arpeggios de la clave de la milonga hasta llegar al tema b en el compás 47. Este tema b transcurre de **Sol M** a **Fa# M7**. Inicia con una nota larga seguida por un arpeggio. Utiliza los desplazamientos de acentos sobre el segundo y tercer octavos. Este tema b se puede dividir en 2 partes, en el compás 8 introduce notas repetidas en terceras.

Ej. 2

The image displays a musical score for Example 2, consisting of two systems of staves. The top system begins with a bass clef staff containing a box around the number '47', indicating the start of a section. This staff includes dynamic markings 'f' and 'ff', and a treble clef staff. The bottom system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, with the latter featuring arpeggiated accompaniment. The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a common time signature.

Continúa con un pasaje de desarrollo 23 compases que transcurre de **La m7** a **Mib m+9**. Este pasaje se caracteriza por pasajes de semicorcheas con notas largas estableciendo diálogo de figuras con el piano. Después de un pasaje cromático llegamos a la reexposición del tema b. Aquí Piazzolla utiliza una escala cromática en semicorcheas para hacer una especie de puente para “preparar” la reexposición. Para finalizar esta sección utiliza 3 compases de puente para preparar el cambio de tempo y entrar al lento.

A (rápido)							
102 compases							
tema a	punte	tema a	divertimento	tema b	divertimento	tema b	punte
8	8	8	22	15	23	15	3
do m 7	dom7+6	la m	fam 7+9 fa#M 7+9	sol M fa#M7	la m 7 mib m +9	sol M 7	sol M7 +4 aum

Segunda sección

Es la parte lenta de la obra y se puede decir que está en **Do** m. Esta sección tiene también dos ejes temáticos o grupos de ideas.

B (lento)				
90 compases				
tema a	transición	tema b	divertimento	tema a
16	16	8	34	16
do m +6m sol M7 +9m	sol M 7 sol m	mi dis +4 si M	sol# m +9 do 7 +4	do m sol 7+9

El primero, o tema a, inicia sobre las notas de **Do** m en octavos seguidos de enteros y utilizando únicamente la nota de paso **Re**, el piano inicia con el acorde de **Do** m con sexta menor. La línea melódica de los octavos y las notas largas se comportan como una progresión o imitación tonal idéntica sobre diferentes acordes. En los 8 primeros compases el tema es expuesto en el chelo y luego realiza una repetición en el piano. El acompañamiento del piano se realiza con base a octavos por lo que aquí se rompe la clave de milonga, ya que ni el chelo ni el piano lo utilizan. Toda la exposición de este primer tema tiene la indicación *libero e cantabile*. Los siguientes 16 compases son una transición. Va de **Sol** M7 a **Sol** m. El material melódico emplea algunos elementos del tema a, aunque el piano utiliza una doble acentuación, por un lado el bajo lleva una línea rítmica tipo clave de milonga y la parte de la mano derecha acentúa el segundo y quinto octavos. El violonchelo utiliza notas repetidas, y modelos de repetición melódica idéntica con cambio armónico en el piano. Todos estos elementos se complementan en la transición pues lleva la indicación de *a tempo*, por lo que establece un contraste con la

exposición del tema. El tema b, en el compás 136, introduce una figura de acompañamiento nueva: el bajo en negras contra la mano derecha que acentúa el octavo 2 y el 6. (ver ejemplo 3) Este elemento rítmico hace contraste con las líneas melódicas introducidas hacia la mitad del tema.

Ej. 3

El siguiente elemento de 34 compases es una transición que transcurre de **Sol#** m+4 a **Do** 7+4. El elemento unificador de esta sección es la parte del piano, pues está construido con los materiales ya explicados en el tema b: líneas melódicas y bajo de negras contra acentuación en los octavos 2 y 6. En los últimos 14 compases de esta parte se retoma la clave de milonga en el bajo. Esta sección concluye con una reexposición del tema a de manera idéntica.

Tercera sección

En el compás 195 comienza el tercer movimiento, su eje tonal se mueve de **Sol** m a **La** m. Es un movimiento rápido. El primer grupo de ideas está integrado por 18 compases. Gira alrededor de dos ideas temáticas principales, la primera empieza en anacrusa de octavo en glisando a tiempo fuerte de negra con punto, utiliza como intervalos básicos las cuartas, la segunda idea comienza en el compás nueve del tema a, justo en el compás 203. Consiste en un motivo de silencio de octavo-octavo-negra. El tema concluye con notas largas. En el compás 213 inician 4 compases de transición que parece que repetirán el tema principal pero únicamente exponen el primer motivo del tema a. En el compás 218 inicia la exposición del tema b de la sección que consta de 12 compases.

Armónicamente transcurre de **Do m** a **Solb M**. Tiene también dos motivos básicos, el primero empieza con 4 semicorcheas sobre notas repetidas seguido de un glisando sobre el séptimo octavo, el segundo está construido sobre un tresillo de semicorcheas en el segundo octavo en el compás siguiente al motivo anterior (ver ejemplo 4). Estos motivos parecen estar repetidos tres veces sobre diferentes tonalidades: **Dom7+9**, **Sib m7+9** y **Lab 7+9**.

Ej. 4



Después tenemos 18 compases de transición trabajada sobre notas largas en el chelo y secuencias de acordes en el piano. Los últimos 8 compases están elaborados sobre un solo de piano. Estos compases de transición van del acorde de **Re m 7 +9** al acorde de **Mi M7**.

C (rápido)				
104 compases				
tema a	transición	tema b	transición	coda
18	5	12	18	51
sol m+4aum+9 sol m	sol m +9 sol m+4aum+9	do m 7M +9 solb M+6+4	re m 7 mi M 7	la m

La última parte de esta sección es una coda de 51 compases y casi constituye una sección. Esta parte final parece reafirmar siempre la tonalidad de **La** m. Está construida con los 2 motivos del tema a: del compás 248 al 263 trabaja sobre el primer motivo, los glisandos de octavos en anacrusa hacia la negra. A partir del compás 264 y hasta el 291 desarrolla profusamente el segundo motivo de este tema, el silencio de octavo-octavo-negra. Por otra parte en el piano aparecen continuamente el segundo motivo del tema b: los tresillos de semicorcheas. Es esto lo que le da una gran unidad temática a la coda y la constituyen en un desarrollo de los motivos expuestos.

5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

La primera dificultad que enfrentamos es la falta de familiaridad con el estilo particular de Piazzolla por lo que sugiero escuchar otras de sus obras ya que su estilo característico es lo que debemos asimilar y como hemos visto está ligado al tango tradicional pero no es ya ese tango. Veremos entonces la importancia de resaltar puntualmente los acentos que dan el carácter a la música para poder posteriormente fluir con naturalidad en el swing de este tango nuevo, que tiene en sus diferentes secciones plasmados todos sus antecedentes: baile, canto, nostalgia...

Conclusiones

“ De manera general, el acto creativo no lo realiza sólo el artista; el espectador pone a la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando su cualificación interna y así añade su contribución al acto creativo. Esto resulta aún más obvio cuando la posteridad da un veredicto final y rehabilita, a veces, a un artista olvidado.”

Marcel Duchamp

He de añadir que mi trabajo como intérprete participa de este ánimo creador, buscando concordancia con el artista; a partir de un acercamiento histórico-biográfico puedo conocer algunas de las circunstancias que rodearon al acto creativo de una obra específica. Los sucesos que conforman la vida del compositor nos dan elementos que sin ser estrictamente del ámbito musical nos acercan a su pensamiento. Es en ese punto donde surgen preguntas tales como: ¿qué circunstancias incidieron en la producción creativa de la obra?, ¿qué elementos e impresiones de la cotidianeidad han quedado reflejados en la composición?

La investigación realizada para la elaboración de estas notas es un acercamiento a los autores de las obras: representa un intento de comprender al autor y su obra recreando en un esfuerzo imaginativo el ámbito profesional, cotidiano y doméstico en el que vivió. Todos estos elementos nos ponen en contacto con el acto creativo, sustancia que permea la música y con la cual el intérprete se da a la tarea íntima de la recreación musical.

En particular considero que siendo actores del tiempo que nos toca vivir, tenemos el compromiso de tocar lo que hoy se produce, además de tener la feliz posibilidad de interactuar con los compositores vivos, sea directamente o a través de los medios que la tecnología hoy nos brinda...o simplemente por coexistir en este tiempo.

La experiencia de abordar un ámbito que no pertenece a mi trabajo cotidiano como músico de orquesta, me ha brindado agradables sorpresas, reivindicándome con esta parte del quehacer musical, de la que me había excluido y que a través de esta experiencia me ha abierto un nuevo horizonte de desarrollo.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, José Rogelio, Director

“Enciclopedia de México”

Edición especial para Encyclopaedia Britannica de México, 1993

Estados Unidos de América

Amozurrutia, Alina

“101 mujeres en la historia de México”

Editorial Grijalbo, 2008, México

Bosch, María Ángeles, dirección

“Gran Enciclopedia Larousse”

Editorial Planeta, 1980, España

Brom, Juan

“Esbozo de Historia Universal”

Editorial Grijalbo, 1981, México

Delgado de Cantú, Gloria M.

“Historia Universal”

De la era de las revoluciones al mundo globalizado

Pearson, 2010, México

Estrada, Julio

“La Música de México”

I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958 a 1980)

UNAM, 1984, México

Garciadiego, Javier; Kuntz, Sandra; Aboites, Luis; Loyo, Engracia;

Loaeza, Soledad; Rodríguez, Ariel; Márquez, Graciela; Meyer, Lorenzo

“Nueva Historia General de México”

El Colegio de México, 2010, México

Gimpel, Jean

“El artista, la religión del Arte y la economía capitalista”

Editorial Gedisa, 1991, Barcelona

Hamel & Hürlimann

“Enciclopedia de la Música”

Ed. Grijalbo, 1987, México

Hauser, Arnold

“Historia Social de la Literatura y del Arte”

- Desde la Prehistoria hasta el Barroco –Tomo 1

- Desde el rococó hasta la época del cine-Tomo 2

Editorial Debate, 1998, Madrid

Hobsbawm, Eric

“Historia del Siglo XX”

Editorial Crítica Barcelona, 2000, España

Horst, Louis

“Formas preclásicas de la Danza”

Editorial EUDEBA, 1966, Argentina

Jung, Wolfgang

“El Barroco” – Arquitectura, escultura, pintura

Editorial Könemann, 1997, Francia

Latham, Alison –coordinadora

“Diccionario Enciclopédico de la Música”

Editorial Fondo de Cultura Económica, 2009, México

López, Julio

“La música de la modernidad”

(de Beethoven a Xenakis)

Anthropos, 1984, España

Manrique, Jorge Alberto, Coordinador

“Historia del Arte Mexicano”

SEP/INBA Salvat, 1982, México

Moreno Rivas, Yolanda

“La Composición en México en el siglo XX”

Cultura Contemporánea de México, 1991, México

Pelai Pagès, Blanch

“Las Claves del Nacionalismo y el Imperialismo” 1848-1914

Editorial Planeta, 1991, España

Prieto, Carlos

“Las Aventuras de un violonchelo”

Historias y memorias

Fondo de Cultura Económica, 2011, México

Raynor, Henry

“Una historia social de la música”

Desde la Edad Media hasta Beethoven

Editorial Siglo XXI, 1987, México

Robertson, A. y Stevens, D.

“Historia General de la Música”

Tomo II Desde el Renacimiento al Barroco

Tomo III Del Clasicismo al Siglo XX

Editorial Istmo Colección Fundamentos, 1989, España

Romero, Luis Alberto

“Breve Historia Contemporánea de la Argentina”

Fondo de Cultura Económica, 2001, Argentina

Salas, Horacio

“El Tango”

Laberinto Ediciones, 2008, México

Scholes, Percy A.

“Diccionario Oxford de la Música”

Editorial Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1984, España

Schonberg, Harold C.

“Los Grandes Compositores”

Editorial Javier Vergara, 1987, Argentina

Soto Millán, Eduardo

“Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto”, Tomos I y II

SACM/FCE (Sociedad de Autores y Compositores de Música, Fondo de Cultura Económica), 1996, México

Weber, Alfred

“Historia de la Cultura”

Fondo de Cultura Económica, 2002, México

Libros Consultados en línea

<http://books.google.com.mx>

Bercé Yves-Marie, Molinier Alain, Péronnet Michel

“El siglo XVII de la contrarreforma a las luces”

Editorial Akal, 1991, España

Siblin Eric

“Las Suites para violonchelo”

En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra

Turner publicaciones, 2011, España

hagaselamusica.com

Azzi Susana y Collier Simon

Textos extraídos del libro

“Astor Piazzolla, su vida y su obra”

Editorial El Ateneo

iadb.org

Banco Interamericano de desarrollo

Azzi Susana

Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla

Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID, 2000

Discografía

Robert Schumann

Mischa Maisky – Martha Argerich

Notas de: Daverio, John

Deutsche Grammophon, 289 469 524-2 GH

Sitios consultados

<http://lacrisisdelsigloxvii.blogspot.mx/> mapas

<http://www.latinoamerica-musica.net>

piazzolla.org

manuelenriquez.com

marcelarodriguezr.com

jornada.unam.mx

sacm.org.mx

arts-history.mx

myspace.com/leonardocoral

ipitimes.com/flavianocoral

magicasruinas.com.ar

lanacion.com.ar /historias del di tella

ANEXO 1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite III en do mayor para cello solo, BWV 1009

Las suites para cello solo (BWV 1007-1012) de J.S. Bach se han convertido, para los intérpretes actuales, en puntos de referencia técnicos y estilísticos.

Fueron compuestas en el periodo que va de 1717 a 1722 cuando estaba al servicio del príncipe Leopold de Anhalt Cöthen quien al ser protestante calvinista no requería de Bach tanta música para el culto como le exigieron en otros tiempos sus obligaciones en las iglesias luteranas de las que fue maestro de capilla. El príncipe era un melómano que además tocaba varios instrumentos, tenía un *collegium musicum* para el cual Bach compuso numerosas obras de cámara, entre ellas las partitas y sonatas para violín y los seis conciertos de Brandemburgo, también de ésta época son las suites para teclado "Inglesas" y "Francesas", las invenciones y el primer libro de *El clave bien temperado*.

La palabra *suite* no apareció sino hasta mediados del s. XVI, la forma tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, práctica que se remonta a finales del s. XIV y el siglo XV. Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario y de inmediato otra danza rápida en compás ternario, poco a poco aparecen patrones comunes en cuanto al orden de las danzas y sus tiempos característicos evolucionaron junto con el rito social conocido como danza cortesana, Froberger (1616-1667) es considerado el iniciador de la secuencia normal de movimientos de la suite clásica: dos pares de danzas (lenta-rápida) provenientes de cuatro países, la *Allemande* de Alemania, unida a la *Courante* italiana, seguidas por la *Sarabanda* de España y la *Gigue* inglesa. Otras danzas podían reemplazar a cualquiera de las cuatro o bien aumentarse a la forma, como *Menuet*, *Gavotte* y *Bourrée*. Más adelante se volvió común la introducción de un *preludio* sin estar basado en ritmos de danza y de carácter improvisativo libre. En el siglo XVIII la suite alcanzó su punto culminante de desarrollo con Bach y Händel. Existen numerosas ediciones de las suites para cello y aún más versiones grabadas de ellas, la forma de interpretarlas ha cambiado con los gustos, modas y desde luego con la especialización de la sociedad moderna que cada vez profundiza más en todas las ramas del conocimiento humano; la increíble grandeza de estas obras permite siempre su disfrute.

El catálogo de las obras de Bach realizado en 1950 por el musicólogo alemán W. Schneider -conocido como BWV- abarca en total 1127 obras; casi no fue publicado en su tiempo y muchas de sus obras se perdieron.

Robert Schumann (1810-1856)

Piezas de Fantasía op. 73

Hijo de una familia culta de clase media, su padre era editor y vendedor de libros lo cual le permitió adquirir firmes conocimientos de la literatura alemana y extranjera. Comenzó sus estudios de piano a los siete años con el organista de la iglesia local y mostró dotes para la improvisación; en la literatura uno de sus entusiasmos tempranos fue Schiller seguido por las novelas de Jean Paul quien fue su escritor predilecto también en la edad adulta y quien ejerce una profunda influencia en su sensibilidad artística inclinada hacia los temas fantásticos. Su interés por la literatura lo llevó a la publicación de la revista *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Revista de Música), publicación que se convirtió en una de las más influyentes revistas sobre el tema en Alemania y en la cual reveló los talentos de Chopin, Berlioz y Brahms. Sostenía que “El crítico debe adelantarse a su tiempo y prepararse para luchar por el futuro”; comprendía y explicaba al público las ideas de otros compositores pero pocos podían entender las suyas.

El término *Fantasía* se utiliza desde el siglo XVI, y en general, se refiere a piezas caprichosas que no tienen forma fija en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad. Según el diario de Schumann, las *Piezas de Fantasía* op.73, fueron escritas en febrero de 1849 en tan sólo dos días (en Dresde) y se estrenaron en Leipzig el 14 de enero de 1850. Originalmente fueron escritas para clarinete en **La** con la prescripción del autor de que el solo podía ser tocado por violín o violonchelo. Pertenecen a la categoría de *Hausmusik*, es decir, la música destinada a ser disfrutada dentro del hogar burgués.

La obra consta de tres movimientos. El primer movimiento está en **La** menor y los restantes dos en **La** mayor; tiene un diseño general de lento a rápido. El movimiento lento, *Zart und mit Ansdruck* (tierno y expresivo), coincide con la tonalidad menor, mientras que los movimientos que son más rápidos están en modo mayor. Contrasta este diseño con la forma sonata cuyo diseño en términos generales es: rápido, lento, rápido. Las obras escritas específicamente para el chelo datan de estos mismos años y son las *Cinco piezas en estilo popular* op. 102 de 1849 y el *Concierto en La menor* op 129 compuesto durante el siguiente año.

Leonardo Coral (1962)

Sonata para violonchelo y piano

Hijo de Elena García y del pintor colombiano radicado en México, Flaviano Coral Revelo. En su adolescencia empezó a tocar el piano y pasaba largas horas improvisando; tiempo después ingresó a la ENM-UNAM a la carrera de composición con el Mtro. Federico Ibarra, también tomó cursos con Franco Donatoni, Ana Lara, Carlos Sánchez y Mario Lavista.

La *Sonata para violonchelo y piano* está dedicada a Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk, quienes la estrenan en el mismo año de su composición (1999). La obra fue grabada en 2001 (FONCA-Quindecim Recordings) y editada por la ENM-UNAM en 2004. Consta de tres movimientos con un diseño formal tradicional en el que realiza el contraste rápido-lento-rápido; la obra sigue pues el diseño de la sonata clásica. A lo largo del primer movimiento encontramos los dos lenguajes básicos de la música, el canto y la danza que Leonardo alterna en un diálogo de pasajes lentos y melódicos con otros vertiginosos y rítmicos; el segundo movimiento es un canto acompañado de suaves y evocativos colores en el piano que nos sumergen en una atmósfera introspectiva; en el tercer movimiento prevalece el carácter rítmico y danzante con una sección intermedia de carácter lírico. Es así que encontramos a lo largo de la sonata estos dos mundos contrastantes y complementarios característicos de la obra de Coral.

El catálogo de Leonardo Coral –alrededor de 130 obras- abarca solos, música de cámara, vocal y sinfónica, varias de ellas han sido grabadas principalmente por los sellos Quindecim y Urtext en interpretación de grupos y solistas de primer nivel. Es miembro de la Liga de Compositores y maestro en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli.

Marcela Rodríguez (1951)
Lumbre, para chelo solo

Originaria de la Ciudad de México, su padre médico y su madre pianista aficionada, se inició en la música a través de la guitarra siendo Leo Brouwer quien la introduce en la composición definiendo su rumbo. Estudió con María Antonieta Lozano, asistió a los cursos anuales impartidos por Leo Brouwer y formó parte del taller de composición de Julio Estrada impartido en la ENM-UNAM. Posteriormente participó en seminarios de composición en Alemania, España, Estados Unidos e Inglaterra.

A partir de 1979 escribe música para teatro, la primera de ellas por encargo de Julio Castillo, en aquel entonces maestro de su hermana menor Jesusa, actividad que desde entonces realiza en forma prácticamente ininterrumpida.

La obra el *Libro de los elementos* es un conjunto de solos independientes, escritos en diferente época; la de piano “Como agua en el agua” fue la primera (1984), después la de cello, “lumbre” –dedicada a Bozena Slawinska-(1988) y la de flauta, “Lamento al viento” (1988) se realizó por encargo de Horacio Franco. Al tener elementos comunes Marcela decide agruparlas y componer una cuarta parte, “Piedras” con participación de los tres instrumentos.

Lumbre es una obra en un solo movimiento, sin indicación de compás ni de tonalidad, sólo al principio da una duración metronómica aproximada de 92 el cuarto, por lo que se puede considerar que esta figura, el cuarto, es una especie de pulso o pulsación que atraviesa toda la obra. Tiene como elemento unificador los glissandos y los trémolos, es una obra descriptiva con la que fácilmente podemos recrear imágenes de lo que alude, el fuego, en sus diversos estadios que van desde el encenderse a las llamaradas y el chisporroteo antes de su extinción.

Marcela con su amplia trayectoria en la música escénica abarca además del teatro, la danza y la ópera, su catálogo incluye también solos para diversos instrumentos, música de cámara, vocal y sinfónica, siendo interpretada por los principales exponentes nacionales y por no pocas orquestas en el mundo.

Astor Piazzolla (1921-1992)
Le Grand Tango

Vivió en Nueva York y en Mar del Plata durante su infancia y adolescencia, en este tiempo se aficionó al jazz y aprendió música con el pianista húngaro Bela Wilda siendo su instrumento el bandoneón, tuvo también oportunidad de conocer a Gardel.

A los 18 años se traslada a Buenos Aires donde sus habilidades y conocimiento del repertorio del tango le permiten integrarse a la reconocida Orquesta de Aníbal Troilo (1939) y paralelamente continuar sus estudios con Ginastera. En 1946 forma su primer grupo, con esta orquesta empieza a desarrollar sus ideas provocando las primeras polémicas respecto a su música. En 1954 gana un concurso que le otorga una beca para estudiar en París con Nadia Boulanger quien al oírlo tocar su tango *Triunfal* le hace la famosa recomendación "Astor, aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca". A lo largo de su vida vivió en EE.UU, Argentina y Europa y vemos en su música su gusto y fabulosa síntesis del jazz, el tango y la música llamada clásica.

En 1982 Efraín Paesky, secretario general del Consejo Interamericano de la Música, (Naciones Unidas), le encargó a Piazzolla un tango para violonchelo y piano, con la idea de que lo tocara Rostropovich, a quien está dedicado. La obra se publica el año de su creación en París, el título original "Tangazo", es modificado por consideración de Paesky a Le Grand Tango; Rostropovich considera que la parte de cello no es suficientemente brillante y posteriormente realiza una versión propia de la obra que es la que tocó y grabó; ésta circunstancia permite que Carlos Prieto y Edison Quintana realicen la primera grabación de esta obra con el sello inglés IMP Masters además de estrenarla en diversas ciudades del mundo.

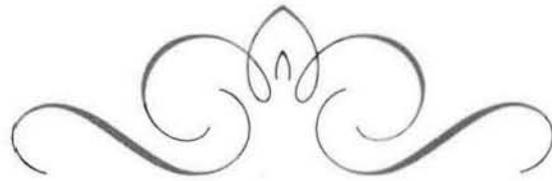
Aunque con un solo movimiento, como muchas de las obras de Astor Piazzolla, mantiene una estructura ternaria pues se pueden advertir 3 grandes partes, con un balance en el peso de sus secciones y con un diseño rápido-lento-rápido.

Su música es interpretada y grabada por grandes músicos de diversos géneros en todo el mundo entre ellos, Gidon Kremer, Yo-Yo Ma, Emanuel Ax, los hermanos Assad, Al Di Meola, Gary Burton, M. Rostropovich, Daniel Barenboim y el cuarteto Kronos además de orquestas de cámara y sinfónicas. Grabó personalmente más de 50 discos.

El 4 de agosto de 1990 en París sufre una trombosis cerebral, su pareja e hijos deciden que debe regresar a Argentina, el presidente Menem le envía su avión y tras 23 meses de penurias muere en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.

ANEXO 2

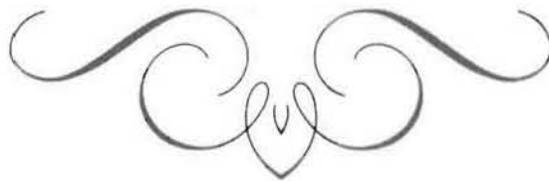
Johann Sebastian Bach



Complete Suites for
Unaccompanied Cello

and

Sonatas for
Viola da Gamba



From the Bach-Gesellschaft Edition

Suite No. 3 in C Major

Prélude.

The musical score for the Prélude is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The piece begins with a series of eighth-note patterns, often beamed together in groups of four. The key signature is C major, though some notes are marked with sharps and naturals. The melody is characterized by its rhythmic complexity and the use of slurs and ties. The notation includes various accidentals such as sharps, naturals, and flats, particularly in the later staves. The overall texture is dense and rhythmic, typical of a Baroque-style prelude.

This page contains ten staves of musical notation, all in bass clef. The music is written in a single system. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of slurs and accents. A trill is indicated by the letters "tr" above a note in the final staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Allemande.

The image displays a musical score for the piece 'Allemande' from Suite No. 3 in C Major. The score is written for a single melodic line in bass clef, with a common time signature (C). The piece is composed of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several trills (tr) and grace notes throughout the piece. The key signature is C major, indicated by the absence of sharps or flats. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The paper shows signs of age, with some light staining and a slightly yellowed tone.

Courante.

The image displays a musical score for a piece titled "Courante." The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of 13 staves of music. The piece begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic flow of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The key signature is C major, indicated by the absence of sharps or flats. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The piece concludes with a final cadence in the key of C major, marked with a double bar line and a repeat sign.

Sarabande.

The Sarabande piece is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains a repeat sign. The third staff features a trill (tr) over a note. The fourth staff concludes with a double bar line and repeat dots.

Bourrée I.

The Bourrée I piece is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains a repeat sign. The third and fourth staves continue the rhythmic pattern.

Bourrée II.

The Bourrée II piece is written in bass clef with a common time signature (C). It begins with a piano (*piano*) dynamic marking. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains a trill (tr) over a note. The third and fourth staves continue the rhythmic pattern.

*Bourrée I.
da Capo.*

Figure.

The image displays a musical score for a single melodic line on a bass clef staff. The piece is titled "Suite No. 3 in C Major" and is identified as "Figure." The score is written in 3/8 time and consists of 15 measures. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D minor or its relative major, D major. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped together. It features several ornaments, including mordents and grace notes, which are placed above specific notes. The dynamics are marked with "p" (piano) at the beginning and "f" (forte) later in the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The notation is clear and legible, with standard musical symbols for clef, key signature, time signature, notes, rests, ornaments, and dynamics.



Escuela Nacional
de Música
BIBLIOTECA

ROBERT SCHUMANN

KOMPOSITIONEN

FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER

BEARBEITET VON

FRIEDRICH GRÜTZMACHER

EIGENTUM DES VERLEGERS · ALLE RECHTE VORBEHALTEN

C. F. PETERS

FRANKFURT · LONDON · NEW YORK



Escuela Nacional
de Música
BIBLIOTECA

Fantasie - Stücke

für
Klavier und Klarinette oder Violine

I

M229

S34

Class. K 65

Acquis. J-6214

R-4798

R. Schumann, Op. 73

Für Violoncello bearbeitet von
Friedrich Grützmacher

Zart und mit Ausdruck

Klarinette in A

Zart und mit Ausdruck $\text{♩} = 80$

Klavier

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, starting with a section marker 'B' above the staff. It includes dynamic markings like *fp* and *Red.* with an asterisk.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings such as *fp* and *Red.* with an asterisk.

Fourth system of musical notation, starting with a section marker 'C' above the staff. It includes dynamic markings like *fp*, *p*, and *pp*, along with *Red.* and asterisks.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with various notes and rests, including *Red.* and asterisks.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with *cresc.* and *f*. There are several *ped.* (pedal) markings and asterisks below the bass line.

D

Second system of musical notation, labeled 'D'. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a *pp* dynamic, followed by a *fp* dynamic. The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment, with *p* and *f* dynamics indicated.

Third system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The vocal line has a *fp* dynamic. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern, with *p* and *f* dynamics.

E

Fourth system of musical notation, labeled 'E'. The vocal line starts with a *pp* dynamic. The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment, with *f* and *fp* dynamics.

Fifth system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment, with *fp* dynamic.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. It features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system continues the musical piece. It includes dynamic markings *fp* (fortissimo piano) and *F* (forte) in the bass staff. The notation includes slurs and ties across measures.

The third system features a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the top staff. The bass staff contains several chords with figured bass notation (e.g., b6, b2, #4) and diamond-shaped symbols below them.

The fourth system includes dynamic markings *f* (forte) and *sf* (sforzando). The bass staff contains several chords with figured bass notation and asterisks (*). The word *Red.* (ritardando) is written below the bass staff.

The fifth system includes dynamic markings *p* (piano) and *dimin.* (diminuendo). The bass staff contains several chords with figured bass notation and asterisks (*). The word *attacca.* is written at the end of the system.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA
BIBLIOTECA

II

Lebhaft, leicht

Musical score for the first system, measures 1-4. The top staff is a vocal line starting with a whole rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note patterns. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the end of the system.

Lebhaft, leicht $\text{♩} = 188$

Musical score for the second system, measures 5-8. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *pp* and *p*. A dynamic marking of *sfp* is present at the end of the system.

Musical score for the third system, measures 9-12. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *pp* and *p*. A dynamic marking of *sfp* is present at the end of the system. A section marker 'A' is located above the vocal staff.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *f*, *cresc.*, *fp*, *sfp*, and *sf*. A dynamic marking of *sfp* is present at the end of the system.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is placed below the piano part. The system concludes with the instruction "Led." and an asterisk.

Second system of musical notation. It continues the three-staff format. The vocal line starts with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking in the left hand. The system ends with dynamic markings of *f*, *fp*, and *sp*, followed by "Led." and an asterisk.

Third system of musical notation. It continues the three-staff format. The vocal line has a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment features a dynamic marking of *f*. The system concludes with "Led." and an asterisk.

Section B begins in this system. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The system starts with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p*. The system concludes with "Led." and an asterisk.

Fifth system of musical notation. It continues the three-staff format in the key of two flats. The piano accompaniment features dynamic markings of *fp* and *fp*. The system concludes with "Led." and an asterisk.

C

D

E

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

Second system of musical notation. Dynamics include *p*, *fp*, *sfp*, *sf*, *f*, and *p dolce*. Includes a *ced.* (coda) symbol.

Coda
Nach und nach ruhiger

Third system of musical notation, labeled "Coda". Treble clef, key signature of three sharps. Dynamics include *f* and *p*. Includes a *ced.* (coda) symbol.

Fourth system of musical notation. Dynamics include *dimin.*, *pp*, and *p*.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *dimin.*, *pp*, and *p*. Includes a *ced.* (coda) symbol and a ** attacca.* instruction.

III

Rasch und mit Feuer

Rasch und mit Feuer $\text{♩} = 160$

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Rasch und mit Feuer' with a metronome marking of 160 quarter notes per minute. The score is divided into several systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece, with dynamic markings of *f* and *sf*. The third system is marked with a large 'A' and includes dynamics of *f*, *p*, and *dimin.*. The fourth system continues the melodic line. The fifth system is marked with a large 'B' and includes dynamics of *cresc.* and *f*. The score concludes with a final cadence. Performance instructions include 'Red.' (Reduction) and asterisks (*) indicating specific notes or passages.

First system of musical notation. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic and a *cresc.* marking. The key signature is two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The upper staff features a forte (*f*) dynamic. The lower staff features a forte (*f*) dynamic. This system includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the staff lines.

Third system of musical notation, marked with a **C** time signature change. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. This system includes triplets, indicated by "3" above the notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The lower staff features a fortissimo piano (*fp*) dynamic. This system includes accents, indicated by a triangle symbol (^) above the notes.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a fortissimo (*sf*) dynamic. The lower staff features a fortissimo (*sf*) dynamic. This system includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the staff lines.

D

First system of section D. The piano staff (top) begins with a *sf* dynamic and contains a melodic line with slurs. The bass staff (bottom) starts with a *sf* dynamic and provides harmonic support. Dynamic markings *f* and *sf* are present in both staves.

Second system of section D. The piano staff features a *sfz* dynamic marking. The bass staff includes a *sf* dynamic and a *Red.* correction below the staff. A '*' symbol is located at the end of the system.

Third system of section D. The piano staff contains a melodic line with slurs and dynamics *f* and *sf*. The bass staff provides accompaniment with dynamics *f* and *sf*.

Fourth system of section D. It includes first and second endings. The piano staff has dynamics *f* and *p*. The bass staff has dynamics *sf* and *p*. A '*' symbol is at the end of the system.

Fifth system of section D, which concludes with section E. The piano staff has dynamics *f* and *sf*. The bass staff has dynamics *sf* and *f*. There are *Red.* corrections and '*' symbols below the staff.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features various dynamics including *f* and *sf*. There are markings for *Red.* and asterisks (*) in the piano part.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *f*, *p*, and *dimin.*. The piano part includes triplet markings (3) and *Red.* markings.

Third system of musical notation. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *Red.*. The piano part features a prominent triplet in the bass line.

Fourth system of musical notation. It begins with a section marked **F**. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The piano part includes triplet markings and *Red.* markings.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *f*. The piano part continues with complex rhythmic patterns.

Coda



p
p^{ff}

Mit Pedal



p
p^{ff}



G

Schneller



p^{ff}
p dolce

Schneller



p
cresc.
cresc.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a melodic line with slurs and a fermata. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the melodic line with *cresc.* and *ff* markings. The left hand accompaniment features *f* and *ff* dynamics. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a fermata and *ff* marking. The left hand has *ff* and *fp* markings. Performance markings include *ped.* and asterisks. The instruction **H Schneller** is written above the staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has *cresc.* and *f* markings. The left hand has *f* and *ff* markings. Performance markings include *ped.* and asterisks.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has *f* and *ff* markings. The left hand has *ff* and *f* markings. Performance markings include *ped.* and asterisks.

LEONARDO CORAL



S ONATA PARA VIOLONCHELO Y PIANO



*A Ignacio Mariscal
y María Teresa Frenk*



2004

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

a Ignacio Mariscal y María Teresa Frenk

Sonata para violonchelo y piano

I.- Espejos de luna y viento

Moderato ♩ = 108

Leonardo Coral (1999)

Violonchelo

Piano

p

pp

Red. *

3

p

mf

Red. * Red. *

5

pp

p

Red. * Red. * Red. * Red. *

A

7

Musical score for measures 7-8. The piece is in B-flat major and 5/4 time. Measure 7 features a *mf* dynamic. Measure 8 is marked *pp* and *p*. Fingerings 6, 7, and 7 are indicated. Pedal points are marked with asterisks and 'Ped.'.

9

Musical score for measures 9-10. Measure 9 includes triplets and dynamics *p*, *mf*, *mf*, and *p*. Measure 10 features a key signature change to B major and dynamics *p* and *mf*. Pedal points are marked with asterisks and 'Ped.'.

11

Musical score for measures 11-12. Measure 11 includes a *ritard.* marking. Measure 12 features a *p.* dynamic. Pedal points are marked with asterisks and 'Ped.'.

13 Andante ♩. = 60

Musical score for measures 13-14. The score is in 12/8 time with a key signature of one flat. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a 'Ped.' (pedal) marking and a '*' symbol at the end of the system.

B

Allegro energico ♩. = 140

Musical score for measures 15-18. The score is in 6/8 time with a key signature of one flat. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings *p*, *mf*, and *f* are present. The piano part includes a crescendo hairpin.

19

Musical score for measures 19-22. The score is in 6/8 time with a key signature of one flat. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings *mf* are present.

23

Musical score for measures 23-27. The system consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff begins with a *p* dynamic and a *cresc.* marking, transitioning to *mf* by measure 25. The grand staff also begins with *p* and transitions to *mf* by measure 25. The music is in a minor key with a key signature of one flat.

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of a bass staff and a grand staff. Both the bass and grand staves begin with a *f* dynamic. The music continues in the same minor key with a key signature of one flat.

C

31

Musical score for measures 31-35. The system consists of a bass staff and a grand staff. A common time signature 'C' is placed above the grand staff at the beginning of measure 31. The bass staff begins with a *p* dynamic. The grand staff begins with a *p* dynamic and a *Red.* marking. The music is in common time and a minor key with a key signature of one flat. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 35, followed by an asterisk symbol.

35

Musical score for measures 35-38. The system consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff has a melodic line with a *mf* dynamic at the start and a *f* dynamic at the end. The grand staff has a piano accompaniment with a *mf* dynamic at the start and a *f* dynamic at the end. Pedal markings are present: *Ped.* under the first measure, ** Ped.* under the second and third measures, and ** Ped. ** under the fourth measure.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with dynamics *ff*, *mf*, and *f*. The grand staff has a piano accompaniment with dynamics *f*, *ff*, *mf*, and *f*. Pedal markings are present: *Ped. ** under measures 39, 40, 41, and 42.

43

Musical score for measures 43-46. The system consists of a bass staff and a grand staff. The bass staff has a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The grand staff has a piano accompaniment with dynamics *mf* and *f*. Pedal markings are present: *Ped. ** under measures 43, 44, 45, and 46.

47

Musical score for measures 47-50. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano part with a forte (*ff*) dynamic and a vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The vocal line has a melodic contour with some grace notes. Below the piano part, there are markings: *Red.* with an asterisk under measures 47, 48, 49, and 50.

D

Andante cantabile ♩. = 60

50

Musical score for measures 50-53. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano part with a piano (*p*) dynamic and a vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The vocal line has a melodic contour with some grace notes. Below the piano part, there are markings: *Red.* with an asterisk under measures 50, 51, 52, and 53.

64

Musical score for measures 64-67. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano part with a piano (*p*) dynamic and a vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The vocal line has a melodic contour with some grace notes. Below the piano part, there are markings: *Red.* with an asterisk under measures 64, 65, 66, and 67.

58

Musical score for measures 58-61. The score is in 3/8 time and features a bass line and a piano accompaniment. The bass line starts with a rest, then enters with a melodic line marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, also marked *p* and *mf*. Below the piano part, there are five asterisks followed by the word "Led." (Ledero), indicating a specific performance instruction.

62

Musical score for measures 62-65. The score is in 3/8 time. The bass line features a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, also marked *mf*, *f*, and *pp*. Below the piano part, there are seven asterisks followed by the word "Led." (Ledero).

E

Allegro energico $\text{♩} = 140$

66

Musical score for measures 66-69. The score is in 3/8 time and features a bass line and a piano accompaniment. The bass line starts with a melodic line marked *p*, *mf*, and *f*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, also marked *pp*, *p*, *mf*, and *f*. Below the piano part, there is one asterisk followed by the word "Led." (Ledero).

71

Musical score for measures 71-74. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top bass staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands, also marked *mf*.

75

Musical score for measures 75-78. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The top bass staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *p cresc.* and *mf*. The grand staff provides harmonic accompaniment, marked *p* and *mf*. Below the grand staff, there are markings "Red. *" under the first, second, and third measures.

79

Musical score for measures 79-82. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The top bass staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *p cresc.* and *mf*. The grand staff provides harmonic accompaniment, marked *p* and *mf*. Below the grand staff, there are markings "Red. *" under the first, second, third, fourth, and fifth measures.

83

p cresc. mf p cresc.

p mf p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

F

87

f ff p mf

f ff p mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

91

f mf

f mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

96

Musical score for measures 96-100. The score is written for bass and piano. The bass line features a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*) with a crescendo (*cresc.*). The piano accompaniment consists of chords and eighth-note patterns, also marked with *f* and *p cresc.*. Below the piano part, there are six instances of the text "Ped. *" indicating pedal points.

101

Musical score for measures 101-104. The bass line continues with a melodic line, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features chords and eighth-note patterns, also marked with *f*. Below the piano part, there are six instances of the text "Ped. *" indicating pedal points.

105

Musical score for measures 105-109. The bass line features a melodic line with slurs and accents, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and eighth-note patterns, also marked with *ff*. Below the piano part, there are seven instances of the text "Ped. *" indicating pedal points.

109

Musical score for measures 109-114. The score is written for a piano and consists of two systems. The first system contains measures 109 and 110, and the second system contains measures 111, 112, 113, and 114. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score features a variety of dynamics, including *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The piano part includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The right hand part is more melodic, with some chords and rests. There are several accents and slurs throughout the piece.

114

G

Musical score for measures 114-118. The score is written for a piano and consists of two systems. The first system contains measures 114 and 115, and the second system contains measures 116, 117, and 118. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score features a variety of dynamics, including *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The piano part includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The right hand part is more melodic, with some chords and rests. There are several accents and slurs throughout the piece.

118

Musical score for measures 118-123. The score is written for a piano and consists of two systems. The first system contains measures 118 and 119, and the second system contains measures 120, 121, 122, and 123. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score features a variety of dynamics, including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The piano part includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The right hand part is more melodic, with some chords and rests. There are several accents and slurs throughout the piece.

122

Musical score for measures 122-125. The score is in 3/8 time and features a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line starts with a forte (*f*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) section. The grand staff also features *f* and *ff* dynamics. The piece concludes with a *ped.* (pedal) marking. The notes under the grand staff are: *ped. * ped. * ped. ** *ped. * ped. * ped. ** *ped. * ped. ** *ped. * ped.*

H

Andante cantabile ♩. = 60

126

Musical score for measures 126-129. The score is in 12/8 time and features a bass line and a grand staff. The bass line begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) section. The grand staff also features a *p* dynamic. The piece concludes with a *ped.* (pedal) marking. The notes under the grand staff are: * *ped.* * *ped.* * *ped.*

130

Musical score for measures 130-133. The score is in 12/8 time and features a bass line and a grand staff. The bass line begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) section. The grand staff also features a *p* dynamic. The piece concludes with a *ped.* (pedal) marking. The notes under the grand staff are: * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.*

134

Musical score for measures 134-137. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line starts with a half note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and finally a quarter note with a flat. The grand staff contains piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are four asterisks with the word "Red." below the grand staff, corresponding to specific measures.

138

Musical score for measures 138-141. The score continues in the same key and time signature. The bass line features a series of eighth notes with slurs. The grand staff accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *f* (forte). There are eight asterisks with the word "Red." below the grand staff, corresponding to specific measures.

I
Moderato ♩ = 108

142

Musical score for measures 142-145. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features a bass line and a grand staff. The bass line starts with a half note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and finally a quarter note with a flat. The grand staff contains piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p*. There are eight asterisks with the word "Red." below the grand staff, corresponding to specific measures.

146

p *mf*

Red. * *Red.* *

J

148

pp *p*

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

150

p *cresc.* *mf* *p*

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

152

mf p

Red. *

II.- Lamento

Andante espressivo ♩ = 80

ff p ff p ff p

pp

3

A

p mf f

sfz p mf

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

7

ff

f

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

10

B

p

pp

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

14

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of three staves: a bass staff and two treble staves. The bass staff begins with a *p* dynamic marking. The two treble staves feature complex, multi-measure chords with many notes. Below the staves, there are seven pairs of markings: *Red.* followed by an asterisk, and *Red.* followed by an asterisk.

C

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of three staves. Measure 20 starts with a *p* dynamic. Measure 21 features a *ff* dynamic. Measure 22 returns to *p* and ends with a *pp* dynamic. The bass staff has a *Red.* marking with an asterisk. The treble staves show complex chordal textures. Time signatures change from 2/4 to 5/4 and back to 2/4.

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of three staves. Measure 23 starts with a *p* dynamic. Measure 24 features a *mf* dynamic. Measure 25 features a *f* dynamic. Measure 26 returns to *mf*. The bass staff has a *Red.* marking with an asterisk. The treble staves show complex chordal textures. Time signatures change from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

27

ff

f

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

30

D

p

p

pp

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

34

mf

p

p

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

37

Musical score for measures 37-38. The system includes a bass clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The bass clef staff has a dynamic marking of *p*. The grand staff has a dynamic marking of *pp*. Pedal markings are present: *Ped.* at the start, ** Ped.* at the first measure boundary, ** Ped.* at the second measure boundary, *Ped.* at the third measure boundary, ** Ped.* at the fourth measure boundary, and ** Ped.* at the end. A long slur covers the entire system.

E

39

Musical score for measures 39-41. The system includes a bass clef staff and a grand staff. The grand staff has dynamic markings of *mf* and *f*. Pedal markings are present: *Ped.* at the start, ** Ped.* at the first measure boundary, ** Ped.* at the second measure boundary, and ** Ped.* at the third measure boundary. A long slur covers the entire system.

42

Musical score for measures 42-44. The system includes a bass clef staff and a grand staff. The grand staff has dynamic markings of *f* and *pp*. The word *ritard.....* is written above the grand staff. Pedal markings are present: *Ped.* at the start, ** Ped.* at the first measure boundary, ** Ped.* at the second measure boundary, and ** Ped.* at the third measure boundary. A long slur covers the entire system.

III.- Final

Vivo energico $\text{♩} = 140$

Measures 1-4. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *mf*, *sfz*, *f*, *sfz*. Pedal marks with asterisks: *ped. **.

Measures 5-8. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *sfz*, *sfz*, *f*, *mf*. Pedal marks with asterisks: *ped. **, *ped. **.

A

Measures 9-12. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *sfz*, *sfz*, *mf*, *sfz*, *sfz*. Pedal marks with asterisks: *ped. **, *ped. **, *ped. **.

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 13 starts with a *mf* dynamic. Measure 14 features a *sfz* dynamic. Measure 15 features a *f* dynamic. Measure 16 features a *sfz* dynamic. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings that look like 'Rea' with asterisks.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 starts with a *f* dynamic. Measure 18 features a *mf* dynamic. Measure 19 features a *sfz* dynamic. Measure 20 features a *sfz* dynamic. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings that look like 'Rea' with asterisks.

B

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 21 starts with a *ff* dynamic. Measure 22 features a *ff* dynamic. Measure 23 features a *f* dynamic. Measure 24 features a *f* dynamic. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings that look like 'Rea' with asterisks.

25

Musical score for measures 25-28. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The bass line starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a long note in the first measure followed by eighth-note patterns. The piano accompaniment also begins with *ff* and includes chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *f* and *ff*. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*) below the bass line.

C

29

Musical score for measures 29-32. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The bass line features a series of chords with dynamics *mf*, *sfz*, *f*, *sfz*, *sfz*, and *sfz*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with dynamics *sfz* and *sfz*. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*) below the bass line.

33

Musical score for measures 33-36. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The bass line starts with a fortissimo (*f*) dynamic and features a series of chords and moving lines. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with dynamics *mf* and *sfz*. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*) below the bass line.

D

37

Musical score for measures 37-40. The score is in 3/4 time and features a piano and a cello. The piano part (top staff) has a melodic line with accents and a dynamic range from *mf* to *f*. The cello part (bottom staff) provides harmonic support with chords and a dynamic range from *mf* to *f*. Both parts include *Red.* and *** markings.

41

Musical score for measures 41-44. The piano part (top staff) continues with a melodic line, reaching a dynamic of *ff*. The cello part (bottom staff) features a more active line with a dynamic range from *ff* to *sfz*. Both parts include *Red.* and *** markings.

45

Musical score for measures 45-48. The piano part (top staff) is mostly silent, with a few notes in the final measure. The cello part (bottom staff) features a rhythmic pattern of chords with a dynamic of *sfz*. Both parts include *Red.* and *** markings.

E

48

Musical score for section E, measures 48-51. The score is in 2/4 time and features a bass line and a piano accompaniment. The bass line starts with a rest, then moves to a half note G2, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F3. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*. There are hairpins indicating a crescendo and decrescendo. Performance markings include *Red.* and an asterisk.

F

52

Musical score for section F, measures 52-55. The score continues with the bass line and piano accompaniment. The bass line has quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F3. The piano accompaniment features chords and single notes. Dynamics include *f*, *mf*, and *sfz*. There are hairpins indicating a crescendo and decrescendo. Performance markings include *Red.* and an asterisk.

56

Musical score for section F, measures 56-59. The score continues with the bass line and piano accompaniment. The bass line has quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F3. The piano accompaniment features chords and single notes. Dynamics include *f*, *sfz*, and *mf*. There are hairpins indicating a crescendo and decrescendo. Performance markings include *Red.* and an asterisk.

60 G

sfz *sfz* *mf* *sfz*

Ped. * Ped. * Ped. *

64

mf *sfz* *f* *sfz* *sfz*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

68

sfz *f* *sfz* *mf* *sfz*

Ped. * Ped. *

72

H

ff

sfz

ff

f

ff

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

76

ff

f

ff

f

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

79

ff

mf

ff

mf

Ped. * Ped. *

83

f

f

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

87

ff

mf

ff

mf

Red. * *Red.* *

I

91

Andante espressivo $\text{♩} = 75$

p *mf*

p *mf*

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

95

f *p*

mf *p* *pp*

Red. * Red. * Red.

J

Vivo energico $\text{♩} = 140$

100

ff *sfz* *sfz* *ff* *sfz*

f *sfz* *sfz* *sfz*

* Red. * Red. * Red. *

K

104

sfz *f*

sfz *f*

Red. * Red. *

108

Musical score for measures 108-111. The score is in 3/4 time and features a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The music is marked with a forte *f* dynamic. The bass line consists of quarter and eighth notes, while the grand staff features chords and melodic lines with slurs and accents.

112

Musical score for measures 112-115. The score continues in the same key and time signature. The music is marked with a fortissimo *ff* dynamic. The bass line features a series of chords, and the grand staff has chords and melodic lines. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord. Below the grand staff, there are four instances of the word "Ped." followed by an asterisk, indicating a pedal point.

116

L

Musical score for measures 116-119. The score is marked with a large "L" in a box, indicating a *ritardando* section. The music is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The bass line features a series of chords with accents, and the grand staff has chords and melodic lines. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord. Below the grand staff, there are four instances of the word "Ped." followed by an asterisk, indicating a pedal point.

120

Musical score for measures 120-123. The piece is in a minor key. The bass line is mostly rests. The right hand features a melodic line with slurs and accents, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic and increasing to forte (*f*) by measure 123. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks at the end of measures 122 and 123.

M

124

Musical score for measures 124-127, marked with a large 'M'. The bass line consists of eighth-note chords with slurs and accents. Dynamics include mezzo-forte (*mf*), crescendo (*cresc.*), sforzando (*sfz*), and forte (*f*). The right hand plays chords with slurs and accents, also featuring *mf*, *sfz*, and *f* dynamics. The left hand provides a steady accompaniment. Pedal points are marked with 'Ped.' and asterisks at the end of measures 124, 125, 126, and 127.

128

Musical score for measures 128-131. The bass line features a melodic line with slurs and accents, starting at a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords with slurs and accents, also at a forte (*f*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks at the end of measures 128 and 129.

132

133

134

135

N

136

137

138

139

140

140

141

142

143

144

144

Musical score for measures 144-148. The score is written for three staves: Bass (bottom), Treble (middle), and Violin (top). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 144 starts with a *mf* dynamic. Measure 145 has a *f* dynamic. Measure 146 has a *f* dynamic. Measure 147 has a *f* dynamic. Measure 148 has a *f* dynamic. The Violin part has a *Rea* marking. The Bass part has a *Rea* marking. The Treble part has a *Rea* marking. There are asterisks (*) under the Violin and Bass parts in measures 145, 146, 147, and 148. There are also asterisks (*) at the end of the Violin and Bass parts in measure 148.

148

Musical score for measures 149-153. The score is written for three staves: Bass (bottom), Treble (middle), and Violin (top). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 149 starts with a *ff* dynamic. Measure 150 has a *ff* dynamic. Measure 151 has a *ff* dynamic. Measure 152 has a *ff* dynamic. Measure 153 has a *ff* dynamic. The Violin part has a *Rea* marking. The Bass part has a *Rea* marking. The Treble part has a *Rea* marking. There are asterisks (*) under the Violin and Bass parts in measures 150, 151, 152, and 153. There are also asterisks (*) at the end of the Violin and Bass parts in measure 153.

México, D.F. 6 de febrero de 1999

marcela rodríguez

lumbre (1988)
para violoncelo solo



EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.

Av. Juárez 18, Desp. 206

06050 México, D.F.

a Bozena Slawinska
lumbre (1988)

para violoncello solo

Revisión: Alain Durbecq

Marcela Rodriguez

Enérgico $\text{♩} = 92$ aprox.

The musical score is written for a single cello. It begins with a tempo marking of 'Enérgico' and a quarter note equal to 92 beats per minute. The first staff features a series of chords with glissandi, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The second staff is a long, sustained melodic line starting with a mezzo-piano (*pp*) dynamic and ending with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The third and fourth staves continue with rhythmic patterns and glissandi, alternating between forte (*f*) and mezzo-piano (*pp*) dynamics. The fifth staff includes a forte (*f*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a glissando. The sixth staff features a forte (*f*) dynamic, a piano (*pp*) dynamic, and a glissando. The seventh staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a *rall.* (rallentando) section with a mezzo-piano (*pp*) dynamic, a *pizz.* (pizzicato) section with a mezzo-piano (*pp*) dynamic, and an *arco* (arco) section with a mezzo-piano (*pp*) dynamic. The final staff includes a *pizz.* (pizzicato) section with a mezzo-piano (*pp*) dynamic, a *arco* (arco) section with a piano (*p*) dynamic, and a first ending bracket.

(A) L. H. (C) (D) arco (D) (A) pizz.

arco (D) (A) pizz. (D) arco (A) pizz. (D) arco

(D) (A) (D) (A) (D) (D) accelerando rall. ppp

[2] (C) gliss. (G) (D) sfz f f

(G) (D) (A) gliss. (C) (G) (D) (A) pizz. 6 arco pp mf

[3] (D) (C) (G) (D) (C) (D) (A) (C) (D) pizz. 6 3 arco 1 4

(D) accelerando

accelerando

4 *a tempo I.*

flag. gliss. *sul pont.* *arco* *flag. (sempre)* *pizz.* *p* *p* *p*

arco *flag.* *pizz.* *arco* *flag.* *accelerando* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *p* *p* *p* *p*

arco *pizz.* *Tempo I.* *gliss.*

gliss. *f* *p*

f *pizz.* *3* *arco* *pp* *gliss.* *p* *f*

First musical staff in bass clef. It begins with a circled C chord. The notation includes glissando markings and dynamic markings of *f*. A circled G chord appears later in the staff.

Second musical staff in bass clef. It starts with a circled D chord and a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *f*. The staff concludes with a circled C chord and a dynamic marking of *pp*.

Third musical staff in bass clef. It begins with a circled G chord and a dynamic marking of *p*. It features a *pizz.* (pizzicato) section with a circled D chord and a triplet. The section ends with an *arco* (arco) section and a circled C chord, with a dynamic marking of *pp*.

Fourth musical staff in bass clef. It contains a circled 5 in a box at the top. The staff features a sequence of chords: G, C, G, C, G, C, G, C, G. Dynamic markings are *p*, *mf*, and *f*.

Fifth musical staff in bass clef. It starts with a circled C chord and a dynamic marking of *f*. The staff continues with a circled G chord and another *f* dynamic marking, ending with a circled D chord.

Sixth musical staff in bass clef. It begins with a circled G chord and a dynamic marking of *pp*. The notation includes a trill marked *tr.* with the letters *(M V V V)* above it. The staff continues with a circled D chord (*mp*), a circled G chord, a circled C chord (*p*), and a circled G chord (*rall.*).

Seventh musical staff in bass clef. It starts with a circled G chord and a dynamic marking of *p*. The tempo marking is *a tempo*. The staff includes a *rall.* section and ends with a circled D chord (*p*), a circled C chord (*p*), and a circled G chord (*pp*).

10"

G **D**

ppp

D

pp *mp*

f *gliss.*

G

gliss.

G **D** *accelerando*

G

G **C** *a tempo*

f *gliss.*

gliss.

G **G** **D** **G** **D**

p

f *gliss.*

C *gliss.*

C **G** **C**

ff

flag. gliss.

A **D**

p

sul pont. **A** **D**

pizz. **C**

sul pont. **D** **A**

pizz. **D** **A**

sul pont. **A**

L.H. stop pizz.

p *pp*

sul pont. **A** **D**

pizz.

ppp

ppp

Fin

ASTOR PIAZZOLLA

LE GRAND TANGO

*per violoncello
(o viola)
e pianoforte*

BÈRBEN

a Mstislav Rostropovich

LE GRAND TANGO

per violoncello (o viola) e pianoforte

Astor PIAZZOLLA
(1921-1992)

Tempo di Tango (♩ = 116)

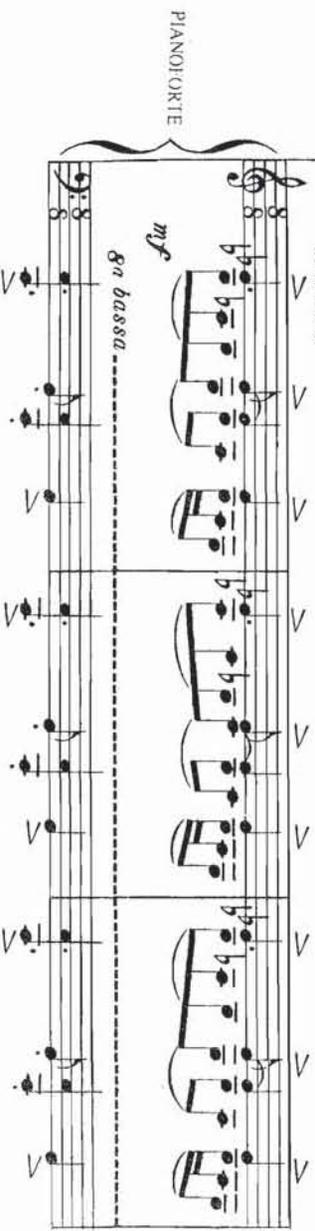
VIOLONCELLO



mf marcato

Tempo di Tango (♩ = 116)
marcato

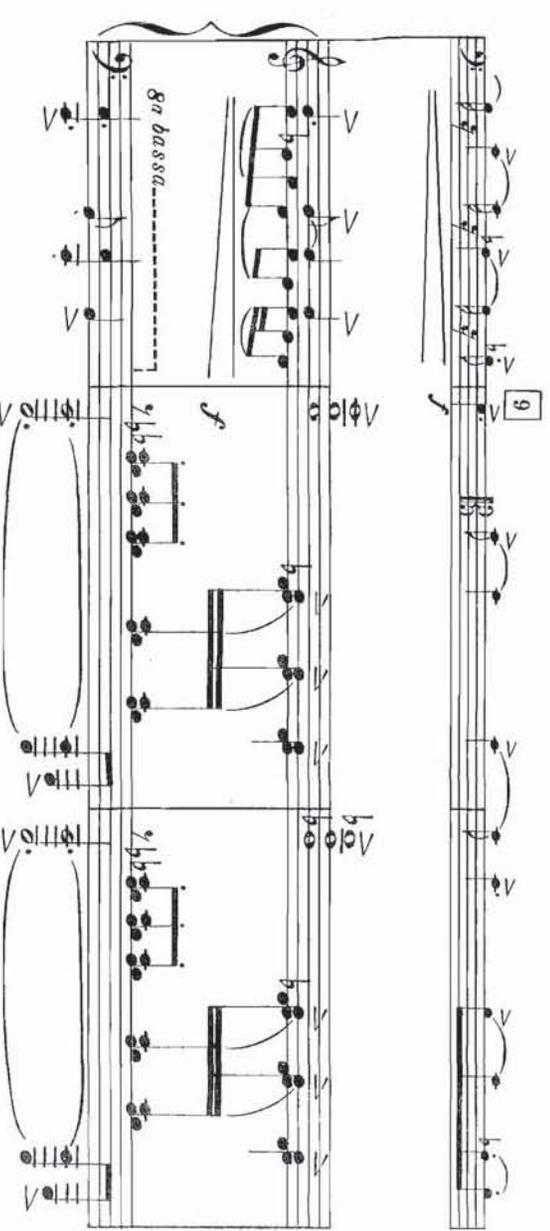
PIANOFORTE



mf
gr bassa



gr bassa



9

Musical score for a string quartet, measures 17-21. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. Measure 17 is marked *fp*. Measure 18 features a *rit.* marking. Measure 19 includes a *ritissimo.* marking. Measure 20 includes a *ritissimo.* marking. Measure 21 includes a *ritissimo.* marking. The score contains various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

21

22

23

24

f

ff

25

26

27

28

29

30

ff

31

32

33

34

p

p dolce

Musical score system 1, measures 35-40. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand part is marked *f* and contains six measures of music with slurs and accents. The left hand part contains six measures of music with slurs and accents. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score system 2, measures 41-46. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand part contains six measures of music with slurs and accents. The left hand part contains six measures of music with slurs and accents. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score system 3, measures 47-52. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand part contains six measures of music with slurs and accents. The left hand part contains six measures of music with slurs and accents. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for measures 47 and 48. Measure 47 features a *deciso* dynamic marking and a **f** dynamic marking. Measure 48 features a **ff** dynamic marking. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano part with a grand staff.

Musical score for measures 49 and 50. Measure 49 features a **f** dynamic marking. Measure 50 features a **f** dynamic marking. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano part with a grand staff.

Musical score for measures 51 and 52. Measure 51 features a **f** dynamic marking. Measure 52 features a **f** dynamic marking. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano part with a grand staff.

Musical score for measures 53 and 54. Measure 53 features a **f** dynamic marking. Measure 54 features a **f** dynamic marking. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano part with a grand staff.

Musical score for measures 55 and 56. Measure 55 features a **p** dynamic marking. Measure 56 features a **p** dynamic marking. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano part with a grand staff.

Musical score for measures 57 and 58. Measure 57 features a **p** dynamic marking. Measure 58 features a **p** dynamic marking. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano part with a grand staff.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are several dynamic markings, including *v* (accents) and *f* (forte). The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, continuing from the first. It also consists of three staves. The notation is dense with many beamed notes and rests. There are dynamic markings such as *f* and *mf*. The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation, starting with a measure number **62** in a box. It consists of three staves. The top staff begins with a dynamic marking of *mf*. The grand staff below begins with a dynamic marking of *p* (piano). The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes.

Musical score for measures 65-70. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 65 features a complex chordal texture in the treble staff with a slur over the notes, and a bass line with a half note. Measure 66 continues the treble texture with a slur and a half note in the bass. Measure 67 shows a similar treble texture with a slur and a half note in the bass. Measure 68 has a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 69 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 70 is marked with a box containing the number 70 and features a treble staff with a slur and a half note in the bass. The word "Detaché" is written below the bass staff in measure 65 and measure 70.

Musical score for measures 71-76. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 71 is marked with a box containing the number 70 and features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 72 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 73 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 74 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 75 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 76 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. The word "Detaché" is written below the bass staff in measure 71.

Musical score for measures 77-82. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 77 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 78 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 79 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 80 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 81 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. Measure 82 features a treble staff with a slur and a half note in the bass. The word "Detaché" is written below the bass staff in measure 77.

76

Musical score for measures 76-77. Measure 76 features a melodic line in the upper voice with a slur and a dynamic marking of *f*. The lower voice provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 77 continues the melodic development with a slur and a dynamic marking of *f*.

Musical score for measures 78-84. Measure 78 has a dynamic marking of *f*. Measures 79-84 show complex rhythmic patterns and dynamics, including a *f* marking in measure 81. The score includes various articulations and slurs.

85

Musical score for measures 85-91. Measure 85 has a dynamic marking of *f*. Measures 86-91 continue the musical development with various dynamics and articulations. The score includes slurs and dynamic markings such as *f* and *ff*.

This musical score consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system features a grand staff and a single bass staff, with a boxed measure number '95' below the bass staff. The third system has a grand staff and a single bass staff, with a dynamic marking 'p' below the bass staff. The fourth system includes a grand staff and a single bass staff, with a dynamic marking 'ff' below the bass staff. The fifth system has a grand staff and a single bass staff, with a dynamic marking 'p' below the bass staff. The sixth system features a grand staff and a single bass staff, with a dynamic marking 'ff' below the bass staff. The seventh system includes a grand staff and a single bass staff, with a dynamic marking 'p' below the bass staff. The eighth system has a grand staff and a single bass staff, with a dynamic marking 'ff' below the bass staff. The score contains various musical notations, including notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a melodic line featuring slurs and a fermata. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment of chords and moving lines. The bottom staff is a bass clef staff with a supporting bass line. Dynamics include *mf* and *mf*.

103 *Meno mosso* (♩ : 80)
libero e cantabile

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a melodic line, starting with *mf rall.* and ending with *mf*. The middle staff is a grand staff with a piano accompaniment, starting with *Prall.* and ending with *mf*. The bottom staff is a bass clef staff with a supporting bass line. A fermata is present over the final notes of the top staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a melodic line. The middle staff is a grand staff with a piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef staff with a supporting bass line. Dynamics include *mf*.

A tempo
rall.
A tempo
rall.

111

f
Cantabile
f

119 *A Tempo*

p rall. *f*

p rall. *p*

A Tempo

This system contains measures 1 through 4. The bass line begins with a *p rall.* marking and transitions to *f* at measure 3. The piano part also starts with *p rall.* and changes to *p* at measure 3. A *A Tempo* marking is placed above the piano staff at measure 3. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

This system contains measures 5 through 8. The piano part features complex textures with many beamed notes and slurs. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

sempre mf

sempre p

This system contains measures 9 through 12. The bass line is marked *sempre mf* and the piano part is marked *sempre p*. The piano part continues with intricate textures and slurs. The key signature and time signature remain consistent.

127

Musical score for measures 127-135. The score is written for voice and piano. The vocal line consists of a single melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment is divided into two staves (treble and bass clef). The right hand plays a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, often with slurs and accents. The left hand plays a simpler line of notes. Dynamic markings such as *cresc.* and *decresc.* are present in the piano part.

Musical score for measures 127-135, continuation of the previous system. It shows the vocal line and the piano accompaniment with various musical notations and dynamics.

136 **Pesante**
Tristamente

mf

Pesante

p

Musical score for measures 136-140. Measure 136 is marked **Pesante** and *Tristamente* with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment is characterized by a heavy, slow texture, with a dynamic marking of *p* in the subsequent measures. The vocal line continues with a melodic line.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music features complex chordal textures and melodic lines with various articulations and slurs.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. A measure in the top staff is boxed and labeled "145". The music continues with intricate harmonic and melodic development.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The system concludes with sustained chords and melodic fragments.

152

Musical score for measures 152-156. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and a steady bass line.

Musical score for measures 157-163. The score continues from the previous system, maintaining the same three-staff layout and key signature. The piano (*p*) dynamic is maintained throughout this section.

164

Musical score for measures 164-168. The score continues from the previous system. At measure 164, the dynamic changes to mezzo-forte (*mf*). The top staff shows a melodic line with a slur and an accent. The grand staff continues with harmonic accompaniment.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking 'v' above the third measure. The grand staff contains piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation, starting with a boxed measure number '172'. It follows the same three-staff layout as the first system. The top staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking 'v'. The piano accompaniment continues with complex chordal textures.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a slur and a dynamic marking 'v'. Below the staff, the text 'rall.' is written with a long horizontal line underneath, indicating a deceleration. The piano accompaniment in the grand staff below also includes a 'rall.' marking with a corresponding line.

178 *Libero e cantabile*

Musical score for measures 178-185. The piece is marked *Libero e cantabile* and *mf*. It features a single melodic line in the upper register and a piano accompaniment in the lower register. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 179 and various chordal textures. A fermata is placed over the final note of measure 185.

Musical score for measures 186-193. The tempo is marked *A Tempo*. The score continues with the melodic line and piano accompaniment. Measure 186 begins with a *rall.* marking. The piano part features a triplet of eighth notes in measure 187 and a *f* dynamic marking in measure 190. A fermata is present over the final note of measure 193.

Musical score for measures 194-201. The tempo is marked *A Tempo*. The score continues with the melodic line and piano accompaniment. Measure 194 begins with a *rall. . . .* marking. The piano part features a triplet of eighth notes in measure 195 and a *f* dynamic marking in measure 198. A fermata is present over the final note of measure 201.

First system of musical notation, consisting of three staves (bass, treble, and bass). The music features a melodic line in the upper bass staff and a piano accompaniment in the treble and lower bass staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/8. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The music continues from the first system. The tempo marking *rall.* (rallentando) appears in the lower right of the system. The system concludes with a fermata over the final notes.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The system begins with a boxed number **195** above the staff. The tempo marking *Più Mosso* (♩ = 120) is present. The time signature changes to 4/8. The system concludes with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 198-202. The score is written for two staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The music is marked with accents (>) and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 203-207. The score is written for two staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The music is marked with accents (>) and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat).

203

Musical score for measures 208-212. The score is written for two staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The music is marked with accents (>) and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 215-217. The score is written for three systems. The first system (measures 215-216) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex chordal accompaniment. The second system (measure 217) continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando). Articulation marks such as accents (>) and slurs are present throughout.

Musical score for measures 218-220. The score is written for three systems. The first system (measures 218-219) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex chordal accompaniment. The second system (measure 220) continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *sfz* (sforzando). Articulation marks such as accents (>) and slurs are present throughout.

Musical score for measures 221-223. The score is written for three systems. The first system (measures 221-222) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex chordal accompaniment. The second system (measure 223) continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *f* (forte). Articulation marks such as accents (>) and slurs are present throughout.

Musical score for measures 215-217. The score is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Measure 215 has a dynamic marking of *mf*. Measure 217 has a dynamic marking of *pp.*. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the passage.

218

GIOCOSO

Musical score for measures 218-220. The score is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked **GIOCOSO**. Measure 218 has a dynamic marking of *sf*. Measure 219 has a dynamic marking of *gliss.*. Measure 220 has a dynamic marking of *mf*. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the passage.

Musical score for measures 221-223. The score is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Measure 221 has a dynamic marking of *sfz*. Measure 222 has a dynamic marking of *gliss.*. Measure 223 has a dynamic marking of *pp.*. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the passage.

Musical score for measures 226-238. Measure 226 is boxed and contains a complex chordal texture. A dynamic marking of *sfz* is present. The score continues with multiple staves of music, including a section marked *aliss.* with a dashed line and a final measure with a *f* dynamic marking.

Musical score for measures 239-250. The score consists of multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for measures 251-262. The score consists of multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is for guitar, spanning measures 283 to 288. It is written for a single guitar on a six-string staff. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 283 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is marked *f* (forte). Measure 284 contains a boxed measure number '284'. Measure 285 features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Measure 286 includes a section of sixteenth-note runs. Measure 287 has a section of eighth-note patterns. Measure 288 concludes with a final chord. The score is annotated with numerous accents (^) and slurs, indicating phrasing and emphasis. A dynamic marking of *f* is present in measure 283. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

First system of a musical score, consisting of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and another bass staff at the bottom. The music features complex rhythmic patterns with many accents and slurs.

Second system of a musical score, starting at measure 248. The system includes three staves. Above the top staff, the number "248" is enclosed in a box, followed by the word "energico" and the dynamic marking "ff". Above the middle staff, the dynamic marking "f" is present. The middle staff contains a melodic line with a "ga" vocal line above it and a triplet of eighth notes below it. The bottom staff continues the bass line.

Third system of a musical score, continuing from the previous system. It consists of three staves. The middle staff features a melodic line with a "ga" vocal line above it and triplet markings below it. The bottom staff continues the bass line.

Musical score for measures 254 and 255. The score is written for two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 254 features a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (G3, F3, E3). Measure 255 continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *8d* is present above the treble staff in measure 255. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for measures 256 and 257. The score is written for two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 256 features a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (G3, F3, E3). Measure 257 continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *ff* is present above the treble staff in measure 256. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for measures 258 and 259. The score is written for two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 258 features a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (G3, F3, E3). Measure 259 continues with similar rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line.

Musical score system 1, measures 264-265. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 264 is marked with a box containing the number 264. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 265. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 2, measures 266-267. The system consists of three staves in the same clef arrangement as system 1. The music continues with intricate rhythmic figures and rests. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 3, measures 268-269. The system consists of three staves in the same clef arrangement. The music features a variety of rhythmic values and rests. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 1, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The system includes a first ending bracket and a repeat sign. A measure in the piano part is marked with a '3' and a fermata. A section of the piano part is marked with a dotted line and the number '8a'.

Musical score system 2, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The system includes a first ending bracket and a repeat sign. A measure in the piano part is marked with a '3' and a fermata.

Musical score system 3, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The system includes a first ending bracket and a repeat sign. A measure in the piano part is marked with a '3' and a fermata.

280

Musical score for measures 280-281. The score is written for two staves. Measure 280 begins with a *ff* dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A fermata is placed over the final note of measure 281.

Musical score for measures 282-283. The score is written for two staves. Measure 282 contains a *ff* dynamic marking. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes. A fermata is placed over the final note of measure 283.

288

Musical score for measures 288-291. The score is written for two staves. Measure 288 contains a *ff* dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A fermata is placed over the final note of measure 291.

Musical score for measures 288-291. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a double bass. Measures 288 and 289 feature a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measures 290 and 291 are marked with *Glissé* and *sfz*, showing a glissando effect on the strings. The double bass part has a *sfz* marking on a note in measure 291.

Musical score for measures 292-295. Measures 292 and 293 show a rhythmic pattern with accents and slurs. Measures 294 and 295 are marked with *sfz*. A measure rest for two measures is indicated by a box containing the number 295. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 296-300. Measures 296 and 297 feature a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Measures 298 and 299 show a rhythmic pattern with slurs and accents. Measure 300 is marked with *sfz* and features a complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

