



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA INSTRUMENTISTA- ARPA

PRESENTA:
BETUEL RAMÍREZ VELASCO



ASESOR DE TESIS:
LEONARDO MORTERA ÁLVAREZ

MÉXICO, D.F.

JULIO DE 2014



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.

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
1. PANORAMA DE TRES CONCURSOS DE ARPA.....	6
1.1. Concurso y Festival Internacional de Arpa en México.....	6
1.2. Concurso internacional de arpa en Estados Unidos de América.....	8
1.3. Concurso internacional de arpa en Israel.....	9
1.4. ¿Qué beneficios trae los concursos para el alumno?.....	11
1.5. Experiencia de participantes en concursos internacionales.....	12
2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS Y COMPOSITORES A INTERPRETAR.....	15
2.1. Domenico Scarlatti.....	15
2.1.1. Contexto Histórico.....	15
2.1.2. Biografía.....	16
2.1.3. Análisis de la Sonata K. 113.....	17
Primera parte.....	18
Segunda parte.....	20
2.1.4. Conclusiones.....	21
2.2. Tres compositores del romanticismo. Contexto histórico.....	22
2.2.1. Giachino Rossini.....	24
2.2.1.1. Biografía de Rossini.....	24
2.2.1.2. Análisis de <i>Zitti Zitti</i> , trío.....	25
Parte A.....	25
Parte B.....	27
Parte A'.....	27
2.2.1.3. Conclusiones.....	28
2.2.2. Franz Liszt.....	29
2.2.2.1. Biografía.....	29
2.2.2.2. Análisis de <i>Le Rossignol</i>	31
Parte A.....	32
Parte B.....	33
Parte A'.....	34
2.2.2.3. Conclusión.....	35
2.2.3. Gabriel Fauré.....	36
2.2.3.1. Biografía.....	36
2.2.3.2. Análisis del <i>Impromptu</i> para arpa.....	37
Exposición.....	38
Desarrollo.....	40
Reexposición.....	42
2.2.3.3. Conclusiones.....	44
2.3. Claude Debussy.....	47
2.3.1. Contexto Histórico.....	47
2.3.2. Biografía.....	48
2.3.3. Análisis de las obras.....	49
2.3.3.1. <i>Première Arabesque</i>	50
2.3.3.1.1. Conclusión.....	55
2.3.3.2. <i>Deuxième Arabesque</i>	56
2.3.3.2.1. Conclusión.....	61
2.3.3.3. <i>Danse Sacrée</i>	62
2.3.3.4. <i>Danse Profane</i>	67
2.3.3.4.1. Conclusión.....	74
2.4. Manuel M. Ponce.....	75
2.4.1. Contexto histórico.....	75
2.4.2. Biografía.....	76
2.4.3. Análisis del <i>Scherzino</i> mexicano.....	77
2.4.4. Conclusión.....	78

3. REFLEXIÓN FINAL.....	79
4. BIBLIOGRAFÍA.....	81
5. APÉNDICE.....	81

Agradecimientos.

Es mi deseo como sencillo gesto de agradecimiento dedicarle estas Notas al Programa en primera instancia a Dios, quien me dio la fortaleza, fe, salud y esperanza para alcanzar este anhelo que se vuelve un realidad tangible. A los que me han acompañado en este esfuerzo, muchos de ellos han estado desde antes de iniciarlo, otros fueron fundamentales para la decisión de emprenderlo y unos más han ido apareciendo felizmente a lo largo del camino.

A mis padres: Pío Crescencio Ramírez López y María Magdalena Velasco Mendoza; en este mismo tenor al Maestro Baltazar Juárez, quién actuó más allá de un maestro, dándome su apoyo incondicional a lo largo de estos años. Gracias por brindarme su confianza, respeto y cariño. Mis más sincero respeto a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Escuela Nacional de Música, por cobijarme durante estos siete años de trayectoria; a mis maestros y sinodales, que supervisaron este examen profesional y que sin sus observaciones no lo hubiera podido lograr.

Hermanos, amigos y familiares que estuvieron apoyándome. Haciendo una mención especial a la Familia Cornejo Rodríguez, quien me brindó su cariño en estos últimos años y a mi querida amiga Amalinalli Pichardo, la cual me acompañó en el logro de un sueño al obtener mi Arpa Clásica depositando en mi su plena confianza.

Encomienda a Jehová tu camino, y confía en él; y él hará.

Salmos 37: 5

Introducción.

El enorme potencial oculto en los concursos de música es tan sutil, que si lo miramos de soslayo jamás podremos valorarlo, hay que sentirlo. En el fondo son un impulso para movernos hacia delante, para apasionarnos, para disciplinarnos, para dar un sentido a nuestros días monótonos de estudio con la única intención de ser mejor personas, mejores estudiantes, mejores músicos.

La guía de los maestros en esta institución, a Escuela Nacional de Música (ENM), nos da las herramientas necesarias para ser capaces de desenvolvemos en cualquier campo musical: música de cámara, atrilistas, concertistas. El deber como estudiantes es darle continuidad a estos conocimientos y al mismo tiempo generarlo. La intención del presente trabajo es innovar una base para futuros concursos, en particular de arpa; pensando en todos los procesos que se toman en cuenta para una adecuada preparación.

El presente trabajo se basa en dos puntos complementarios entre sí. En primera instancia tenemos una breve panorámica de 3 concursos internacionales de arpa; se explica en qué consisten y de qué manera los participantes se benefician de dichas pruebas, rematando con el comentario de algunos competidores a cerca de su experiencia en dichos concursos. La segunda parte es donde encontraremos la información que unas notas al programa deben contener: la investigación teórica propiamente de los compositores a interpretar. Conjuntando estos elementos, esta investigación tiene la intención de convertirse en una base para algún futuro concurso.

1. Panorama de tres concursos de arpa.

El interés de mi persona hacia los concursos de arpa inició en el año 2006, el panorama de mi instrumento se abre ante mi visita a la Ciudad de México en compañía del profesor Baltazar Juárez. De esta manera descubrí, en mi adolescencia, las ventajas que un concurso -en aquel entonces nacional- podría aportarme. Las horas de estudio, elemento indispensable para participar en dicha justa, es solo uno de los beneficios; entre otros tenemos: crear lazos de amistad, abrir la mente a nuevas ideas de conocimiento y de manera saludable ser ambiciosos con nosotros mismos.

1.1. Concurso y Festival Internacional de Arpa en México.

Fundado por el arpista y profesor Baltazar Juárez Dávila, apoyado y patrocinado por la prestigiada fábrica de arpas Lyon Healy, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el 2006. Los interesados podían participar, según sus características, en las categorías: Infantil, Intermedio I, Intermedio II y Avanzado, con un límite de edad de 33 años, son las categorías con las que contó. Cada etapa solicitaba distinto repertorio de acuerdo al nivel de cada categoría¹. Los objetivos que el coordinador de este concurso comenta, fueron:

- Elevar el nivel de arpa en México
- Promocionar el instrumento en todos los estratos sociales de la población.
- Brindar una oportunidad a compositores actuales mexicanos
- Crear lazos de amistad y espacios de recreación.
- Ofrecer a los jóvenes la oportunidad de conocer a arpistas de talla internacional²

El concurso y festival internacional de arpa en México contó con el apoyo de padres de familia que dieron alojamiento a los concursantes, lo cual hizo más accesible

¹ Esta información fue proporcionada por el profesor Baltazar Juárez (Coordinador del Concurso y Festival Internacional de Arpa en México) el 14 de Junio del 2014

² (Quijas, 2006)

económicamente la participación. Fueron más de 31 arpistas procedentes de diferentes estados de la República Mexicana por mencionar Baja California, Nuevo León y Veracruz, los que asistieron a dicho evento.³

Los premios fueron otorgados por la fábrica de arpas Lyon & Healy, de acuerdo a la categoría correspondiente.

En la edición del año 2006 se contó con el apoyo del Conservatorio Nacional de Música, Escuela Superior de Música, Escuela Nacional de Música quienes también ofrecieron estímulos.

Los premios más importantes se basaban en:

- Categoría Avanzada:
1er lugar.- 10, 000 pesos y una presentación en la Ciudad de México.
- Categoría Intermedio II
1er lugar.- 6,000 pesos y una presentación en la Ciudad de México
- Categoría Intermedio I
1er lugar.- 4,000 pesos
- Categoría Infantil
1er lugar.- 2,000 pesos

GANADORES

Categoría Avanzada: Empate 2do Lugar: Eugenia Espinales Correa y Merced Irene Reyes Pacheco

Categoría Intermedia I: Betuel Ramírez Velasco

Categoría Infantil: Mariana Ortíz Riquelme

En la actualidad los premios son ofrecidos por la fábrica de arpas Lyon Healy y la institución RioHarpFest ofrece una presentación en Rio de Janeiro, Brasil a los Primeros Lugares de las categorías Avanzada e Intermedia II así como un concierto en la ciudad de México organizado por el Concurso y Festival Internacional de Arpa en México.

³ (Quijas, 2006)

1.2. Concurso internacional de arpa en Estados Unidos de América.

El Concurso Internacional de Arpa de Estados Unidos es una competencia de arpa fundada en 1989 por la arpista y profesora Susann McDonald. Es el único concurso internacional de arpa que tuvo lugar en los Estados Unidos. La competencia se celebra cada tres años en el campus de la Universidad de Indiana y está abierto a los arpistas de todas las nacionalidades que tengan de 16 a 32 años. Desde su creación, más de 300 arpistas de 19 países han competido por este codiciado premio. Además de ayudar al lanzamiento de las carreras, el concurso ofrece premios de calidad, como un arpa de oro “Gran concierto” estilo 23 diseñado y construido específicamente para la competencia por Lyon & Healy Harps. Los premios en efectivo también se conceden hasta el octavo lugar. La misión de este concurso es:

- Llevar a cabo un concurso internacional de arpa de clase mundial en los Estados Unidos.
- Promover y fomentar las carreras de los arpistas jóvenes talentosos de todo el mundo.
 - Promover el arpa como instrumento solista de concierto e introducir el repertorio de arpa a un público más amplio.
- Alentar a los compositores a escribir nuevas obras para arpa.
- Fomentar la amistad y la comprensión entre los arpistas de todo el mundo.

Ganadores Destacados:

Jana Bouskova – República Checa. Ganadora del primer lugar en el año 1992. En la actualidad es invitada a numerosos congresos de arpa, arpista solista en diferentes países Europeos y Estados Unidos y arpista principal de la Orquesta de República Checa⁴.

⁴ Vít, E. (2012) *Jana Bouskova*. Recuperado el 10 de Junio 2014, de <http://www.janabouskova.com/biography> (E.Vit, 2012)

Xavier De Maistre – Francia. Ganador del primer lugar en el año de 1998. En la actualidad es el Arpista Principal de la Filarmónica de Viena, solista por el mundo. Invitado a los congresos más importantes de arpa en el mundo⁵

Remy van Kesteren – Holanda. Ganador del primer lugar en el año 2013. Fundador del Concurso Internacional de Holanda en el año 2010. A su corta edad de 25 años ha sido invitado como solista a prestigias orquestas en Europa⁶.

1.3 Concurso internacional de arpa en Israel.

El Concurso Internacional de Arpa en Israel es una competencia fundada en 1959 por Aharon Zvi Propes en la ciudad de Jerusalén, cabe mencionar que es el primer concurso para arpa en la historia del instrumento. La organización original que creó el Concurso de Israel tenía como plan mantener la contienda en un país diferente cada vez, no siempre en Israel. Eligieron a Israel para la primera competencia a causa de la historia del rey David, finalmente los organizadores israelíes decidieron establecerlo en su país. Para el primer concurso de arpa, Propes compiló una lista de los arpistas de fama mundial, así como de otras personalidades destacadas en el ámbito de la música, y recorrió el mundo para reunirse con ellos personalmente y obtener su consentimiento para conformar el jurado. En la misma ocasión, consultó con ellos el repertorio para el primer concurso.

Esta lista de arpistas otorgó un gran prestigio en el Concurso y aseguró su carácter internacional : Maria Korchinska (Inglaterra), Pierre Jamet (Francia), Phia Berghout (Holanda), Clelia Gatti Aldrovandi (Italia), Vera Dulova (Rusia), Nicanor Zabaleta (España) , Lucile Johnson Rosenbloom , Lucile Lorenzo y Eileen Malone (EE.UU.), Marcel Grandjany y Carlos Salcedo (EE.UU. y Francia).

⁵ Xavier De Maistre. Recuperado el 10 de Junio 2014, de <http://www.xavierdemaistre.com/biography/>

⁶ The Ad Agency (2014). *Remy van Kesteren*. Recuperado el 10 de Junio 2014, de <http://remyvankesteren.nl/biography/>

Sin estas celebridades del arpa no habría habido ningún concurso, profesionalmente hablando. Ya que ellos fueron parte de la directiva de mencionado concurso. Además de las personalidades artísticas, Propes captó patrocinadores eminentes, sin los cuales el Concurso no podría haber existido financieramente. Susanna Mildonian fue la primera ganadora de dicho concurso (1959). Se han tenido controversias y puntos en contra acerca de este concurso por la situación política en dicho país, por lo que en el año 2012 la afluencia de arpistas disminuyó. La página web oficial del Concurso no publica los objetivos, sin embargo los premios son igualmente atractivos como:

- Un arpa Gran Concierto estilo 23
- 5,000 dólares
- Proyección de carrera artística
- Recital y grabación de disco
- El primer lugar es invitado a tocar en la ceremonia del siguiente concurso y como solista con la Orquesta Sinfónica de Israel y la Sinfonietta de Israel.

Ganadores destacados.

- Susanna McDonald – EUA. A pesar de haber obtenido un segundo lugar (1959), la profesora e ícono del arpa a nivel mundial ha destacado impresionantemente por el mundo dejando un legado de arreglos e interpretaciones, además de ser de las profesoras más prestigiadas a nivel internacional. Distinguida profesora de la Universidad de Indiana y directora artística del “World Harp Congress”, premiada por el Conservatorio de París, jurado en el Concurso Internacional de Israel. Ha sido la arpista principal de la Filarmónica de New York, la Ópera Metropolitana, Sinfónica de Chicago, Filarmónica de Berlín entre otras.
- Nancy Allen (1973) – EUA. Mencionada por el *New York Times* como “la mayor artista”. Arpista de la Filarmónica de New York y maestra de la Universidad de Julliard.

- Isabelle Moretti (1988) – Francia. Una de las arpistas más aclamadas en la actualidad. Maestra del Conservatorio Superior de Música de París y colaboradora con concursos, festivales y congresos que organiza y apoya la fábrica de arpas “Camac”. Cabe mencionar que uno de esos apoyos lo brindó a la Escuela Nacional de Música en la cual ofreció un taller a todo los arpistas de México.

1.4 ¿Qué beneficios trae los concursos para el alumno?

- Cumplimiento de plazos. Tener una fecha específica significa que ciertas piezas deben ser memorizadas y trabajadas en un marco de tiempo dado. Esto enseña a los estudiantes la importancia del cumplimiento de los plazos, habilidades inmensamente útiles a tener en todos los aspectos de la vida.
- Control del estrés. Hacer frente a los nervios, la ansiedad, los latidos del corazón. Tocar lo mejor posible bajo presión es una de las habilidades más importantes para la vida que los estudiantes pueden aprender
- La aceptación de la crítica. Tocar frente de un juez en las audiciones, concursos, festivales, exámenes formales donde se evalúan aspectos más específicos requiere aceptar los comentarios y las críticas y aprender de las diferentes opiniones. De nuevo, esto es una habilidad de la vida muy valiosa más tarde en la vida, tanto si el estudiante se convierte en un músico profesional o no.
- Lidar con resultados desfavorables: Si el estudiante no llega a tener éxito en una competencia, esta experiencia de igual modo es enriquecedora. La naturaleza de las competencias musicales nos hacen ver que no todos podrán ser ganadores. Hay unos elementos imprevistos en todos los eventos de la competencia. ¿Quién no ha tenido un lapsus de pérdida de memoria? ¿Quién ha dado conciertos perfectos todo el tiempo?

Aprender a lidiar con resultados poco deseados enseña a los estudiantes a ser músicos sanos mental y psicológicamente además de mejores seres humanos.⁷

1.5 Experiencia de participantes en concursos internacionales.

Baltazar Juárez Dávila menciona que la experiencia lograda al participar en concursos internacionales debe ser experimentada por cualquier músico. Participó en tres ocasiones en el USA International Harp Competition ganando el cuarto lugar en el año 1998 y participó en el Concurso Internacional de Israel, ganó mucha experiencia al escuchar a los demás competidores. Comparando ambos concursos, (en opinión del profesor Juárez) el concurso en Indiana se ha hecho más importante porque los resultados son imparciales y se ha visto que el proceso para calificar a los músicos es más claro, proceso que hasta ahora no se ha visto en Israel (comenta el entrevistado). En cuestión de premios el concurso en Indiana es más bondadoso ya que otorgan hasta el octavo lugar y en Israel solo premian a los primeros tres lugares.

En mi experiencia al respecto, el haber participado en el *USA International Harp Competition* sin duda ha sido de las experiencias más importantes en mi vida musical, el proceso de estudio, la memorización de las obras, etcétera, considero que eleva mi formación como arpista y visión de las posibilidades del instrumento. La selección para poder participar en este concurso es rigurosa ya que antes de poder tocar en una primera etapa, arpistas de todo el mundo deben mandar un video con un número de obras que la institución indica; el número de competidores aceptados es reducido (en el 2013 fueron más de 100 aspirantes y siendo 38 el número de aceptados). Es así como una fuerte motivación se siembra cuando eres aceptado y esas emociones son las que impulsan a querer participar en más concursos y/o festivales. No pierdo la intención de que en un futuro pueda competir en el Concurso de Israel.

⁷ Tomado de: Music teachers (Benefits of Music Auditions) el 12 de Mayo 2014
<http://www.musicteachershelper.com/blog/benefits-of-music-auditions/>

Quizá un punto que me desfavoreció al verme inmiscuida en los concursos fue que dejé a un lado algunas actividades académicas en las cuales me ví más presionada en cumplir. Por lo tanto es importante encontrar el equilibrio entre las actividades académicas y los concursos ya que obteniendo cualquier resultado, éste irá forjando el carácter.

Sócrates Villegas Pino. Clarinetista Principal de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (OFUNAM).

Concursos realizados:

1er Lugar - Concurso Nacional de Música en Lemp, Francia (2006)

1er lugar – 15° Concurso de Música Europea (2007)

2do Lugar - International Clarinet Association ICA (2008)

2do lugar - Concurso Internacional en Aspen, EUA (2008)

El entrevistado comenzó a concursar desde su etapa de estudiante en el conservatorio a la edad de 18 años motivado a ser igual de competitivo que sus compañeros de clase.

Él considera que los concursos elevan el nivel musical, y ayudan al intérprete a controlar aspectos como el estrés, presencia en el escenario y confianza. Otro de los beneficios es atraer la atención del público, del medio musical y dar a conocer su trabajo.

Uno de sus primeros concursos internacionales lo realizó por recomendación de su maestro (14 Concurso Europeo de Música en la ciudad de Picardie, Francia, 2006).

Haber asistido a ese concurso le permitió darse cuenta de los siguientes puntos:⁸

- En México hay una tendencia a creer que no se tiene un nivel equiparable al de las escuelas en Europa
- Las experiencias en las que no obtuvo un resultado favorable le sirvieron para prepararse mejor y posteriormente ser un contrincante más capacitado.
- Trazar una meta a corto y largo plazo te ayudará a definir tus propios límites y aptitudes.
- Debes mantener siempre actitud positiva independientemente del resultado que se obtenga en el concurso, ya que el crecimiento viene desde la preparación de este.

⁸ Pino, S. V. (24 de Junio de 2014). (B. R. Velasco, Entrevistador)

- Hay que tener cuidado con las experiencias desfavorables ya que si no se toman para aprender se tornan en experiencias sumamente dolorosas.
- Ganar todos los concursos puede sobre estimular el ego, lo cual no le hace bien al músico.
- El aspecto económico pesa mucho, se invierte mucho dinero al ir a otro país y muchas veces no se cuenta con la solvencia económica.
- Te ayuda a conocer el ambiente competitivo que hay en México y en otros países.

2. Análisis de las obras y compositores a interpretar

2.1. Domenico Scarlatti.

2.1.1. Contexto Histórico.

La trascendencia que logra Domenico Scarlatti en la historia de la música occidental se comienza a definir en la postrimería de su existencia, dejando proceder su erudición acumulada durante tantos años de vida. Este logro lo realiza lejos de su país natal, movido por los avatares que representaba para un músico de ese tiempo, el hecho de sobrevivir bajo el mecenazgo de quien pasará a la historia como la protectora y depositaria de las sonatas de Scarlatti: María Bárbara. Aunque fue un compositor perteneciente a la época barroca sus sonatas están catalogadas dentro del periodo clásico en el libro de Donald J Grout⁹, estas obras son el opúsculo de su carrera ya que anterior a esto sus composiciones carecían de personalidad y estilo propio “nada que valga la pena mencionar”¹⁰.

Scarlatti vivió en un momento cosmopolita para Europa, “debido a los matrimonios por parte de familias poderosas; reyes alemanes en Inglaterra, Suecia y Polonia, un rey español en Nápoles, un duque francés en la Toscana”... Incluso dos de los mecenas del italiano tenían estas particularidades, María Casimira era polaca y reinó en Roma y María Cristina de origen portugués quien al contraer nupcias con Fernando V se convirtió, primeramente en marquesa de Aragón y posteriormente reina de España. Estos gobernantes invertían cuantiosas cantidades de dinero en su entretenimiento, tan solo en el periodo en el que Domenico permaneció en Roma, el Cardenal Ottoboni organizaba los conciertos más famosos en toda Europa, también llamados *Accademie*

⁹Grout D. J. *Historia de la música Occidental*. 2010, Alianza, España.p.102

¹⁰ Kirkpatrick R. *Domenico Scarlatti*. 1981, Alianza, España. p. 91.

Poetico-Mussicale. Los músicos más importantes pisaron este escenario: Corelli, Alessandro Scarlatti (padre de Domenico) y Pasquini, además en estos conciertos tuvo lugar la tan mencionada competencia entre Haendel y Domenico Scarlatti.

Las óperas estaban en todo su esplendor, sin embargo el protagonismo de los cantantes era desmedido, dejando de lado el papel de los compositores, libretistas e incluso los atrilistas. En este ámbito toma lugar la gran disputa entre el estilo sobrio francés de hacer teatro, de argumento trágico y mitológico, en comparación con la *opera buffa*, espectáculo más popular, dejando emanar el virtuosismo de los cantantes¹¹. Alguien como el napolitano Domenico influenciado por esta vorágine, también participó en la creación de óperas, aunque de poca relevancia. Italia nos deja un legado de grandes cantantes, el más destacado el castrati Farinelli, quien recibiría la protección de la reina Cristina, promotora del napolitano.

2.1.2. Biografía.

España ha nutrido la vena inventiva de los compositores más sobresalientes? de todos los tiempos, llevándolos a tratar de reproducir la danzas, las formulas melódicas del acervo popular y el color de la armonía, más propiamente de la región de Andalucía¹². Tan solo seis óperas toman de escenario la ciudad Andaluza¹³ y una gran cantidad de obras exponen la influencia de la península Ibérica, solo por mencionar algunas: *Iberia* de Debussy, *España* de Chabrier, *Capricho español* de Korsakov, *La rapsodia española* de Ravel. Era improbable que alguien como Domenico Scarlatti lograra escapar a tan grande influencia; sus sonatas retratan toda la música que en ese momento conoció en el país que lo acogería, incluso “ni Albeniz lograría detallar con tanto esmero la música española”¹⁴

¹¹Fubini E. *La estética de la música desde la antigüedad hasta el Siglo XX*. 2005, España. p. 184.

¹²Otaola G. P. *Imágenes de España en la música de Debussy*. España. 2005. pp. 6-10

¹³*El barbero de Sevilla* (Rossini), *Las bodas de Figaro* (Mozart), *Fidelio* (Beethoven), *La Favorita* (Donizetti); *La fuerza del destino* (Verdi), *Carmen* (Bizet)

¹⁴Kirkpatrick, *Ibid.* p. 103

Las 455 sonatas que menciona Kirkpatrick en su libro¹⁵ fueron revisadas por el compositor napolitano unos años antes de morir el 23 de julio de 1757. En esa época se encontraba viviendo en España, lugar al que arribó por mandato de su penúltimo protector Joao V, rey de Portugal. La razón: la hija del rey, María Bárbara, contrajo nupcias con Fernando VI, ésta, al tener una gran amistad con el compositor, decidió que la acompañaría en lo que sería su nueva patria. Scarlatti se sintió tan identificado con España que incluso españolizó su nombre, así, Domingo Scarlatti contrajo nupcias por segunda ocasión con una sevillana. En este periodo de su vida es donde nos deja, uno de los legados más importantes de la música para teclado, Los

Antes de establecerse definitivamente en las tierras del soberano Fernando VI, Domingo tuvo una vida itinerante. Portugal fue un lugar donde contó con el apoyo de un Rey que estimaba su trabajo (1719 fecha de su lo apoyo), incluso ya lejos de sus dominios lo convirtió en “Caballero de Santiago” por lo cual el compositor le dedicó al rey *Los essercizi per Gravicembalo* obras de importante envergadura en su creación. De esta época se conservan pocas obras de Scarlatti, un *Te Deum* para ocho voces y un *Te Gloriosus* para cuatro y algunas piezas conservadas en diferentes ciudades portuguesas. En 1713 fue nombrado maestro de capilla de la Basílica de Giula, en los archivos de este lugar se encuentran dos *Misereres* compuestos en estilo severo a Capella, un *Stabat Mater*. Este puesto lo desempeñó en Roma, donde compuso una gran cantidad de obras teatrales bajo la protección de María Casimira.

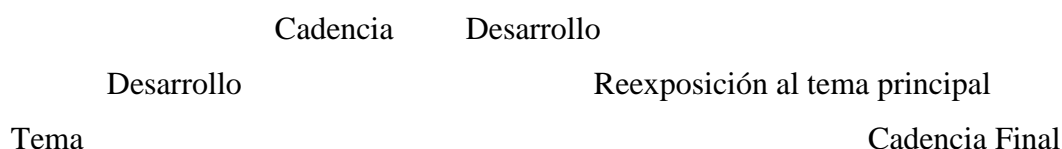
Scarlatti fue un compositor prematuro, a sus 17 años ganó su primer puesto de organista en Venecia. Su enseñanza musical difícilmente provino de su padre, Alessandro Scarlatti, músico talentoso, ya que tenía una con gran carga de trabajo. Posiblemente algún familiar lo introdujo en este arte ya que proviene de una familia de linaje musical. Domenico Scarlatti llegó a este mundo el 26 de octubre de 1685.

2.1.3. Análisis de la Sonata K. 113.

¹⁵Kirkpatrick, Ibid. p. 98

El veneciano Juan Platti en el siglo XVII es considerado como el creador de la “sonata moderna”¹⁶, la perfección de una forma que logró organizar a la música por sus peculiaridades, liberándola de todo discurso externo, fue efectuada por Haydn, Mozart y Bethoveen. La estructura que toma, bitemática-ternaria, fue tan importante que perduró hasta el Siglo XX. Antiguamente se denominaba sonata a piezas escritas para instrumentos de arco; se distinguía de la “tocata” para instrumentos de teclado y de “cantata” para voces humanas, poseía una forma diferente a la antes aludida a mediados del siglo XVII.

Las sonatas de Domenico Scarlatti se encuentran dentro de las más representativas del siglo XVII, logran una estructura constante que contribuyen a identificar cada una de sus partes. Son monotemáticas binarias y comprenden de un solo tema con estructura en binaria. La primera parte posee un único tema presentado en la tonalidad principal, desarrolla ideas melódicas y rítmicas procedentes del mismo, por un proceso modulante va al tono de la dominante, a su relativo mayor o menor o a una tonalidad afín y contiene una coda. En la segunda parte, por procedimiento inverso, pasa del tono de la dominante al relativo o afín al tono principal, con repetición en cada una de las partes¹⁷. El gráfico queda de la siguiente manera, leído de izquierda a derecha.



Primera parte.

¹⁶ Pla Ll. *Formas musicales para estudiantes*. 1980, Real musical, España. p.90

¹⁷Pla, *Ibid.* p.91

Escrita en la tonalidad de La mayor, en compasillo y tempo allegro. Su único tema se encuentra en los primeros 16 compases, cuenta con dos nítidas ideas. La primera es una melodía expresada con una textura en una sola voz en grado conjunto con rítmica de cuartos, posteriormente su textura cambia a tres voces, triplicando el tema en figura cuartos; esto ocurre de manera intermitente en cada compás. Los dos acordes peculiares son el I y IV. El siguiente tema es una melodía armónica con rítmica de octavos, en algunos instantes tiene reminiscencias del primer material haciendo alusión de él en el compás 11 y 12. Un último material es advertido en los últimos compases 15 y 16, es una figuración de negra con blanca. Todo esto se forma sobre la cadencia I IV V.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-5) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the melody and bass line. The third system (measures 11-14) shows a more complex texture with multiple voices. The fourth system (measures 15-16) shows a final melodic phrase. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo marking 'Allegro*' is at the beginning.

El desarrollo se encuentra del compás 17 al 68, precisamente hasta la barra de repetición, donde termina la primera parte. Contiene octavos, combinando tanto en la mano izquierda como en la derecha, cuando cualquiera de las dos manos no abarcan el bajo, están ocupadas haciendo los grados conjuntos de los temas o en los cambios de registro.

La armonía abarca grandes zonas tonales, la primera y de mayor permanencia es la dominante sin embargo, nos encontramos con el homónimo menor, que a su vez nos lleva a sus tonalidades cercanas como la dominante menor o el tercero mayor. A partir del compás 62 comienza la cadencia que nos conduce hacia la dominante dejando todo para regresar a la tónica en la sección siguiente.

Segunda parte.

Con la inercia de los octavos, motor de la pieza, esta segunda sección carece de un tema nuevo, siendo continuación del desarrollo propuesto en la primera parte. La innovación

aquí se encuentra en la armonía ya que las características de mezclar el tema en la mano que no lleva la figuración de octavos, sigue como constante. Notamos un claro movimiento hacia la región de la subdominante (compás 74)



En lo que respecta al resto de la pieza utiliza varias dominantes auxiliares llevándonos hacia el homónimo menor, para así moverse sobre las tonalidades vecinas de esta tonalidad. La coda aparece a partir del compás 109, indicándonos el final de la pieza y la vuelta hacia la tonalidad principal, La mayor.

Cadencia Final

2.1.4. Conclusiones.

Es un tipo de obra donde la claridad y limpieza es un aspecto importante que se expone de principio a fin. Una de las dificultades encontradas es cuando la mano izquierda realiza saltos del registro más bajo al registro superior del arpa, exigiendo gran precisión.

Saltos de la mano izquierda por tiempo prolongado →

En mi opinión, ejecutar una obra del periodo barroco es fundamental en la vida del estudiante, crea cimientos técnicos y musicales ya que es en este periodo donde encontramos más ejercicios de técnica como lo son: escalas, arpeggios y la consonancia del sonido.

2.2 Tres compositores del romanticismo. Contexto histórico.

La concepción de la música en este periodo -la estética, sucedió como un aliciente para la trascendencia de las obras instrumentales; momento en el que la sonata toma un papel significativo, permeando la mayoría de las formas y orquestaciones que se cultivaban en ese momento. De igual modo y bajo la influencia de los mismos principios, la ópera seguía desarrollándose de manera vertiginosa a lo largo de toda Europa, con ideales parecidos a los de la sonata. La respuesta al porqué de esta influencia la encontramos en Herder quien reconoció con prontitud que el lenguaje, tenía su origen en la música propia, equiparándolos en importancia artística. Deduciendo que para poder expresar algún sentimiento, el lenguaje se topaba con la razón, así el arte de los sonidos fluía sin hacer escala en el intelecto. La música muchas veces discriminada por su extrema naturaleza abstracta, se convertía en ese momento y por esa particularidad en una vía simbólica de acceso a verdades humanas inaccesibles. En este momento, principios del siglo XIX, se soñaba ya con un arte total, que comprendiera música, poesía y las artes plásticas, sueño que lograría en su momento Wagner.

Beethoven marca el final de la época clásica y el comienzo de la romántica, extendiéndose hasta la obra del francés Debussy. Como todas las épocas, los compositores pertenecientes a este periodo divergen entre sí, pero logran mantener una uniformidad arriba descrita para poder ser llamados románticos. Los siguientes tres compositores comparten no solo el hecho de haber nacido en este periodo, comparten esta estética, la cual acabamos de explicar, hablando en términos musicales, compusieron en las formas características del periodo romántico.

2.2.1. *Giachino Rossini.*

2.2.1.1 Biografía de Rossini.¹⁸

Compositor cargado de un gran sentido del humor. Su nacimiento anunció lo que sería su primera mofa, acaeció el 29 de febrero de 1792 en Pésaro Italia, fue un año bisiesto que le sirvió para en 1864 celebrar su decimoctavo cumpleaños. De niño era desobediente y de espíritu camorrero. Su aprendizaje corrió a cargo del padre Stanislao Matteti sin embargo tuvo visos de autodidacta “Yo copiaba diligentemente todas las partituras de la creación, las bodas de Fígaro y la flauta mágica, a veces solo transcribía la parte vocal, aparte en una hoja de papel escribía un acompañamiento musical de mi invención y por último lo comparaba con el original, este método me sirvió más que todas la lecciones en el conservatorio”.

A los 15 años mostró tener una memoria prodigiosa, le prometió a una bella soprano una aria, al no poder acceder a la partitura, acudió al concierto y transcribió de memoria la totalidad de la ópera con el acompañamiento de piano; esta anécdota justifica la creencia de que Rossini alcanzó a componer gracias a su prodigiosa memoria su barbero de Sevilla. Para sus 23 años se encontraba ensayando su decimosexta ópera, *Torvaldo e Dorliska* compuesta para la temporada del carnaval del teatro del valle de Roma, donde tuvo lugar una anécdota en la cual el músico discutía con el primer clarinete de la orquesta, quien era su barbero, todos se sorprendía de saber de cómo era capaz de hacer enojar a alguien que tenía una navaja cerca de su yugular. Su vida sentimental gozó de gran estabilidad, se casó dos veces, su primera mujer fue Isabela Colbran, en 1837 empezó a decaer la fama de su voz de ésta y se separaron legalmente en este mismo año; para 1846 desposó a la francesa Olimpia Pelissier la cual lo sobreviviría por diez años.

Rossini a los 37 se retiró formalmente de la música, dejando un gran legado, dedicándose a otras de sus aficiones, la cocina. Se jactaba de ser un excelente cocinero y había creado algunos platillos como “los huevos Rossini”, los “canelones Rossini” y los “touredós

¹⁸ La información de la biografía fue tomada de *Pauta* N. 44 Diciembre de 1994 pp. 5-36.

Rossini”, a decir verdad muchos de sus colegas opinaban que su comida era desastrosa, una anécdota cuenta que en 1813 Rossini se encontraba componiendo su ópera Tancredo, al tener el tiempo encima se vio en la necesidad de componer el aria “O Patria” en los 18 minutos que esperó para la cocción de un arroz.

A principio de noviembre de 1868 Rossini sufrió dos intervenciones quirúrgicas, las cuales se complicaron y degeneraron en un cáncer.(el cáncer no viene de intervenciones quirúrgicas) Ya cerca de su lecho de muerte Monseñor Chigi se acercó al compositor para darle los santos oleos, cuando hizo la pregunta de rigor incluyendo la frase si siempre había sido creyente, Rossini contestó, “¿Hubiera sido capaz de componer el Stabat Mater y la Misa sino hubiera tenido fe?” el 13 de Noviembre Rossini dejó un hueco en el contexto de la ópera buffa italiana, recordándolo no solo por el éxito que tuvo como músico sino por el de la persona con un gran sentido del humor.

Entre sus mejores peras serias se cuentan Tancredi, Venecia 1813, Otello Nápoles 1816 y la Donna del Lago Nápoles 1819. Sus óperas cómicas son: La Scala Diseta, la Cerentola Roma 1817, la Gazza Ladra, Milán 1817, su obra maestra el Barbero de Sevilla, Roma 1816, se halla entre los ejemplos supremos de la ópera cómica italiana.

2.2.1.2 Análisis de *Zitti Zitti*, trío.

Como hemos mencionado, las obras más interpretadas por Rossini son sus óperas. Embelesado por el mundo creado por el italiano, el arpista Bochsa nos deja esta transcripción del trío titulado Zitti Zitti de la ópera del Barbero de Sevilla.

A B A’

Parte A.

De los compases 1 al 45. Dos secciones marcadas donde obtenemos el material utilizado y desarrollado a lo largo de la pieza. De los compases 1 al 15 tenemos una primera sección en la cual la melodía se distingue por contener notas armónicas solamente en una figuración de dos dieciseisavos ligados a una negra y posteriormente un compás de dieciseisavos en escala con un acompañamiento de acordes en cuartos. Toda esta sección es presentada en la tonalidad principal (Fa mayor) aunque inmediatamente nos prepara para llevarnos a la dominante, tonalidad que predomina a lo largo de la pieza. En los últimos dos compases tenemos una cadencia que engarza a la segunda sección de esta primera parte.



De los compases 16 al 33 la mayor variante es el acompañamiento de octavos el cual empuja dando un pedal constante rítmico. Por su parte la melodía esta hecha de escalas de descendente de dieciseisavos, seguidos de un cuarto para desembocar en una melodía hecha por cuartos. Toda esta sección esta presentada en la dominante. En los últimos cuatro compases tenemos otra cadencia que nos lleva hacia una sección marcada en lento, preludeando lo que será el desarrollo.



Parte B.

Compases 46 al 189. El desarrollo se forma principalmente en la dominante y genera los elementos básicos como la escala descendente por grado conjunto y la figura constante de los dieciseisavos unidos a un cuarto, el acompañamiento varía, algunas veces son octavos. La principal características de esta sección son los cambios de agógica.

The image shows a musical score for Part B, measures 46 to 57. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 46-51) is marked 'Allegro scherzando' and 'pp'. The second system (measures 52-56) is marked 'p'. The third system (measures 57) is marked 'ritardando' and 'ff'. The score features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and a descending scale in the right hand, with a more active accompaniment in the left hand.

Parte A'

Del compás 189, al final. Presenta primera sección de la exposición, solo que se encuentra en la dominante y mezclado con el acompañamiento de la segunda sección en octavos, es importante resaltar que existe un tramo que se encuentra en sibm a partir del compás 206 que funge como puente antecediendo a la cadencia para unirlo a la segunda parte de la reexposición, a partir del compás 221 tenemos la melodía de la segunda parte en dieciseisavos, le da un carácter vertiginoso, llevándolo al clímax para desembocar en una coda final que comienza a partir del compás 276, es hasta este momento donde la pieza vuelve a la tonalidad principal que es fa mayor el cual fue desarrollado principalmente en la dominante.

190 *très léger*

195 *cres...cen...do*

275 *Tempo animato con fuoco*
rit..... ard..... ando
ff ff

281 *pp pp*

286 *ff loco*

2.2.1.3. Conclusiones.

Esta obra, en una primera impresión, podría parecer fácil de interpretar pero no debemos dejarnos engañar por la “sencillez” de su escritura que una breve hojeada nos puede dar. Zitti Zitti contiene un gran número de hojas llenas de escalas en Allegro lo cual hace necesario un trabajo de gran destreza técnica. Podemos compararlo con el entrenamiento atlético del cuerpo, si uno no está preparado no tendrá la suficiente condición física para continuar con una par de hojas. Se recomienda ser metódicos en la forma de calentar y hacer escalas de una manera correcta para no generar alguna lesión así como el estudio lento y progresivo con el metrónomo. Será de gran ayuda escuchar la obra operística para

poder comprender lo que nos quiere decir esta obra así adentrarnos al estilo operístico, ya que no solo contiene un gran número de escalas sino que dentro de tantas escalas y notas a gran velocidad siempre tenemos que dar prioridad a la línea melódica.

2.2.2. Franz Liszt.

2.2.2.1. Biografía.

Asombrado por el violinista italiano Paganini, considerado como uno de los más virtuosos músicos de su tiempo, Liszt trató de emularlo en el piano, logrando ser aclamado en cualquier lugar donde dio un concierto. Es el principal compositor de música programática después de Berlioz, estas obras las compuso entre 1811 y 1816; en esta dirección, de la música programática, compuso una de sus obras más importantes la sinfonía *Fausto* que combina el poema sinfónico con la sinfonía. Entre sus estudios pianísticos se incluyen los *Doce estudios de ejecución trascendental*, después fueron ampliados, por lo que les dio el título de trascendentales, de estos, su obra más popular es el estudio N.4 titulado *Mazzeppa*, que después orquestó y dio origen al poema sinfónico del mismo nombre.¹⁹

Para piano y orquesta Liszt escribió dos conciertos (Mib mayor y en La mayor), *La Fantasía sobre melodías populares húngaras* y la *Totentanz*. Compuso una serie de piezas breves para piano con importancia relevante *Annes de pelegrines* (Una serie de tres libros), *Consolations* 1850 y *Harmonies poétiques et religieuses* en 1834. Aquí están contenidas varias piezas que son de las más trascendentales escritas por Liszt, dejando a un lado la creencia de que solo preocupaba por el virtuosismo ya que era una de las constantes críticas de toda su obra. Una de estas obras es la *Sonata en si menor*, es una obra en un solo movimiento pero que se adecua perfectamente a la forma sonata desarrollando los cuatro temas principales y notando algunos cambios de aire característicos de cada movimiento. En sus últimas piezas experimentó con las

¹⁹ Grout, Ibid. pp. 782-786.

restricciones de la tonalidad, así, fue uno de los primeros músicos en poseer componer obras de gran incertidumbre tonal, en utilizar acordes aumentados los cuales podemos apreciar destacadamente en la *sonata en si menor* y en su última pieza *Nuages*.

Adam Liszt y María Anna Liszt el 22 de octubre de 1811 tuvieron a su único hijo en el pueblo de Raiding perteneciente al reino de Hungría. Franz Liszt comenzó sus estudios con su padre, quien al observar el talento de su hijo lo inició en el piano, primero y después mostrándole el camino de la composición a los ocho años, a esa edad tuvo su primera presentación en 1819. Adam consiguió llevar a su hijo a Viena para que Carl Czerny le impartiera clases de manera formal. En 1823 viajó a Paris para continuar con sus estudios de composición con Anton Reicha y Ferdinando Paer. Con la muerte de su padre en 1830 se terminó su época de niño prodigio, quedando el momento para sobresalir como compositor.

Sostuvo una relación con la condesa Marie d'Agoul entre 1833 y 1844, Franz Liszt tuvo tres hijos Blandina Rachel, Cosima Francesca y Daniel, en este periodo tiene una gran influencia literaria y comienza a destacar como compositor. En febrero de 1847 Conoció a la princesa Carolyne zu Sayn, quien fue su compañera el resto de su vida con ella se estableció en Weimar, lugar donde fue nombrado maestro de Capilla extraordinario hasta 1861. De este tiempo datan obras como la *sonata en si menor*, sus poemas sinfónicos su *Missa solemnis* y sus *Estudios trascendentales*. En la década de 1860 a 1870 paso su tiempo componiendo obras corales e impartiendo clases a músicos selectos. Liszt falleció en Bayreuth el 31 de julio de 1886.

Le rossignol es una obra para piano que surge a raíz de una melodía Rusa²⁰, su importancia reside en que permite a los arpistas interpretar repertorio de un compositor tan importante de la música como lo es Franz Liszt con la ayuda de las transcripciones que Henriette Renié realizó.

²⁰ Liszt, F. (s.f.). *Le Rossignol*. Paris, Francia: Salvi.

2.2.2.2. Análisis de *Le Rossignol*.

La obra de Liszt contiene las propuestas armónicas más audaces de su tiempo, anticipando lo que le deparaba a la música clásica en las postrimerías del siglo XIX y el XX. Su música pianística se desarrolla a la par de muchos compositores coetáneos influenciados por un instrumento, el piano. Este instrumento había alcanzado la madurez en ese siglo, su transformación devino al ampliarlo a siete octavas, proveerlo de martillos recubiertos de fieltro y fortalecido por placas y abrazaderas de metal, capaz de responder a las exigencias tanto expresivas como de arrollador virtuosismo.²¹

En este marco es donde gesta *Le Rossignol*, obra concebida para el piano forte, con toda la estética de la época romántica. Primeramente tenemos partes cadenciales cargadas de virtuosismo y los temas son llevados agógicamente a velocidades capaces de hacer brillar los dieciseisavos escritos. Percibimos una gran exigencia en los cambios de dinámicas, exigiendo toda la gama a partir de ppp hasta un fff. Aaron Copland mencionaba acerca de la música del periodo romántico que eran obras concebidas para exaltar los sentimientos²², arrebatándonos un suspiro, características que comparten *Le Rossignol*, donde encontramos desde una introducción apacible, que nos arroja hacia inquietante danza, dejándonos por último en un estado de soslayo cuando la pieza regresa al primer tema.

²¹ Toda esta información fue tomada de Grout , Ibid . p. 784

²²A, C. (1969). *Nueva Música*. México: Letras.

Forma tripartita

A B A

Parte A.

Compases 1 al 35. Dentro de los primeros nueve compases aparece una introducción con un motivo de tres notas en la melodía, presentado de forma dinámica con un crescendo, con una gran incertidumbre armónica ya que no define la tonalidad en estos primeros compases. incluso el primer acorde es tomado como un acorde del séptimo grado de la tonalidad de re mayor.



Compases 1-5



Compases 6-8

De los compases 10 al 22 tenemos la exposición de un primer tema desarrollado sobre la tonalidad de do menor, es en este momento de la obra donde conocemos realmente el centro tonal.



Contiene un acompañamiento a contratiempo y una melodía que desciende por grado conjunto en primera instancia y posteriormente, asciende de la misma manera, con rítmica de cuartos en los primeros dos compases y en los subsecuentes dos compases con una rítmica en octavos. Los siguientes tres compases a la exposición del tema encontramos un pequeño desarrollo o un puente organizado con el material del tema. De los compases 20 al 35 tenemos una cadencia a manera de coda, terminado de nueva cuenta en la tonalidad principal de esta obra.

Parte B.

Compas 36 al 107. Del carácter tranquilo de la parte A, forma un contraste de carácter con esta sección del tema a la sección b. Es de naturaleza dancística este apartado. Del compás 36 al compás 69 se presenta un tema que se repite de manera incisiva, compuesto con una figura de cuarto seguido de dos octavos y otro cuarto. El pie rítmico que da el carácter dancístico es el acompañamiento de octavos, con notas armónicas presentes en los compases mencionados, complementados con los dieciseisavos que añaden la

armonía, la cual está conformado por el primero y el quinto grado del centro tonal principal. Contiene un pequeño puente del compás 70 al 73 que lo engarza con un material igual de virtuoso y dancístico.



Del compás 74 al 104 la inercia de los dieciseisavos de la sección anterior se queda como pedal rítmico en esta parte, dos cosas cambian: el tema y la posición de los dieciseisavos se desplazan una octava hacia un registro más agudo. En el compás 97 comienza una cadencia que finaliza en el compás 104 con un acorde de fa disminuido. Tenemos cadencia de tres compases a manera de progresión que sirven para engarzar esa sección con la última sección A.



Parte A'

Del compás 108 al final. El tema es tomado de la primera parte de A con unas ligeras variantes de treintaidosavos. En el compás 111 tenemos una serie de dieciseisavos sobre la tonalidad de do menor que dan paso a una cadencia de treintaidosavos en el compás

115 y 116 donde fusionan notas del acorde del primer grado con el acorde del quinto, para terminar en la tonalidad principal, do menor.

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Le Rossignol' by Franz Liszt. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is annotated with various performance instructions and markings:

- System 1:** Features the instruction 'couri' (crescendo) and 'cresc. e rallent' (crescendo and rallentando). The tempo is marked 'Adagio espressivo'. There are handwritten notes 'V. 11' and 'C. 11' above the staff, and 'm.g. Mi b' and 'Duz' below it. The dynamic is marked 'ff vibrato'.
- System 2:** Includes the instruction 'dim. e ral' (diminuendo and rallentando). There are handwritten annotations '3/4', '4 2 5 1', and '7 3 1'. The dynamic is marked 'pp'.
- System 3:** Features the instruction '(2 mains)' (two hands) and 'quasi trémolo' (quasi tremolo). The dynamic is marked 'pp'.
- System 4:** Includes the instruction 'rall e smorz' (rallentando and smorzando). The tempo is marked 'meno mosso' and 'loca lento'. The dynamic is marked 'ppp' and 'estinto'.

2.2.2.3. Conclusión.

Le Rossignol es una obra corta que impresiona al público por la brillantez de sus pasajes y su gran velocidad. Hay que calcular la posición en que la mano debe ser colocada para

sacar un sonido dulce y esférico a los primeros armónicos de los primeros compases. El intérprete y el escucha pueden disfrutar cómo la velocidad y temperamento van aumentando.

El Ruiseñor requiere de la práctica de velocidad en lo particular en la mano derecha porque el pulgar y el índice hacen constantemente trinos al mismo tiempo que el dedo anular marca la melodía primero en un registro medio seguido de una octava superior. En esta octava superior del registro siete debemos ser claros en resaltar la melodía sin que se mezcle con los trinos ya que al ser el espacio más estrecho en el arpa podría resultar complicado para el ejecutante tener una posición correcta y al mismo tiempo lucir la melodía.

Para llegar a un resultado favorable realmente se debe tener paciencia y comenzar desde una medida lenta en el metrónomo. Después de un trabajo dedicado fluirá con rapidez. Esta ha sido una de las obras que más he disfrutado trabajar, la línea melódica es muy amable para el oído, se contagia y divierte.

2.2.3. Gabriel Fauré.

2.2.3.1. Biografía.

Gabriel Urbain Fauré nació el 12 de mayo de 1845 en Pramiers Francia, en el seno de una familia que no pertenecía al gremio musical. Desde pequeño mostró talento para la música por lo que fue llevado a estudiar a Paris en la Ecole de Musique Classique durante once años (1854-1865). Ahí conoció a Camille Saint Saëns, quien fue su maestro y una de sus más grandes influencias musicales. En 1885 contrajo matrimonio con Marie Fremiet con quien procreó dos hijos, sin embargo sostuvo grandes amores fuera del matrimonio que fueron fuente de inspiración en su obra. Uno de ellos fue la cantante Emma Bardac, que lo motivó a escribir la serie de canciones *La bone chanson*.

Trabajó como organista en las iglesias de Madeleine y dio clases particulares para sostener a su familia. Su situación cambio cuando ingresó como maestro al Conservatorio de Paris donde posteriormente se convirtió en director de esa emblemática

institución. Este hecho lo convirtió en una gran influencia para la música francesa, en sus clases se formaron alumnos de la talla de Maurice Ravel, Florent Schmitt o Nadia Boulanger. Murió el 4 de noviembre de (1924). Sus influencias académicas se limitaron exclusivamente a Francia, pero sus discípulos fueron figuras distinguidas del mundo musical por lo que sus principios artísticos se difundieron ampliamente.

Fauré se reencontró a sí mismo a los cincuenta años en 1895, momento en que el impresionismo permeaba toda Francia. Trazó un camino distinto al impresionismo, apegado a las formas románticas; admiraba a Wagner sin dejarse influenciar por su música y en sus composiciones se percibe una gran influencia de Camille Saint Saëns y Robert Schuman. Sus piezas son de orquestación pequeña, compuso centenares de canciones y música de cámara en comparación con el número de obras orquestales. El Réquiem (1887), la música incidental *Pelleas et Mellisande* y las óperas *Promethée* (1900) y *Pénélope* (1913), además de sus escasas obras orquestales. La mayor plenitud de Fauré la encontré en sus canciones *Lydia* y *Après d'un revè* (1865), *Clair de Lune* (1887), *Au Cimere* (1889), *Las Cince melodies* (1890). Sus piezas para piano incluyen impromptus, y 13 preludios. Sus principales obras de cámara son: la segunda sonata para violín, el segundo quinteto con piano (1921) y el cuarteto de cuerdas (1921). Y sus obras de arpa como el *Impromptu* (1904) y *Une Ch telaine en sa tour* (1918)

2.2.3.2. Análisis del *Impromptu* para arpa.

Fauré, uno de los últimos románticos que influenciaron a las generaciones posteriores, evidencia en su obra todas las características del temperamento francés: sensibilidad armónica, gusto impecable, restricción clásica y amor por las líneas claras y las buenas proporciones²³; elementos que podemos encontrar inmersos en el *Impromptu* para arpa. Contiene una forma muy definida, la melodía no se sugiere, se nos impone en cada momento y el juego armónico juega un papel relevante. El impromptu fue una obra de carácter improvisatorio, compositores como Frederic Chopin y Franz Schubert lo

²³Grout D. J Op. Cit. Pp 750-753

procuraron de este modo, ha ido tomando ciertas características como algunas formas tripartitas²⁴.

El Improntu de Fauré es una pieza tonal, en momentos crea ambigüedad armónica, pero siempre es resuelta en la tonalidad principal Reb mayor. Cada una las secciones está perfectamente delimitada por una pequeña coda. Mantiene el compás de tres cuartos a lo largo de la pieza y el tiempo tiene cierta plasticidad moviéndose a poco ritardando, meno mosso, allegro etc. Sus partes están intercaladas como muestra el esquema inferior.

A B A'

Exposición.

Está conformada por un antecedente y un consecuente, un desarrollo y una cadenza.

Antecedente de A compases 1 al 9. Comienza con matiz de fortísimo. En cada tiempo las voces se mueven en conjunto, conservando esa unidad de acordes. La voz superior contiene la melodía que identifica esta sección y posteriormente será utilizada. Destacar el acorde del último tiempo del tercer compás es importante, ya que es utilizado constantemente en el consecuente de A y desarrollado.



²⁴ Randel. M *Diccionario Harvard de música*. 2012. Alianza música, España.



Consecuente de A compases 8 al 17. El matiz de la sección anterior se conserva, hay una melodía en el bajo expuesta con los armónicos del arpa. En la mano derecha el arpista tiene un dibujo de silencio de dieciseisavo seguido de tres dieciseisavo, formando en la primera nota de estos una escala que asciende de Dob hasta Lab y luego regresa a la misma nota.

A musical score snippet for 'Desarrollo de A' showing two systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has three flats. The first system includes dynamics markings 'p' and 'f'. The second system includes the lyrics '- scen - do' under the bass staff.

Desarrollo de A. Compases del 17 al 24. En los primeros 4 compases desarrolla el acorde presentado en el antecedente de A ubicado en el último tiempo del tercer compás. Posteriormente desarrolla la figuración de dieciseisavos del consecuente de A junto con la melodía en octavas del bajo.

Coda compases 25 al 31. Formada con una cadencia clásica sobre los grados V y I en figuración de treintaidosavos conforma el cierre de esta primera parte.

Desarrollo.

Antecedente de B compases 32 al 36. Con un matiz fuerte comienza con una anacrusa, se encuentra la tonalidad de Sib menor y al final de la frase resuelve a Fa mayor. Regresa

a una textura amplia de voces, moviéndose como un coral; su melodía asciende de Sib 4 a un La 5.

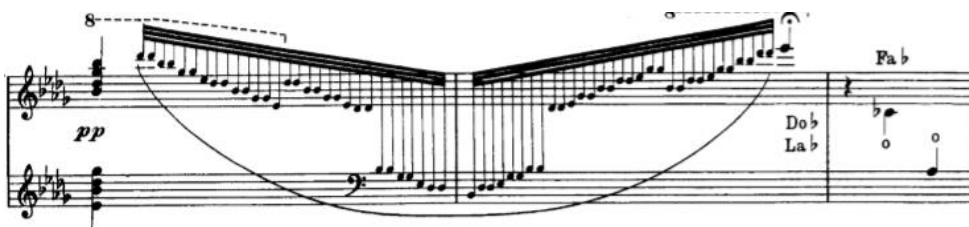


Consecuente de B compases 37 al 48. La textura de las voces se ve notablemente disminuida a una melodía con acompañamiento. Rítmicamente se encuentran los tresillos caracterizando este segmento, predomina la tonalidad de Fa sin tener una cadencia.



Desarrollo de la sección B. compases 49 al 84. Un desarrollo con patrones rítmicos melódicos que se van repitiendo, solo es recalcar el arpeggio incluido en el compás 52 de esta sección que posteriormente desarrollará.

Coda compases 85 al 92. La cadencia se mueve alrededor de estos tres acordes Eb7m, Fa7 y Fa. Resolviendo en Fa.



Compases 93 al 119. La variante rítmica que envuelve los tresillos en esta sección le resta el peso al antecedente de la sección A, lo carga de dinamismo y lo empuja hacia adelante, la melodía y la armonía se mantiene dejando en claro que su desarrollo es solo rítmico. Del compás 108 al 116 tenemos una progresión y una coda del 117 al 122 que se encuentra sobre Mib.

Compases 123 al 149. Mezcla el antecedente de B con el consecuente de A en los primeros ocho compases de esta sección, en los siguientes cuatro compases tenemos una coda sobre el acorde de Sibm. Del compás 131 al 146 sigue mezclando el material anteriormente mencionado solo que ahora agrega uno treintaidosavos presentados en la repetición de la sección B. Finaliza con una pequeña coda en F mayor.

Compases 150 al 165. Los elementos del consecuente de A son desarrollados aquí, por un lado los dieciseisavos sin el primer silencio están figurados en la mano derecha y la mano izquierda sugiere la melodía. Los últimos cinco compases tienen la función de coda.

Reexposición.

Compases 167 al final. La vuelta a la sección A se realiza dentro de los primeros doce compases de esta sección, la melodía se encuentra del mismo modo, modificando la rítmica a dieciseisavos, a diferencia del ritmo de cuartos con el que comenzó; la armonía está cambiada y es así como queda suprimido el consecuente de A, dejando solo el

antecedente. Un pequeño puente de un compás engarza a la reexposición de la sección B, es un arpeggio de Reb, dibujando la larga coda que une al principio estas dos secciones.

La sección B esta presentada del compás 180 al 185, y es el consecuente de esta sección unido a los arpeggios en el tercer compás característicos del consecuente de B. Antes de la coda, realiza una progresión en los compases 186 al 189.

The image displays a musical score for Section B, spanning measures 180 to 189. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass staff. The first system (measures 180-181) features a treble staff with notes labeled 'Do b' and 'Fa b', and a bass staff with a dynamic marking of 'mf'. The second system (measures 182-183) includes vocal lines with lyrics 'cre - - - sen - - - do - - - sempre' and notes labeled 'Fa b' and 'Re b'. The third system (measures 184-185) shows a treble staff with notes labeled 'Do b', 'Sol b', 'Fa b', and '(Mi b)', and a bass staff with a note labeled 'Fa b'. The fourth system (measures 186-189) continues the melodic and harmonic progression, with notes labeled '(b)' in the bass staff.

En los últimos diez compases, la coda nos marca la pauta del final del impromptu, pero no es una clásica coda en lo que respecta a la armonía, ya que de los compases 190 al 193 pasa por Sib, posteriormente en el compás 192 utiliza Labm antes de retomar la dominante de Reb.

2.2.3.3. Conclusiones.

El Impromptu de Fauré sin duda es de repertorio obligatorio para un arpista, porque es de las piezas requeridas en audiciones, concursos etc.,

El primer reto encontrado es el tema principal de la obra basado en acordes arpegiados los cuales deben ser muy limpios y solo se puede lograr bajo un estudio paciente y minucioso.

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of the Impromptu by Fauré. The first system is marked 'HARPE' and 'ff'. The second system features dynamics 'p' and 'f'. The third system includes dynamics 'p' and 'f', and a 'cres' marking with a hairpin indicating a crescendo.

- Contiene secciones muy marcadas en donde se debe transmitir musicalidad como lo encontramos en el *Meno mosso*, claridad y virtuosismo, por ejemplo en el pasaje de *Allegro con Moto*

Y destreza en los pedales, podemos llamarlo coloquialmente que es un: “Paquete completo”

- En cuestión de memorización se nos presenta otro gran reto ya que los pedales están en constante movimiento y cambios armónicos.

Una de las ventajas que tuve en el proceso de aprendizaje fue que tuve las anotaciones de Ms McDonald (Profesora de la Universidad de Indiana) y su alumno (mi maestro) Baltazar Juárez, dónde me encontré con un proceso más sencillo de movimientos

de pedales y enarmonización. Es muy importante que el arpista sepa el nivel en que se encuentra porque claramente es una obra de complejidad en todos los aspectos y podría sufrir una lesión y/o la obra puede ser mal ejecutada.

2.3. Claude Debussy.

2.3.1. Contexto Histórico.

Una de las influencias más importantes para la música del siglo XX fue la de Claude Debussy.²⁵

Francia gozó de una estabilidad político social después de la guerra franco-prusiana de 1871 hasta el principio de la primera guerra mundial en 1914; momento en que resurgiría todo el arte de este país llevándolo a convertirse en la capital mundial del arte, como lo fue Italia en el Renacimiento.

El romanticismo con toda su estética se convirtió en un lastre del cual los artistas querían liberarse. Su espíritu les exigía buscar nuevas formas de resolver los problemas que de sus predecesores habían heredado, problemas como: la forma, la temática, el sentimiento exacerbado, etc. Dos fueron los movimientos más importantes en esta época que permearon la mayoría del quehacer artístico, ya sea como influencia, como negación o como continuación de ellos: el impresionismo y el simbolismo.²⁶

Los movimientos artísticos recibieron una gran influencia por parte de otras culturas, principalmente de las orientales. El arquitecto Horta creó una revolucionaria obra El hotel influenciada por la arquitectura japonesa. Los pintores impresionistas habían quedado perplejos ante las estampas niponas, absorbiéndolas en sus obras. Estos artistas trataban de deslindarse de las ataduras impuestas por las academias, por un arte que ya no satisfacía su noción de la vida, pero sobre todo deslindarse del romanticismo.²⁷

²⁵Grout D. J. Op. Cit. p. 881

²⁶ Gombrich. *Historia del arte*. 2010 Phaidon, España. p. 386.

²⁷ Gombrich Ibid. 390.

La música alemana que estuvo a la cabeza a principios del siglo XIX se había agotado cuando Wagner murió en 1883²⁸, el resurgimiento de la música tenía que venir de fuera de este país. Algunas figuras ya habían comenzado a experimentar con los límites tonales como Scriabin y Mussorsgky, pero fue hasta la llegada del compositor Debussy cuando se tuvo por completo una renuncia a la tonalidad sin continuar con el cromatismo wagneriano.

Es en este marco, del impresionismo, donde se desarrolla la obra de Claude Debussy, siendo partícipe de los ideales del nuevo arte gestado en su país, mimetizando su obra con la del contexto en el cual le tocó desarrollarse. Es así como abre el panorama a la música contemporánea, a la entrada de lleno del siglo veinte influyendo así en la mayoría de los músicos de su época.

2.3.2. Biografía.

La invención de sistemas y formas en el arte son convenciones que se requieren para poder comunicarnos de una manera efectiva con el público, es tender un puente de comunicación, saber que le enviamos un mensaje que será capaz de codificar; por ejemplo: un soneto, una novela y una sonata. Éstas se convirtieron en modelos académicos que fueron transmitiéndose hasta agotar sus posibilidades, al menos en el campo de la música, generando artistas que repetían estos moldes. En agosto de 1862 nació uno de los compositores que por encima de la enseñanza académica colocó lo primordial en el arte de los sonidos: su oído.

Claude Debussy nació en el clímax de una de las guerras civiles más importantes de Francia, la Comuna de París, en ese tiempo su padre fue hecho prisionero por sus actividades revolucionarias. En 1871 Debussy comenzó sus lecciones de piano con Mme Mauté; en 1872 fue aceptado en el Conservatorio de París y en 1880 inició sus clases de composición bajo la tutela de Guiraud; momento en el que conoce la música que se componía fuera de Francia, gracias a Mme von Meck, también mecenas de Tchaikovsky.

²⁸Copland A. *Nueva música*. 1969 Editorial Letras. México. P.28.

Fueron varias las influencias de Debussy. Primeramente Wagner, del cual después manifestó su inconformidad; Mussorsgky es quien le ayuda a salir del cromatismo wagneriano (existe un gran parecido de sus obras con las del compositor ruso). Otras influencias después de 1900 fueron Grieg, Chabrier y Ravel.

Sus obras para orquesta más importantes son los *Nocturnes*, *Le mer*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dejando ver una manera revolucionaria de utilizar la orquesta. Sus principales obras pianísticas impresionistas aparecen en 1903 y 1913: *Images* y dos libros de *Preludios*; el impresionismo es solo una parte de la obra del compositor dejando ver en la *Suite Bergamasque*, en la suite *Pour le piano* y en el *Children's of corner* su admiración por los grandes clavecinistas franceses. Su única opera fue *Péleas et Mélisande*. Las obras vocales incluyen de *Fêtes galantes* (1892), la *Chanson de Bilitis* y *Trois Ballade*.

La puerta a la revolución de la música en el siglo XX fue abierta por el ingenio de Debussy, ya que pudo disuadir la influencia wagneriana por la que todos los músicos de su generación pasaban. Fue capaz de buscar una solución a los problemas del paradigma de la tonalidad sin agotarla, sin llevar el cromatismo del músico de Wagner hasta sus últimas consecuencias, refrescando la música con elementos tomados de otras regiones del mundo como la música gamelán, las escalas pentáfonas orientales, elementos como lo modal y la escala por tonos enteros. Renovó la forma musical al renunciar a desarrollos interminables como él los llamaba y nos heredó una manera distinta de escuchar la música, de dejarnos embelesar por el acto más importante en la música: escuchar.

2.3.3. Análisis de las obras.

Las tres obras a analizar pertenecen a momentos distintos en la obra del compositor. Por un lado los arabescos se escribieron bajo el influjo del academicismo por el cual pasó el

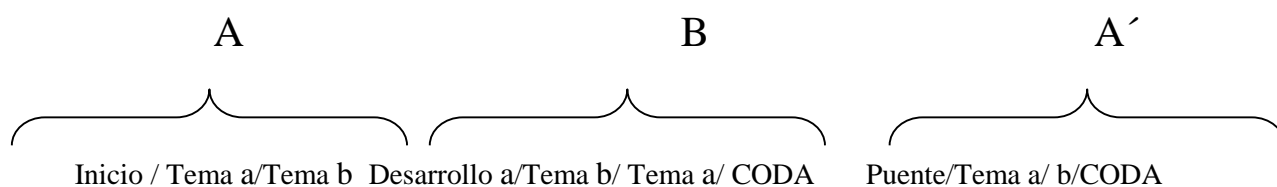
compositor (1888-1891) y por el otro las danzas, son de una época de madurez (1904), la cual deja ver la forma compositiva más característica de su obra.

Los nombres metafóricos, sugerentes, particular en su forma de titular su trabajo, se encuentran de manifiesto en las *Arabesques*. Los arabescos son ornamentos de la arquitectura árabe consisten en estas líneas que se encuentran entrelazadas; de ahí que el material igualmente decorativo y florido utilizado en una composición sea nombrado así²⁹. Originalmente fueron escritos para piano y son perfectamente interpretables en el arpa. Existen dos transcripciones: *Arabesque I* realizado por Carlos Salzedo y *Arabesque II* realizado por Henriette Renie y consisten básicamente en un cambio de tonalidad.

Por su parte las *Danses*³⁰ dedicadas a Gustave Lyon fueron publicadas por primera vez en 1904. Están escritas para arpa cromática, arpa de pedales o piano; con acompañamiento de orquesta de cuerdas.

2.3.3.1. Première Arabesque.

La primer Arabesque está en la tonalidad de Mi mayor, en compás de cuatro cuartos. Tiene una forma ternaria. Con un carácter tonal muy definido, posee pocos cambios de dinámicas, y es de carácter melódico.



²⁹Randel Op. Cit.

³⁰ Debussy C. *Danses*. Durand Ed. Anotaciones de H Renie, 1910

Sección A.

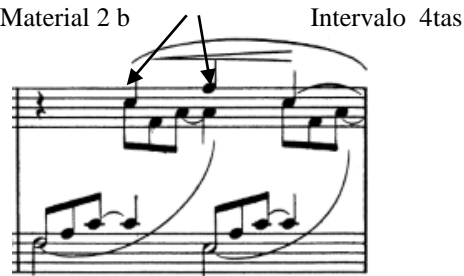
Dividida en de 38 compases, el tiempo es Andantino con moto, las dinámicas en piano y pianísimo con ligero crescendo y stringendo.

En sus primeros cinco compases tiene material temático de relevancia. El primero lo llamaremos *material 1 a* está formado por tresillos en arpeggios; el segundo será *material 2*, es una sucesión de notas donde predominan el intervalo de cuarta, que son arpeggios quebrados también en tresillos.

Material 1 a



Material 2 b



Tema a. Comienza a partir del compás 6 y finaliza en el 16. Está formado por dos secciones que llamaremos antecedente y consecuente, el acompañamiento cambia a octavos.

El Antecedente, de los compases 6 al 9, está formado con el *material 1* tresillos y la escala pentatónica. El consecuente contiene una figura muy explotada a lo largo de la obra y es la nota ligada a otra figura rítmica, seguida en el siguiente compás de una negra con una blanca.

6

7

8

9

a Tempo

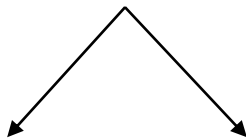
El consecuente (compases 10-16), con el mismo dibujo de tresillo.

Compases 10 y 11.

Sección B.

La sección B comprende del compás 39 al 62, comienza en la tonalidad de Mi mayor. Fundamentalmente desarrolla el tema A y el material 1 del inicio. Tenemos de manera significativa todo el consecuente del primer tema en Tempo rubato compases 39-46. Básicamente la dinámica predominante es piano o pianísimo.

Tresillo y nota ligada así como la articulación vista en el consecuente de la sección A es presentada en la Sección B



Tempo rubato (un peu moins vite)

En el compás 47 comienza un desarrollo del *material 1* comprendido en los tresillos, y regresa al *tema a* en el compás 55. Modula a Do mayor en el compás 63 y con el mismo material temático, *tema a*, y esto se convertirá en la coda.

Mosso

Compas 47.

Compas 55 y 56. Comienzo del retorno al Tema a.

a Tempo

Coda, compas 63.

Risoluto

Sección A´.

Retoma la tonalidad con la que se había comenzado y procede a exponer el tema idénticamente hasta la entrada del **Tema b**, presentando dos voces, en la cual el dibujo melódico de la primera voz canta una escala diatónica descendente yuxtapuesta con la voz del alto que va entonando de igual manera una escala diatónica de los compases 86-93. Estos sonidos van formando cuartas justas descendentes que son parte del *Material 2*

Escala Diatónica



Compases 86 y 87

Movimiento de 4tas descendentes



Compases 88 y 89

CODA

De manera más sencilla finaliza la obra con arpeggios en tresillo que ya eran presentados exactamente del antecedente del Tema A de los compases 94 hasta finalizar la obra en el compás 106.

CODA final de la obra (c. 98-106)

2.3.3.1.1. Conclusión.

Las *Arabesques* se han convertido en parte de mi repertorio actualmente y lo continuarán siendo ya que son parte del siguiente concurso Internacional de Arpa en el que planeo participar. Comparando el la primera *Arabesque* con la la segunda, tienen dos caracteres diferentes, la parte emotiva del intérprete es muy valiosa ya que el primero presenta un estilo más melancólico y se puede jugar con la línea melódica con rubatos. La *Arabesque* I representa desde mi perspectiva siluetas en un vitral de colores, conectando líneas una con la otra.

Hay que estar atentos al sonido que producimos y fraseo ya que técnicamente la obra no tiene un alto grado de dificultad.

La *Arabesque* II da un giro contrastante en un ambiente más alegre e inclusive la velocidad aumenta, por lo tanto el cambio de mentalidad debe ser inmediato.

Compas #5 (comienzo del Tema a

Material 2: Escala ascendente por grado conjunto

Señalando el Material 1

Inicio del Tema b, compases 15 y 16

Finaliza el tema b con el *Material 1* en primer grado durante cuatro compases en la dinámica de piano y *pianísimo* con acentos marcados hasta un acorde de Si Mayor donde dará inicio la Codetta.

Acorde en primer grado

Acorde de SI Mayor

Compases 27-34

La codeta (compases 32-37) está formada por el *Material 1* y el acorde de Si Mayor que nos lleva hacia la región de la Dominante de la Dominante de Sol Mayor con un color de La en modo Lidio.

Realiza una cadencia de II – VII hasta llegar al I que cambia su función a una dominante doble de Sol Mayor: V/V – V – I.

La en modo Lidio

II VII II VII II I

Compases 31-36.

Sección B.

Es el desarrollo de los *Materiales 1* y 2. El tresillo que está en aumentación y el dibujo de la escala ascendente al que llamaremos *Material 3*.

Tresillo en aumentación Escala ascendente

Material 3

Dominan los acordes en primera inversión ascendentes la primera inversión tiene implícitas las cuartas



Compases 44 y 45

Se repite el tema encontrado en la Sección B en los siguientes compases (46-49) dos octavas arriba.



En la segunda semifrase cambia el color a una escala de Sol # Frigio, se repite y se extiende, esta vez el dibujo de las cuartas melódicas ascendentes cambia a Sol Natural Frigio, concluyendo la Sección B.

Escala Sol # Frigio

Repetición de la frase

Escala Sol Natural Frigio

Cuartas ascendentes



Reexposición A´.

Regresa a la Sección A de los compases 62-81. Variación de la melodía, omitiendo en el segundo y cuarto tiempo el bordado.

COMPARACIÓN

Sección A

Contiene bordado



Compás 5

Re Exposición Sección A

Omite el bordado

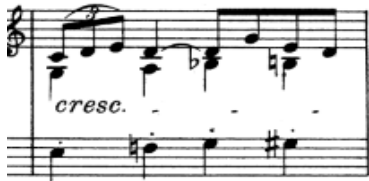


Compás 62

Llamamos **Puente** a los compases 82-87:



Coda, de los compases 90 al 100. El inicio de la coda está hecho con el *Material 3* (tresillo y escala ascendente) y la frase conclusiva que fue omitida en la re exposición la coloca al final de la *CODA*, funcionando como la conclusión de toda la obra.



Material 3

Frase conclusiva omitida en la re exposición y final.



2.3.3.2.1. Conclusión.

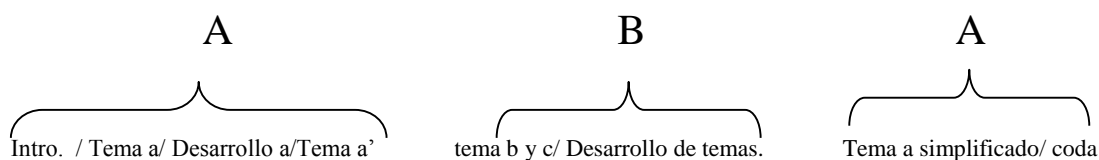
El *deuxième Arabesque* da un giro contrastante en un ambiente más alegre e inclusive la velocidad aumenta, por lo tanto el cambio de mentalidad debe ser inmediato.

Recomiendo que desde el principio de la pieza se estudien lentamente los tresillos de los primeros compases ya que serán un patrón durante toda la obra que debe ser muy claro y ligero. De igual manera el buen sonido al que podremos llamar “dulce” debe estar presente. Como ya hemos mencionado estas obras son originales para el piano, al tocarlas

en el arpa usamos cuatro sostenidos los cuales generan un grado mayor de tensión a la cuerda lo que ocasiona que el sonido no se proyecte de igual manera que las cuerdas de menor tensión (bemoles), por lo tanto la presión de la yema del dedo debe ser más delicada y con seguridad para que así la melodía pueda lucir.

2.3.3.3. Danse Sacrée.

Es una obra con ambigüedad tonal, formada con características modales y escalas por tonos enteros. El compás es de tres medios. La forma de esta primera danza es tripartita.



Sección A.

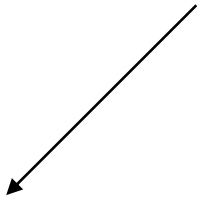
Introducción, compases 1-7. Inicia con un tema expuesto por las cuerdas con un color de escala pentáfona de Sol. Existen algunos elementos importantes que más adelante empleará: el acompañamiento de octavos y silencios consecutivos del compás 4 y 5. Con un matiz en *pp*, crea una atmósfera para la entrada del Tema a

The musical score shows the introduction for the first seven measures. It includes staves for Harpe chromatique, 1st Violins, 2nd Violins, Alts, Violoncelles, and Contrebasses. The tempo is marked 'Très modéré (♩=120)'. The first five measures show the string quartet playing a pentatonic scale in G major. From measure 4 onwards, the strings play octaves and consecutive silences. The dynamic is *pp* (pianissimo). The harp part is mostly silent, with some chords in measures 4 and 5.

Tema realizado por las cuerdas

Acompañamiento de octavos y silencios consecutivos

Tema a, compases 8-15. En este fragmento encontramos todo el material de la primera parte de la obra (sección A), el cual se irá desarrollando con el pasar de los compases. Sus características son las siguientes: está formado por acordes arpegiados en el arpa con movimiento paralelo, donde encontramos el tema; el acompañamiento está formado por una blanca unida a una negra. Todo esto lo hacen en la escala pentátona de Sol.



Acompañamiento de blanca unida a la negra

Desarrollo, compases 15-31. Se genera de la combinación de los elementos anteriormente mencionados con variantes como: cambio de modalidad, altura de los temas, etc. Del compás 15 al 20 se presentan los acordes del arpa con un acompañamiento distinto. A partir del compás 21, cambia de modalidad cada dos compases, primero a Solb, Lab lidio. La rítmica presentada por el arpa es la combinación del acompañamiento del tema a, con los octavos del tema expuesto del tema a.

Escala Pentatónica en Sol bemol (Extraída de los acordes)

Escala Pentatónica en La bemol (Extraída de los acordes)

Octavos del tema

Misma métrica del acompañamiento de a

Misma rítmica vistos en la introducción (c. 4y 5)

En el compás 27 hay pequeño puente que se prolonga por 4 compases, formado por el tema de la introducción.

Sección B.

El carácter de esta sección cambia de manera evidente, existe una figuración de octavos que persiste durante toda la parte b que desarrolla a lo largo de la sección.

Tema b y c, compases 37 al 44. En los primeros compases aparece en la mano derecha de la línea del arpa una figura de octavos, que de manera ascendente conecta una cuarta aumentada y, en la mano izquierda un tema que llamaremos c, sólo lo retoma unos compases, en realidad no tiene una gran relevancia.

En el compás 8 vuelve a aparecer la figura de octavos ascendida un tono en las dos líneas del arpa y aparece un tema que llamaremos b interpretado por las cuerdas, lo cual es importante en el desarrollo. El tema b contiene un antecedente de dos compases (compas 41-42) y un consecuente (compases 43-44).

The image displays a musical score for harp and strings. The top system features a harp part with the instruction "Sans lenteur" and "p très expressif", showing a series of arpeggiated octaves. Below it, the string part is marked "arco" and "pp", with notes corresponding to the harp's octaves. The bottom system shows a harp part with dynamics "p", "più p", and "pp", and a string part with dynamics "p", "più p", and "pp". Brackets in the string part identify the "Primera parte del tema b" and "Segunda parte del tema b".

Desarrollo de temas. Como ya había mencionado, los octavos persistirán toda esta sección; esta figura estará transportada y algunas veces, como en el compás 49, se encontrará unida al consecuente del tema b. El tema b será retomado una y otra vez, ya sea como acompañamiento en las cuerdas o inmerso en las figuraciones del arpa.

Sección A'.

Tema a simplificado, compases 69-80. El material expuesto al principio lo retoma con un cambio en el acompañamiento de la orquesta, dejando de manera sutil únicamente a la melodía.

The image shows a musical score for Section A'. It consists of four staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the first staff marked *pp*. The bottom two staves are for a melodic line, with the first staff marked *1º Tempo* and *pp doux et expressif*. The score includes various musical notations such as chords, triplets, and slurs.

Coda, compases 81-87. Aparecen figuras rítmicas de quintillos y tresillos que anteceden a unas blancas con puntillo preparando todo para la siguiente danza.

2.3.3.4. Danse Profane

Su forma es ternaria.

A B A

Sección A

El Tema a será repetido tres veces durante esta sección. La orquesta comienza con el tema a principal mientras el arpa mantiene el bajo con un movimiento de I – V – I – VI lo que constantemente venía haciendo desde el final de la primera danza, como se mostró en la imagen anterior.

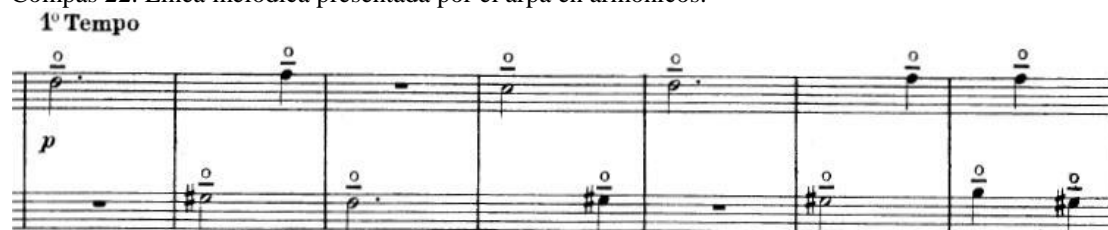


Esta línea melódica ejecutada por los violines y viola será el tema principal de toda la danza.

Hacia el compás 22 repite el tema, ahora con la participación del Arpa con un semblante diferente que no se había encontrado: estos son los armónicos. Simultáneamente, los violines y violas reafirman la melodía sin embargo el arpa y las cuerdas llevan la melodía con diferente articulación.

Violonchelos y contrabajos mantienen el bajo.

Compás 22. Línea melódica presentada por el arpa en armónicos.



La tercera presentación del tema se da a partir del compás 41 -54 donde el arpa toma la función melódica y canta el tema al mismo tiempo en que la orquesta acompaña como parte de la melodía.

Compases 43-48. Refuerza la orquesta al movimiento melódico del arpa.



Del compás 55 – 62 está una de las secciones técnicamente más complicadas para el solista ya que requiere alrededor de cinco cambios de pedales por compás, lo que lo vuelve un movimiento de destreza física.



Movimientos de pedales marcados entre los sistemas.

En la sección media (compás 62) dará inicio el Tema b de la sección A, la cual se desenvuelve de los compases 63- 189 en un movimiento más agitado

Esta sección será el conector para el tema b

Tema b

El tema inicia con la orquesta, al que se agrega el arpa con armónicos (compases 63 – 74)

A partir del compás 75-84 el arpa jugará con escalas de tonos enteros y bordados mientras la orquesta lleva el papel melódico.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 63-74, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system contains measures 75-84, featuring a melodic line (*Línea melódica*) and a rhythmic pattern (*Bordados*). Dynamics include *p*, *mf*, and *pizz.* (pizzicato). The score is written for a string quartet and harp.

Escalas de tonos enteros

Compás 79

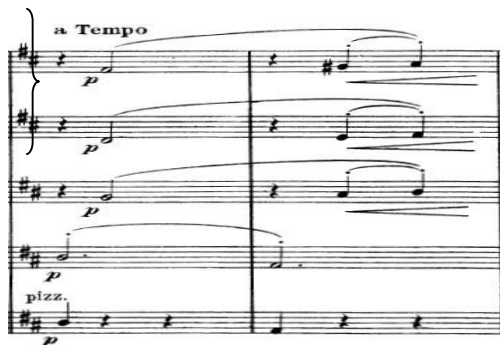
A partir del compás 85- 92 el arpa, en una dinámica de *Forte* y tiempo *Animé* realiza una función de frase conectora con acordes en Do mayor; a la par, la orquesta reafirma esta tonalidad manteniendo el acorde de Do sin tercera que funcionará como conector al Tema a

Retoma el Tema a en el compás 93 al 108 en modo Lidio en Re.

La orquesta continua marcando la melodía y el arpa acompaña con escalas descendentes y ascendentes en Re mayor.



Escalas en Re (acompañamiento)



Línea melódica

Conecta la Sección A con un “*Très retenu*”, para así dar un giro tonal, rítmico y melódico a la Sección B que será la cadencia del arpa.



Très retenu

Frase conectora a la Sección B

Sección B.

Con una señalización en la partitura de aumentar la velocidad al doble de tiempo, la cadencia de arpa comienza como parte de la Sección B (compases 109-129) La frase la inicia la orquesta con un acorde de Sol # sin tercera mientras el arpa canta con el pulgar la melodía en los tiempos fuertes.

Cadencia (compás 109)

Le double moins vite (Tempo rubato)

mp doux et expressif

Le double moins vite (Tempo rubato)

mettez les sourdines

pp

mettez les sourdines

pp

arco

pp

mettez les sourdines

mettez les sourdines

Esta frase melódica está presentada en dos ocasiones, primero en los compases 109-113 y la repite del 114-122 siendo la melodía apoyada por la orquesta en los tiempos fuertes. Así llegamos a un puente en el compás 123, con escalas de tonos enteros y bordados (elementos utilizados anteriormente) que enlazan con la Reexposición de la Sección A.

Reexposición Sección A

Los violonchelos y los bajos retoman el tema a de una manera más ágil, ejecutando el bajo de la armonía; violines, viola y el solista (arpa) van haciendo todo el trabajo melódico a lo largo de los compases 130-154.

En el compás 146 es importante destacar que está en el modo Mixolidio en Sol con una atmósfera más amplia, ya que el arpa va desarrollando el tema con acordes arpegiados durante toda la frase hasta llegar a la CODA final.

Compás 146. Modo Mixolidio a partir de Sol

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains a series of chords, and the bottom staff contains a series of chords with stems. The dynamics are marked as *f* and *Tous ces accords également accentués*. The score is in 4/4 time and features a Mixolydian mode starting on G.

Coda

Continuando en el modo Mixolidio, ahora en Re, el arpa presenta seis repeticiones de arpeggios en dicho modo mientras la orquesta presenta la melodía por aumentación con todo el clímax y gran expresividad en fortísimo para así concluir la pieza con tres arpeggios con disminuyendo en Re Mayor, ~~siendo~~ ejecutados por el arpa y un acorde final en primer grado (Re).

2.3.3.4.1. Conclusión.

Las danzas de Debussy, claramente son de repertorio obligado para un arpista. Este concierto es requerido en audiciones de orquesta, concursos internacionales, etc.

Esta obra está llena de detalles, es muy “estilo francés”, todo está escrito, así que debemos aprender a leer e interpretar lo que la partitura, y Debussy, nos quieren decir. No descartemos ni demos por hecho nada, todas las dinámicas, reguladores, pianos y *fortes* súbitos le dan sentido a la obra.

La *Danse Sacree* como el nombre lo menciona se debe pensar con un tono de iglesia, estos conceptos que difícilmente podemos darle un significado se deben sentir en el interior al momento de ejecutar el instrumento. Todo el tiempo se debe cantar la línea melódica lo cual el quinteto facilita este trabajo ya que en muchas frases todos los instrumentos se unen a esta línea melódica

En la *Danse Profane* y, en general en toda la obra, una de las mayores dificultades es la memorización y movimiento de pedales, ya que contiene muchos cambios, inclusive más de 4 movimientos por compás en un solo sistema. El movimiento de los pies puede

generar ruido y estropear la música, por lo que hay que ser muy cuidadoso de no generar sonidos extraños con los pies.

Debussy es para mí una muestra clara de música francesa en la que las reglas no son importantes para el compositor, si no que la importancia radica en la interpretación y sensibilidad del músico.

2.4. Manuel M. Ponce

2.4.1. Contexto histórico.

La revolución mexicana fue un movimiento socio-político que generó muchos cambios en la sociedad; de manera inherente, las artes fueron trastocadas, llevadas a encontrar una identidad y una independencia con respecto al arte europeo que se cultivaba de manera anterior a este fenómeno bélico. El Porfiriato trajo consigo una mayor acentuación de la cultura europea, en especial de la francesa. Las artes plásticas tuvieron una faceta importante, la cual corrió a cargo de los tres muralistas mexicanos: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; ellos destacaron la idiosincrasia, algunas veces so pretexto de sus ideales socialistas, algunas otras para retratar la vida del indígena mexicano. Un indicio claro son los murales que se encuentran en la SEP, retrato de México, o los murales de San Ildefonso donde se encuentra pintada la sociedad mexicana de la revolución, desde los campesinos hasta los grandes hacendados.

La música mexicana se sube al tren de la transformación, al encuentro consigo misma, (el de la renuncia a la mera imitación estéril de arquetipos europeos); para así conformar

un arte que sea depositario de nuestra cultura, de nuestros sonos, nuestras danzas, de nuestros paisajes y nuestras cuitas. El primer compositor en condensar este cambio fue Manuel M. Ponce, quien mostró cuál era el camino hacia el tipo de música que iba a interpretarse en la primera mitad del siglo veinte: la música nacionalista. El fenómeno de los llamados nacionalismos en la música occidental, surge en la época del romanticismo, tratan de integrar elementos que son reconocibles ya sean nacionales o regionales de los compositores, elementos como melodías, ritmos y armonías inspirados en una identidad nacional.

2.4.2. Biografía³¹.

Manuel María Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, su padre era un “tenedor de libros”. Su padre fue Felipe de Jesús Ponce y su madre María de Jesús Cuellar. El seno familiar del compositor se convirtió en su primera escuela, su madre sabía tocar piano, guitarra y cantaba; su hermana Pepita se encargaba de instruir a sus hermanos en las materias básicas del solfeo, allí fue donde “Manuelito” dio sus primeros pasos musicales. A la edad de 13 años fue nombrado organista titular del templo franciscano en San Diego, Aguascalientes, de esta fecha datan sus primeras composiciones, *Preludio de los doce años* y *Melodía sin nombre*.

En 1900 arriba a la Ciudad de México con la intención de continuar sus estudios, busca la academia de música de Vicente Mañas, al no conseguir entrar al conservatorio toma lecciones de contrapunto, armonía y composición con los italianos Bendardi y Gabrielei. En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional abandonándolo tan solo tres años después para continuar sus estudios en la Escuela de Música de Bolonia, Italia con Enrico Bossi y Luigi Torchi. Posteriormente viajó a Alemania. Entre 1906 y 1908 se perfeccionó en piano con Martine Krause en el Conservatorio de Stern, Berlín. De regreso a México en 1910, Ponce ofrece un concierto que sería el parte aguas del nacionalismo mexicano.

³¹ Toda la información de la biografía fue tomada de Diaz. E. Ponce, Genio de México. 2003 Ujed. México.

donde se escucha por vez primera la obra “Serenata mexicana”, pues junto con sus composiciones predecesoras *La Rancherita* y *Tema mexicano variado* contienen la verdadera atmósfera de la canción mexicana.

2.4.3. Análisis del Scherzino mexicano.

Forma ternaria

A B A

Parte A, del compás 1 al 16. La melodía es sumamente cantábil, se encuentra a dos voces, por tercetas, formada por segmentos de cuatro compases, transcurre de una manera anacrúsica y en general en la tonalidad de re mayor.

The image shows the first five measures of the musical score for the Scherzino mexicano. The score is written for piano in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'teneramente' (tenderly). The melody is written in a cantabile style, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The score is attributed to 'Edited - Franklin Eddings'.

Parte B, del compás 17 al 32. Es la sección más atractiva armónicamente hablando. Ocupa el tema expuesto de la parte A, lo desarrolla en forma de progresión; son dos

secciones de cuatro compases cada una. El tema se presenta en los primeros cuatro compases, en los siguientes cuatro cuenta con una repetición de éste, medio tono bajo. Por su parte, la armonía es, asimismo, una progresión de acordes, algunos disminuidos, algunos menores, a manera de una serie por medio tono descendente.

El compás 25 contiene una nueva progresión sobre el tema, esta vez ascendente (tomando sólo una parte de éste) y el acompañamiento se forma a manera de progresión descendente, llevándonos al punto álgido de la obra en el compás 30, para dar paso de vuelta al tema A.

Parte A. Del compás 33 al final. Esta sección se muestra a semejanza de la primera parte A, variando solamente los últimos dos compases como coda final.

2.4.4. Conclusión.

Esta obra mexicana de corta duración la escogí por cierta anécdota que un querido arpista amigo me contó. El arpista afamado Nicanor Zabaleta después de un gran concierto de solista en el Palacio de Bellas Artes la interpretó como *encore*. A simple vista parece ser muy sencilla hasta el momento en el que la obra llega al tema B en donde la armonía te obliga a tener una destreza en los pies, parecida inclusive a un pasaje de las Danzas de Debussy.

En mi percepción el *Scherzino* de M. Ponce tiene un característico juego de tres contra dos que es muy común en la música folclórica mexicana, en general la pieza se disfruta mucho.

3. Reflexión final.

Los concursos son una parte importante en la naturaleza humana, solo basta observar que las competencias se encuentran en casi todos los quehaceres humanos. Por mencionar algunos existentes: concursos deportivos, de matemáticas, de gastronomía, de creación literaria, etc. No es el simple hecho de resultar victorioso en alguno de estos certámenes, lo que nos motiva a participar; de ser así, el interés de los concursantes irremediamente se desmoronaría ya que en ocasiones se cuentan por decenas los competidores y la premiación solo se otorga a los primeros tres lugares. La razón de mi interés se encuentra más allá de las recompensas materiales que se nos ofrezcan como recompensa. Desde mi punto de vista, es el hecho de impulsarnos hacia adelante, de dejar de ser eso que somos ahora para llegar a ser eso que queremos ser, en mi caso, mejor músico.

Pero todo esto se cristaliza en el momento en que ponemos nuestro empeño para materializar esos deseos de superarnos con la excusa de participar en un certamen. Primero, es conocer los concursos en la medida de lo posible, en este caso de arpa, y así ubicarnos en el que sería nuestra mejor opción con la ayuda de personas que hayan pasado por esta experiencia. Indudablemente el mayor peso radica en el hecho de un trabajo teórico a fondo, éste, nos dará herramientas complementarias, para así ejecutar de manera exitosa determinadas piezas exigidas para un concurso.

El aprendizaje obtenido, resultado de estas notas al programa, me proporciona una parte importante, desconocida hasta ahora, para la preparación no solo de una competencia sino de cualquier compromiso futuro, sea un concierto, un recital, la participación en una orquesta, etc., indispensable en todo músico egresado de una prestigiosa universidad como lo es la UNAM.

Este trabajo queda abierto para futuras mejoras, las cuales pueden ser útiles a la autora del mismo o a otras personas que se acerquen a la investigación musical.

4. Bibliografía.

- (s.f.). Recuperado el 10 de Junio de 2014, de <http://www.xavierdemaistre.com/biography/>
- A, C. (1969). *Nueva Música*. México: Letras.
- Agency, T. A. (s.f.). Recuperado el 10 de Junio de 2014, de <http://remyvankesteren.nl/biography/>
- Benefits of Music Auditions*. (s.f.). Recuperado el 12 de Mayo de 2014, de <http://www.musicteachershelper.com/blog/benefits-of-music-auditions/>
- Debussy, C. (1904). *Arabesque I y II*. Paris, Francia: Durand.
- Debussy, C. (1910). *Danses*. Francia: Durand.
- Díaz, E. (2010). *Ponce genio de la música*. México: Ujed.
- E, F. (2007). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. España: Alianza Música.
- E.Vit. (2012). Recuperado el 10 de Junio de 2014, de <http://www.janabouskova.com/biography>
- F., S. (2000). *El contrapunto en la composición*. España: Carl Schachter.
- F., T. (2010). *Guía de la música de cámara*. España: Alianza Editorial.
- Fauré, G. (1904). *Impromptu*. Paris, Francia: Durand.
- Giaccino, R. (2006). *Zitti, zitti*. Trío. ADLAIS.
- H, G. E. (2005). *La historia del arte*. España: Phaidon.
- Juárez, B. (14 de Junio de 2014). Entrevista acerca de concursos de arpa. (B. Ramírez, Entrevistador)
- Liszt, F. (s.f.). *Le Rossignol*. Paris, Francia: Salvi.
- Ll., P. (1982). *Guía análitica de formas musicales para estudiantes*. España: Real Musical.
- O, G. (2005). *Imágenes de España en la música de Debussy*. España: Real Musical.
- OFUNAM, S. V. (24 de Junio de 2014). Entrevista sobre concursos. (B. Ramírez, Entrevistador)
- P, H. (2008). *Armonía tradicional*. Argentina: Melos.
- Pino, S. V. (24 de Junio de 2014). (B. R. Velasco, Entrevistador)
- Ponce, M. M. (2000). *Scherzino Mexicano*. México, D.F.: UNAM.
- Quijas, F. P. (3 de marzo de 2006). Realizaran concurso y festival de arpa para impulsar nuevos talentos. *La Jornada*, pág. 7A.
- R, K. (1981). *Domenico Scarlatti*. España: Alianza Música.
- W, P. (2001). *Armonía*. España: Idea Book.

5. Apéndice

Sonata K. 113

Domenico SCARLATTI

(1685-1757)

Restitution : P. Gouin

Allegro*

The image displays the first 23 measures of the Sonata K. 113 by Domenico Scarlatti. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 6, 11, 15, 19, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with rests in the left hand, and a steady accompaniment of eighth notes in the left hand.

* Ms. de Parme : *Vivo*.

27

Measures 27-30 of a piano piece in A major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *g* (forte) is present above the final measure.

31

Measures 31-34 of the piano piece. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a steady accompaniment.

35

Measures 35-37 of the piano piece. The right hand has a melodic line with a slur over the final two measures. The left hand has a rhythmic accompaniment.

38

Measures 38-41 of the piano piece. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *g* (forte) above the final measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

42

Measures 42-45 of the piano piece. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *g* (forte) above the final measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

46 *g*

Musical score for measures 46-48. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in a 2/4 time signature. Measure 46 starts with a forte (*g*) dynamic. The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a simple bass line.

49

Musical score for measures 49-52. The right hand continues with a melodic line of eighth notes and chords. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

53 *g*

Musical score for measures 53-56. Measure 53 begins with a forte (*g*) dynamic. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and chords. The left hand continues with a steady bass line.

57 *g*

Musical score for measures 57-60. Measure 57 starts with a forte (*g*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords. The left hand plays a bass line with some rests.

61 *g*

Musical score for measures 61-64. Measure 61 begins with a forte (*g*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords. The left hand plays a bass line with some rests.

65 *tr*

Musical score for measures 65-68. Measure 65 starts with a forte (*g*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords. The left hand plays a bass line with some rests. The piece concludes with a trill (*tr*) in the right hand.

69

Musical score for measures 69-72. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. Measure 69 features a treble clef with a repeat sign and a fermata over the first measure, followed by eighth-note runs. The bass clef has a whole rest in measure 69 and then plays a steady eighth-note accompaniment.

73

Musical score for measures 73-77. The treble clef continues with eighth-note patterns. The bass clef has a whole rest in measure 73, then a treble clef in measure 74, and returns to a bass clef in measure 75. A dynamic marking of *g* (forte) appears above measure 75.

78

Musical score for measures 78-82. The treble clef features eighth-note runs with some accidentals. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

83

Musical score for measures 83-86. The treble clef has eighth-note runs. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

87

Musical score for measures 87-90. The treble clef has eighth-note runs with some accidentals. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

91

Musical score for measures 91-94. The treble clef has eighth-note runs with some accidentals. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

95 *g*

Musical score for measures 95-98. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A forte (*g*) dynamic marking is present at the beginning of measure 95.

99 *g*

Musical score for measures 99-102. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand has a more active bass line with eighth notes. A forte (*g*) dynamic marking is present at the beginning of measure 99.

103

Musical score for measures 103-106. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand has a more active bass line with eighth notes.

107 *g*

Musical score for measures 107-111. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand has a more active bass line with eighth notes. A forte (*g*) dynamic marking is present at the beginning of measure 107.

112 *g*

Musical score for measures 112-116. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand has a more active bass line with eighth notes. A forte (*g*) dynamic marking is present at the beginning of measure 112.

117

Musical score for measures 117-120. The right hand continues the melodic line with eighth notes. The left hand has a more active bass line with eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.