

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Escuela Nacional de Música

Grabación de música mexicana

Relatos de un Chelo

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA – VIOLONCHELO
PRESENTA

JOSÉ GERARDO ARCOS TORRES

Asesor de recital público: Ignacio Mariscal

Asesor de notas: Elías Morales Cariño

México D. F. junio 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Agradecimientos

Agradezco a la vida por permitirme realizar uno de mis sueños, al universo por mostrarme el camino y a la música por ser parte de mi esencia y alma, por darme voz y cabida en este mundo.

Agradezco a todas las personas que han creído y siguen creyendo en mí, por su apoyo incondicional para la realización de este proyecto. En particular, agradezco a mi esposa Erika por ayudarme a no perder el camino y seguir adelante, a mi madre Ma. Dolores Torres, por la paciencia que hasta el día de hoy ha tenido, a mi hermano Israel, por darse el tiempo para realizar las sesiones de grabación, a la Sra. Alejandra Dávila y el Sr. Armando Escobar, a la Sra. Elena Fierro, al Sr. Armando Escobar Franco por todo el apoyo que me han brindado durante todo este tiempo. Por último quiero dedicar este momento a mi hijo Gerardo ya que él es una gran fuente de inspiración, es el motor de mi vida y una de las cosas más extraordinarias que me ha sucedido. Espero en un futuro poder compartir esta pasión contigo.

Gracias.



Índice

| | |
|--|------------|
| Relatos de un Chelo | 4 |
| Introducción | 5 |
| 1. Tres Instantes del Mar, Julio Cesar Oliva | 7 |
| 1.1 Biografía | 7 |
| 1.2 <i>Tres Instantes de Mar</i> | 10 |
| 1.2.1 Análisis de la Obra | 11 |
| 1.2.2 Sugerencias Técnicas | 25 |
| 2. Música de: José Gerardo Arcos Torres | 26 |
| 2.1 Biografía | 26 |
| 2.2 Dúo No. 3 para violín y violonchelo | 29 |
| 2.2.1 Análisis de la Obra | 30 |
| 2.2.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas | 51 |
| 2.3 Dúo No. 1, para 2 violonchelos | 52 |
| 2.3.1 Análisis de la Obra | 53 |
| 2.3.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas | 59 |
| 2.4 <i>Nostalgia</i> , para piano y violonchelo | 60 |
| 2.4.1 Análisis de la Obra | 61 |
| 2.4.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas | 70 |
| 2.5 Suite No. 2, para violonchelo solo | 71 |
| 2.5.1 Análisis de la Obra | 72 |
| 2.5.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas | 94 |
| 2.6 Preludio No. 1 y No. 2, para violonchelo solo | 95 |
| 2.6.1 Preludio No. 1 Análisis de la Obra | 96 |
| 2.6.1.1 Sugerencias Técnicas e Interpretativas | 100 |
| 2.6.2 Preludio No. 2 Análisis de la Obra | 101 |
| 2.6.2.1 Sugerencias Técnicas e Interpretativas | 104 |
| 2.7 <i>Solemne</i> , para 2 violonchelos y orquesta de cuerdas | 105 |
| 2.7.1 Análisis de la Obra | 107 |
| 2.7.2 Sugerencias Técnicas e Interpretativas | 134 |
| Conclusiones | 135 |
| <i>Bibliografía consultada</i> | 136 |
| Anexo 1 CD audio Relatos de un Chelo | |
| Anexo 2 CD de Partituras | |



Relatos de un Chelo

Tres instantes del Mar (1998)

Julio Cesar Oliva (n.1947)

- | | |
|--------------------------------|------|
| 1. <i>El Canto de la Brisa</i> | 4'18 |
| 2. <i>Ensueño</i> | 3,04 |
| 3. <i>Puesta de sol</i> | 4,24 |

Dúo No. 3 para violín y violonchelo (2010)

J. Gerardo Arcos Torres (n.1983)

- | | |
|---------------------|------|
| 4. Adagio Larghetto | 3'18 |
| 5. Andante | 3'37 |
| 6. Moderato | 1'58 |

7. Dúo No. 1 para 2 violonchelos (2007)

J. Gerardo Arcos Torres (n.1983)

1'50

8. *Nostalgia (2012)*

J. Gerardo Arcos Torres (n.1983)

3'52

Suite No. 2 para violonchelo solo (2011)

J. Gerardo Arcos Torres (n.1983)

- | | |
|----------------|------|
| 9. Preludio | 3'27 |
| 10. Romance | 3'33 |
| 11. Capricho | 1'43 |
| 12. Apasionado | 3'45 |
| 13. Vals | 3'26 |

14. Preludio No. 1 para violonchelo solo (2007)

J. Gerardo Arcos Torres (n.1983)

2'31

15. Preludio No. 2 para violonchelo solo (2007)

J. Gerardo Arcos Torres (n.1983)

2'42

Solemne (2006)

J. Gerardo Arcos Torres (n.1983)

- | | |
|--------------|------|
| 16. Moderato | 2'44 |
| 17. Adagio | 1'29 |
| 18. Allegro | 2'51 |

TOTAL. 54'32



Introducción

“La música acompaña todas las actividades del hombre, refleja y expresa todas sus emociones, pasiones, sentimientos familiares o de expansión: la felicidad, la tristeza, el amor, el sufrimiento, la fe, la veneración, el orgullo, el miedo, la ternura, el humor, y también la cólera y el odio.”¹ Siendo ésta la definición con la que más me identifico, considero muy importante tomar en cuenta varios aspectos al momento de interpretar una pieza, como son: el discurso, el fraseo, el tempo, el volumen, la afinación y la tonalidad, entre muchos otros, ya que como el violinista Eduardo Hernández Asiaín dice “[... es imposible expresar una emoción, una idea, un sentir profundo del alma del compositor a través de signos escritos en un pentagrama; lo escrito es algo muerto y sin vida; detrás de esos signos, nuestro sentido artístico, debe encontrar la idea y emotividad del compositor para darle vida a lo escrito...]”² y es a través de estos elementos que daremos vida a cada pieza y encontraremos la diferencia entre ejecutar e interpretar una obra.

Es en esta área en donde muchos instrumentistas nos encontramos con mayores dificultades y menos herramientas para solucionarlas.

El intérprete absolutamente objetivo no existe. Su punto de vista interviene de forma radical en la construcción de su versión, dotándola de coherencia y haciéndola única. La obra de arte, antes que el punto final del proceso interpretativo es en realidad el punto de partida de infinitas interpretaciones,³ de esta manera llegamos a una interpretación personal de la obra, por lo que muchas veces el resultado de ésta no es exactamente lo que el autor intentaba decir en su discurso.

Es por eso que decidí realizar la opción en la *Grabación de música mexicana*, incursionar en la composición para violonchelo y proponer mi propio discurso como compositor e intérprete. Las obras que propongo manejan en su mayoría un lenguaje sencillo ya que son tonales, no tienen muchas alteraciones, los compases son regulares y las frases son fáciles de intuir, de esta manera me pude concentrar más en la interpretación sin perder de vista el desafío

¹ Danuta Glowacka Pitet, “La música y su interpretación como vehículo de expresión y comunicación,” *Revista científica de comunicación y educación*, fecha de consulta: 22/10/2013. (<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15802310>).

² Eduardo Hernández Asiaín, “Consejos prácticos para la interpretación musical,” fecha de consulta: 22/10/2013. (<http://www.eduardohasiain.com>).

³ Antonio Najeros, “La caja negra de la interpretación musical,” blog, fecha de consulta: 25/10/2013. (<http://najeros.es/blog>).



técnico que estas piezas requieren, con lo que me fue más fácil descifrar los aspectos interpretativos de otros autores.

Por otro lado, a lo largo de mi carrera conocí diferentes estilos de música en el violonchelo (música barroca, impresionista, serialismo, entre otras), así como infinidad de posibilidades interpretativas y gracias a ello he podido determinar que la forma con la que más me identifico es la música tonal. Esto se refleja de manera invariable en las obras que propongo en este proyecto.

La realización de esta grabación fue una aventura llena de aprendizaje y retos, desde elegir las obras que se grabarían hasta encontrar interpretes dispuestos a apoyar este proyecto de manera seria y comprometida. Debido a la dificultad de encontrar compañeros con la disposición necesaria para hacer las grabaciones de la manera más convencional en la música clásica (en una sola sesión de grabación, en una sala de conciertos y con todo el ensamble), la mayoría de las obras fueron grabadas con una técnica muy utilizada en la música popular.

Después de hacer diversas pruebas con diferentes instrumentos, decidí grabar algunas piezas como *Solemne*, por partes, es decir, primero grabé la base la orquesta de cuerdas, que son los violonchelos, utilizando un metrónomo como guía, después se fueron grabando todos los demás instrumentos de la orquesta, uno por uno, y finalmente grabé en dos sesiones diferentes los violonchelos solistas.

El reto más grande fue la edición en la que me apoyó Israel Arcos (Ingeniero de audio de CDC Estudios, donde realicé toda la grabación, edición y masterización) ya que las partes de cada instrumento fueron grabadas en diferentes sesiones, días, y ambientes por lo que se trabajó de manera incansable para lograr un sonido homogéneo y lo más parecido a una grabación de música clásica académica.

Espero con mi experiencia promover un movimiento creativo en todos los instrumentistas para que puedan tener un mejor entendimiento, proponer su propio lenguaje y plasmarlo en su instrumento de la mejor manera al interpretar a cualquier autor.



1. *Tres Instantes del Mar*, Julio Cesar Oliva

1.1 Biografía

Julio César Oliva (n.1947), originario de la Ciudad de México, compositor, guitarrista y arreglista de música tradicional mexicana y de canciones populares.

Comenzó a abordar la música de forma autodidacta, posteriormente tomó lecciones con su padre José Isabel Valenzuela Pineda. En 1964 ingresó a la Escuela Superior de Música y en 1966 al Conservatorio Nacional de Música, donde estudio con el maestro Alberto Salas. Nunca fue amante de los planes de estudios, por el cual abandonó la escuela y tomó un camino completamente autodidacta.

En su búsqueda incesante del conocimiento, fue incursionando en el mundo de la poesía, historia, novelas, música, etc., y este interés le sigue hasta el día de hoy.

Cuenta con más de 200 composiciones, realizadas para diferentes combinaciones instrumentales. Varias de sus obras han sido interpretadas en festivales nacionales e internacionales, y publicadas en revistas como *Guitar International* (Inglaterra), *Gendal Guitar* (Japón) o *Soundboard* (EE. UU.).

Entre sus obras destacan *Pedro Páramo y el Llano en llamas*, *Tres instantes de amor*, *La lejanía de los perfumes*, *Sonata de la muerte*, *Sonata de amor*, *Tres cuadros mágicos*, *Suite Montebello e Imágenes de Paracho*. También ha publicado el método *Guitarra Didáctica*.

Su primera producción discográfica, aunque no fue profesional, fue en dúo con un amigo de la secundaria en un estudio de grabación que se llamaba Cinelandia, al cual podía ir mucha gente a grabar cualquier tipo de música, chistes, su voz, etc. En este disco grabó arreglos de música internacional como la *Leyenda del Beso*, *Las bodas de Luis Alonso*, *El vals del minuto* de Chopin, en donde él hacía las transcripciones para dos guitarras únicamente teniendo de referencia el audio.

También se realizó una grabación en una de sus presentaciones en la sala Manuel M. Ponce en el Palacio de Bellas Artes, esta grabación nunca fue comercializada.



En 1970 fue el primero en ejecutar un programa completo de música de Bach en México, y en 1976 fue el primer músico solista invitado para la inauguración de la Sala Nezahualcóyotl; una de las principales salas de concierto de Latinoamérica.

En 1977 realizó una grabación en vivo de un concierto junto con los maestros y guitarristas Guillermo Flores Méndez, Servio Carrizosa e Ignacio Juan Helguera, todos solistas, dicha grabación se convirtió en su primer disco profesional titulado *Guitarra Mexicana*.

Su siguiente producción fue una participación con Radio Universidad, en el programa de Juan Helguera que se llamaba *La guitarra en el Mundo*, grabó la *Suite Montebello* de su autoría, valeses de Antonio Lauro y una pieza de Manuel M. Ponce.

Más tarde fue parte del terceto de guitarras de la Ciudad de México junto con Gerardo Tamez y Antonio López, quienes realizaron diferentes producciones en los diez años que estuvieron juntos.

Posteriormente comenzó a grabar material discográfico de sus obras como son: *Guitarra de cristal*, *Plenilunio*, *México Mágico* en donde grabó arreglos de música mexicana, *La guitarra del Amor*, en el cual aparecen arreglos escritos por él de música instrumental internacional como son: *Júrame*, *El día que me quieras*, *Be My Love*, *Alfonsina y el mar*, *Playas de ensueño*, etc.

Julio Cesar Oliva considera que como compositor no se tiene la última palabra para decidir cuál es o será la mejor obra. Sin embargo, menciona que le tiene mucho cariño a algunas obras y muchas de ellas son las menos conocidas. Ejemplo de ello son: *La Suite Montebello*, *Sonata enigmática* que es un homenaje a Gustav Mahler, *Sonata Trágica* también es un homenaje a Frederick Chopin, *Abismo Eterno* que está basada en trece cuadros de la pintora Remedios Varo. Citando a Julio Cesar Oliva: “*es por ello que no siempre lo que le gusta al compositor es lo que a la gente le va a agradar.*”

Ha musicalizado, libros, poemas y películas, entre ellos están el *Retrato de Dorian Grey*, *Caballo de Troya* de JJ. Benítez, *Las enseñanzas de Don Juan* de Carlos Castañeda, entre otros. Se considera un amante de la literatura así como de cuadros de pintores famosos como Lautrec y Miguel Ángel, por mencionar algunos.

En sus palabras: “De niño tuve el privilegio que al ver un cuadro, automáticamente escuchaba música, si leo un libro interesante inmediatamente escucho sonidos, un poema o una bella película o algo que me suceda que trascienda profundamente en mi vida.”



Sus composiciones abordan un lenguaje contemporáneo, impresionista y romántico, y está considerado como una de las figuras más representativas de la guitarra clásica en México.

Desde 1984 hasta la fecha se ha presentado en los más importantes festivales de guitarra en la República, además de los recitales de Italia y París con el Terceto de guitarras de la Cd. de México. En 1999 cumplió 35 años de carrera artística, y como solista participó en el Festival Internacional de Costa Rica 2002.

En 2003, fue homenajeado en el Festival Nacional de Guitarra de Taxco, así como en otras ciudades del país. Ese mismo año, la Guitar Foundation of America le encargó componer una obra para el International Guitar Competition.

Entre las críticas más importantes que ha recibido se encuentran las de las revistas: *Guitar Player*, *Gendal Guitar*, *Soundboard* y *Les Cahiers de la guitare*; y de los músicos y críticos David Grimes, Leo Brower, Paco de Lucia, Robert J. Vidal, William Bay, Manuel López Ramos, Juan Helguera, Guillermo Flores Méndez, José Antonio Alcaraz, Corazón Otero y José Arturo Brennan.

Fue también invitado de honor para la inauguración del 1er Ciclo Internacional de Guitarra Clásica celebrado en el mes noviembre del 2009 en Talleres de Música. El maestro Oliva ofreció una conferencia para todo el público donde habló de su carrera artística desde su infancia, así como de la espiritualidad y de la música desde su visión como compositor.

En el V Festival Internacional de Guitarra Clásica UANL 2012, organizado por la Facultad de Música Universidad Autónoma de Nuevo León (que se llevó a cabo del 30 de agosto al 16 de noviembre del 2012, en el Aula Magna, del Colegio Civil Centro Cultural Universitario), ofreció un concierto, en el que incluía obras de su autoría como *Suite Montebello* y *Dos cuadros mágicos*, además de arreglos propios de piezas populares mexicanas.

En ese mismo año fue invitado para componer las tres obras obligatorias para el concurso de E.U.A, Beaty Music Scholarship Competition for Classical Guitar

Su nombre figura en la *Enciclopedia de México*, *Diccionario de Compositores de México*, *Cincuenta años del Palacio de Bellas Artes*, *Enciclopedia de la Chitarra*, *Table of Classical Guitar Composers*, *Neuerschinnungen für Gitarre*, *Catálogo Schwann*, *Sala Nezahualcóyotl ... Una vida de conciertos*, *La música en México*, *Crónica de la música de México*, guitarrisimo.com, guitarristas.com, Google, Yahoo, Youtube.



1.2 *Tres instantes del mar* para violonchelo y guitarra

Tres instantes del mar para violonchelo y guitarra, fueron escritos en 1998, en un lenguaje musical neo impresionista y neorromántico. Los tres movimientos sugieren la fascinación por el mar y un intento por describir musicalmente los distintos momentos mágicos de una de las maravillas de la Naturaleza. Con el sonido sensual y subyugante del violonchelo y la singular sonoridad de la guitarra, se establece una dualidad pocas veces escuchada. *El canto de la brisa*, *Ensueño* y *Puesta de sol*, encuentran en la magia sonora de estos dos instrumentos un medio cautivador para la expresión de paisajes musicales y como símbolos representativos del amor.⁴

En mi plática con el maestro Julio César Oliva,⁵ al preguntarle sobre sus inspiraciones para componer y en particular de esta obra nos comentó que *Tres instantes de mar* surge de una manera muy espontanea, explorando el impresionismo y tratando de evocar el capricho de naturaleza a través de estos dos instrumentos.

En lo personal elegí esta obra para grabación, además de su línea melódica abstraída de lo más natural en el ser humano, por la combinación de estos instrumentos ya que no es muy común encontrar obras escritas específicamente para este ensamble.

Tres instantes del mar la grabé en una sola sesión con ayuda del guitarrista Oscar Alejandro García Lozano (compañero de la ENM) en mayo 2013. Esta obra fue montada inicialmente como parte de nuestro servicio social, para los conciertos didácticos, fue presentada en foros como El Museo Mural Diego Rivera, El Museo del Caracol, la UAM plantel Iztapalapa, entre otros. Los ensayos y conciertos nos ayudaron a madurar la obra por lo que fue realmente fácil y rápido realizar la grabación.

⁴ *Tres instantes del mar*, Gustavo Martín, violonchelo, Juan Carlos Laguna, [guitarra] Urtext, 2006.

⁵ Entrevista realizada en casa del maestro Julio César Oliva el día 17 de agosto del 2013.



1.2.1 Análisis de la obra

Esta obra consta de tres movimientos, *El canto de la brisa*, *Ensueño* y *Puesta de sol*, en su totalidad es una pieza de un tempo tranquilo y de carácter cantable, reflexiva y muy apacible. En una idea muy personal, evoca la tranquilidad y el misticismo que se puede encontrar en nuestro entorno y que al mismo tiempo nos proyecta imágenes de éste mismo.

En el primer movimiento aparece una introducción por la guitarra en arpeggio, para después presentar la melodía por el violonchelo de una manera muy sutil, y tal como lo dice el nombre de este movimiento, un “*canto*.”

En el segundo movimiento vuelve aparecer una introducción por la guitarra sólo que esta vez no arpegiado, surge haciendo acordes, que es característico de Julio Cesar Oliva, y nuevamente la melodía predominante por el violonchelo.

En el tercer movimiento los papeles se invierten, el violonchelo comienza con una especie de cadencia como introducción, sin embargo la guitarra vuelve a un acompañamiento en forma de arpeggio y la melodía continua en el violonchelo.



El canto de la brisa

El canto de la brisa tiene forma ternaria y es tonal.

| | | | | | | |
|--------------|---------------|-------------------|----------------|----------------|------------------|----------------|
| Introducción | Tema A | Segunda sección B | A' | Puente | Material nuevo C | Coda |
| Compases 1-6 | Compases 6-15 | Compases 16-23 | Compases 24-28 | Compases 29-30 | Compases 31-32 | Compases 33-38 |

Este movimiento comienza con una breve introducción del compás 1 al compás 6 en la parte de la guitarra (ejemplo 1), quien ejecuta arpeggios que son acompañados por una nota pedal en *Mi*. La tonalidad es *Mi mayor*. Rítmicamente la guitarra se mantiene en una figura rítmica constante de semicorchea como sucede a continuación en este ejemplo.

Violoncello

Guitar

Nota pedal

Arpeggio

mf

iv

mf

Introducción

rit.

Ejemplo 1 (cc. 1-6)



Al término de esta introducción (ejemplo 2, último tiempo del compás 6), surge un ritardando que marca el inicio de la melodía principal que a parece en la parte del violonchelo (ejemplo tema A). Del compás 7 al compás 10 rítmicamente en el violonchelo tiene la misma estructura al igual que la dirección melódica ascendente, la parte de la guitarra continua con la misma figura rítmica de semicorchea.

Tema (A)

Ejemplo 2 (cc. 7-15)



En esta segunda sección (ejemplo 3) ambos instrumentos continúan en la misma dinámica, (la guitarra como acompañamiento y en el violonchelo la melodía principal). En el compás 23 surge nuevamente otro ritardando marcando el término de esta gran sección para regresar nuevamente a la primera sección. Del compás 22 al 23 (segunda sección), la guitarra rompe con la figura rítmica de semicorchea por blancas que da una sensación de descanso en la frase por cuatro acordes.

The image shows a musical score for the second section (B) of a piece. It consists of two staves: a cello staff (top) and a guitar staff (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 17, 20, and 23. Measure 17 is marked with a first ending bracket. Measure 20 is marked with a second ending bracket. Measure 23 is marked with a ritardando (rit.) and a first ending bracket. The guitar part features a rhythmic change from eighth notes to quarter notes in measure 23. The cello part features a melodic line with various chords and intervals. The score includes various annotations such as 'V6', 'I', 'V/V', 'III', 'C2', 'IV2', 'i', and '6/4'. A box labeled 'A a B' is present in measure 23. The dynamic markings are 'mf' and 'f'.

Ejemplo 3 (cc. 16-23)



En el ejemplo 4 del compás 24 al compás 28 (A') pertenece a la primera sección, y hay un cambio agógico que da la sensación de descanso de la frase, (marcado como *poco a poco alargando*, comienza en el compás 28) material muy similar a los finales de las frases ya presentados.

Ejemplo 4 (cc. 24-28)

En esta sección (ejemplo5) del puente que abarca del compás 29 al compás 30 en ambas voces se invierten los papeles. Es decir, el violonchelo acompaña haciendo pizzicato, mientras que en la guitarra cesa el acompañamiento arpegiado y se convierte en la melodía principal (es una sección de pregunta y respuesta entre ambas voces). Del compás 31 al compás 32 el violonchelo se convierte en la melodía principal y en la guitarra aparecen acordes en los tiempos fuertes que al mismo tiempo van junto a la melodía del violonchelo.

Ejemplo 5 (cc. 29-32)



En esta última sección que es la coda, la melodía principal se encuentra en el violonchelo y el acompañamiento en la parte de guitarra.

Ejemplo 6 (cc. 33.38)



Ensueño

Ensueño tiene forma ternaria y es tonal.

| Introducción | Tema | Relativo menor | Tercera sección | Tema | Puente | Coda |
|--------------|----------|----------------|-----------------|----------|----------|----------|
| Compases | A | B | C | A' | Compases | Compases |
| 1-9 | Compases | Compases | Compases | Compases | 44-46 | 47-49 |
| | 10-23 | 24-34 | 34-43 | 10-23 | | |

Este segundo movimiento comienza con una introducción (compás 1 al compás 9) en la parte de la guitarra combinando melodía con acordes como sucede en el siguiente ejemplo. La tonalidad es La mayor (ejemplo7).

The image shows a musical score for the introduction of the second movement of 'Ensueño'. It features two staves: Violoncello (Cello) and Guitar. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The guitar part is marked 'mf' and includes the word 'Introducción' in red. Chord diagrams and fingering are provided for the guitar. The first system shows measures 1-5 with chords I, ii^o₆, IV⁶₄, I/2 C₂, and IV⁴⁻³₄₋₃. The second system shows measures 6-9 with chords V₇/IV, iv⁶₄, I, VII, I, ii^o₇, V/V, and V. A double bar line is present at the end of measure 9.

Ejemplo 7 (cc. 1-9)



En esta sección (ejemplo 8, tema A compás 10 al compás 23) nuevamente la melodía principal aparece en el violonchelo y en la guitarra el acompañamiento. Rítmicamente la guitarra se mantiene similar que en la introducción .

Tema (A)

The musical score for Tema (A) consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'dolce' marking. The bass staff (violin) plays a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The guitar staff (guitar) provides accompaniment with chords I, IV, and iv, and fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second system starts at measure 13. The bass staff continues the melody with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The guitar staff has chords I, IV, 1/2 C3, I7, IV, iv6, and V7/IV, with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The third system starts at measure 18. The bass staff has a 'Pedal' marking and continues the melody with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The guitar staff has chords II, IV, I, IV, vi6, III, and C7/C, with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

Ejemplo 8 (cc. 10-23)

En esta segunda sección (ejemplo 9, B compás 24 al compás 34) aparece un cambio en la melodía principal y armónicamente en el relativo menor (Do sostenido menor), rítmicamente el violonchelo cambia casi en su totalidad en comparación con la primera sección (A), al igual que la parte de guitarra.

The musical score for Ejemplo 9 (B) consists of two systems. The first system starts at measure 24. The bass staff (violin) plays a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1. The guitar staff (guitar) provides accompaniment with chords C2, vi, ii, V, IV, III, vi, and V/V, and fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. The second system starts at measure 30. The bass staff has a 'Material similar' marking and continues the melody with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1. The guitar staff has chords IV, I4, IV, 1/2 C2, C4, 1/2 C3, and C4, with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

Ejemplo 9 (cc. 24-34)



En esta tercera sección (ejemplo 10, C compás 34 al 43), en la parte de la guitarra se encuentra también la melodía junto con el violonchelo (esto se refleja en el tercer octavo de cada tiempo, en el compás 35,36 y del 39 al 43) es una respuesta a la sección B.

Tercera sección (C)

Ejemplo 10 (cc. 34-43)

En el ejemplo 11 surge un puente de término de frase que es muy similar a los compases 18 y 19. En general *Ensueño* es muy dinámico en cuanto al movimiento melódico y armónico, es una tendencia constante en ambas voces, (hay frases ascendentes y descendentes al igual que un movimiento rítmico constante).

Puente

Ejemplo 11 (cc. 45-46)



Finalmente aparece la coda que resuelve al tercer grado (ejemplo 12).

The musical score consists of two staves. The top staff features a single note with a fermata, labeled "Coda" in red. The bottom staff shows a sequence of chords: I, V⁶/₅, and iii₆, with "rit." markings and doublets. The V⁶/₅ chord is marked with a red "V⁶/₅" and a "2" above it. The iii₆ chord is marked with a red "iii₆".

Ejemplo 12 (cc. 47-49)



Puesta de sol

Puesta de sol tiene forma ternaria y es tonal.

| Introducción | Tema A | Segunda sección B | Tercera sección C | Puente | Material nuevo | Coda |
|--------------|---------------|-------------------|-------------------|----------------|----------------|----------------|
| Compases 1-7 | Compases 8-19 | Compases 20-25 | Compases 26-29 | Compases 30-34 | Compases 35-37 | Compases 38-39 |

Este movimiento comienza con una introducción, (compás 1 al compás 7) con la variante de que es abordada por un acorde en la parte de la guitarra y el resto de esta frase es llevada por el violonchelo. A partir del compás 4 la melodía vuelve a la parte del violonchelo y el acompañamiento en la guitarra. La tonalidad es Do mayor (ejemplo 13).

The image shows a musical score for 'Puesta de sol' in 4/4 time. It features two staves: Violoncello (Cello) and Guitar. The score includes a Pedal section and an Introduction section. The guitar part features chords labeled I, IV, and iv. The cello part features chords labeled Vlb, vi, and IV. The introduction section is marked with a red 'V' and 'c11.' and the guitar part has a 'C3' marking. The text 'Pedal' and 'Introducción' are written in blue and red respectively.

Ejemplo 13 (cc. 1-7)



Comienza la primera sección (ejemplo 14) con un pedal de la nota do en la parte de la guitarra, el acompañamiento en este mismo está en forma de arpeggio que a su vez forma estos acordes presentados en la parte de la guitarra. En la parte del violonchelo la melodía surge de manera descendente.

Ejemplo 14 (cc. 8-13)

En este ejemplo 15, el acompañamiento se mantiene de la misma forma al igual que en el primer movimiento haciendo arpeggios, rítmicamente la guitarra utiliza la semicorchea mientras la melodía principal continua en la parte del violonchelo.

Ejemplo 15 (cc. 14-19)



En el ejemplo 16 surge un ritardando al término de esta frase que es la segunda sección, dando una sensación de reposo. Rítmicamente en la melodía principal (violonchelo) las figuras son más largas, mucho más amplias en comparación con los primeros dos movimientos de esta obra, y lo que crea un movimiento constante métrico es el acompañamiento de la guitarra.

Ejemplo 16 (cc. 20-25)

En esta sección C (ejemplo 17, compases 26 al 30) surge un cambio en la parte del violonchelo, la melodía está indicada con pizzicato, que da como resultado una variación auditiva y resalta el acompañamiento de la guitarra.

Ejemplo 17 (cc. 26-30)



En esta sección (ejemplo 18), aparece un cambio entre ambas voces, la parte de la guitarra se convierte en la melodía principal mientras que la parte del violonchelo se vuelve acompañamiento (a partir del compás 31 y 32). En los compases 33 y 34 las dos voces se unen generando una sensación de tensión.

arco

II#

C2

1/2 C2

C4

34

V/V de re

Puente

Ejemplo 18 (cc. 30-34)

En comparación con los primeros dos movimientos de esta obra, este fragmento nuevo, (ejemplo 19) es totalmente diferente ya que es una especie de cadenza, en el violonchelo, y en la parte de la guitarra, como si el autor hubiera otorgado un “instante” para cada voz.

Material Nuevo (Cadenza)

f espress.

37

Coda

D.C. hasta y sigue:

C3

C1

rall.

p

Ejemplo 19 (cc. 35-37)



1.2.2 Sugerencias técnicas e interpretativas.

Conforme fui conociendo la obra comprendí el gran reto que tiene esta pieza para ser interpretada ya que sugiere momentos de tranquilidad y tensión, de melancolía y alegría, esta combinación de los opuestos enriquece el diálogo entre estos instrumentos.

Es importante hablar de la dinámica entre la guitarra y el violonchelo para la interpretación de esta pieza. Debemos procurar tener un diálogo continuo y entrelazado en las frases para lograr una misma dirección, para ello se debe cuidar y definir los momentos en donde cada instrumento es acompañamiento o solista y en donde se encuentran ambos en discurso sin opacar al otro. Para darle personalidad y carácter a la pieza podemos jugar con la agógica en términos de frase o inicios utilizando algunos rubatos.

Para el primer movimiento hay que cuidar el control del arco ya que son frases largas y suaves, se debe buscar un sonido homogéneo y evitar cortar el sonido a mitad de la frase. Es necesario estudiar por separado extensiones (sugiero las escalas de Re mayor, La mayor y Mi mayor) en primera posición ya que a lo largo del primer y segundo movimiento aparecen diversas frases que requieren extensión. En el segundo movimiento recomiendo utilizar un arco amplio para tener una mejor expresividad. En el tercer movimiento nos encontramos de nuevo con frases largas por lo que debemos cuidar el control del arco y tener cuidado en la parte de la cadenza ya que debe tener un sonido homogéneo y continuo para brindar claridad en la frase.



2. Música de: José Gerardo Arcos Torres

2.1 Biografía

José Gerardo Arcos Torres (n.1983) soy originario de la Ciudad de México, mi interés por la música empezó a los 13 años de edad, influenciado por mis dos hermanos mayores. Mi primer contacto con la música fue en la batería, interpretando en fiestas familiares música popular de aquellos años. Después, a los 15 años decidí estudiar de manera autodidacta el bajo eléctrico y más tarde, a los 17 años ingresé al propedéutico en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en la carrera de Instrumentista en violonchelo.

Mi primer maestro de violonchelo fue el doctor Gustavo Martín Márquez, por casi tres años tomé clases y no sólo aprendí las bases esenciales para poder ejecutar este instrumento, también la disciplina y la constancia que se requieren, ya que no tenía ningún conocimiento de ejecución en el violonchelo.

Por otro lado en este periodo de aprendizaje, me empezó a llamar la atención la composición, ya que comencé a absorber el material de la música académica que me enseñaban. Mis primeras influencias fueron J. S. Bach, A. Vivaldi, G.F. Haendel, y estas influencias se pueden ver con toda claridad en su obra *Solemne*, que es una de mis primeras composiciones, así como el Dúo 1 y Dúo 2 para dos guitarras, que contienen tintes muy marcados del estilo barroco.

Posteriormente formé parte del cuarteto de cuerdas “Eutherpe”, quien fue dirigido y asesorado por el maestro Néstor Castañeda. Con dicho ensamble participé en varios conciertos y festivales como en la Feria Internacional del Libro, Casa de Lago, interpretando obras de W. A Mozart, Mauro Giuliani, David M. Jiménez, J.S Bach, entre otros.

Durante toda la licenciatura tomé clases con los maestros Ignacio Mariscal y Álvaro Bitran, en la Escuela Nacional de Música con quienes empecé a definir mi estilo como instrumentista. Al mismo tiempo en este periodo formé parte de la Sinfonietta de la Escuela Nacional de Música,



dirigida por el maestro Jorge Casanova, con quien interpreté obras de J.S. Bach, Joseph Haydn, L. V. Beethoven, también tomé clases de música de cámara con la maestra Luisa Durón.

Estos años de licenciatura no sólo fueron fructíferos para mí en cuanto a la interpretación del instrumento, sino también como compositor, ya que en este periodo tuve mayor actividad en escribir obras sinfónicas y de cámara. Parte de este trabajo son los 2 conciertos para piano y orquesta de cuerdas, mi primera Suite para Chelo Solo, *Libre Morena* obra escrita para el concurso del Bicentenario de la Independencia de México, Dúo 3 para violín y chelo, 2 preludios para cello solo, 2 dúos para dos chelos y la Suite para Chelo Solo, pieza ganadora del concurso interno en la E.N.M. conmemorando los 40 años del movimiento estudiantil del 68, grabada por el maestro Ignacio Mariscal e interpretada por él en su gira 2012 que incluyó el Museo Franz Mayer (21 de enero), Sala Manuel M. Ponce. (3 de febrero), Instituto Cultural de México en París Francia (15 de feb), Universidad Franco Mexicana Toulouse Francia (17 de feb), Iglesia de Saint Pierre le Jeune Strasbourg (Francia 18 de feb), En Torno al Violonchelo E.N.M (24 de feb), Instituto Nacional de Cardiología DF (12 de abril), Museo de Arte Ciudad Juárez Chihuahua (17 de mayo), así como la Suite 2 para Cello solo en la Sala Ponce del INBA (13 de oct), estreno mundial, que escribí para el maestro Ignacio Mariscal.

Mis influencias actuales como compositor son: Brahms, Chopin, Saint-Saëns, Dimitri Kabalevsky, J.S. Bach, L. V. Beethoven, Joseph Haydn, W.A. Mozart, Astor Piazzolla, Julio Cesar Oliva, Pablo Moncayo, Leonardo Coral, Arturo Márquez, por mencionar algunos.

Mis influencias actuales como intérprete son: Yo Yo Ma, Pau Casals, Jaqueline Du Pré, Luigi Boccherini, Mischa Maisky, Pierre Fournier, Ignacio Mariscal, Álvaro Bitrán y Gustavo Martín Márquez.

También he tenido interés por la música denominada “banda sonora”. En esta rama musical he sentido una gran fascinación por lo cual también he escrito varias obras dentro de este género musical. Se puede escuchar esta influencia en el Concierto para Piano y Cuerdas Op.2, *Vals en media noche* (obra para orquesta), tratando de ilustrar la fantasía y el misterio de dos amantes en una escena nocturna, *El salto* que es una suite para orquesta y coro basada en el libro *Caballo de Troya* de J.J. Benítez, así como también en mi obra *Perdido* que es para violonchelo, guitarra eléctrica y teclado, combinando estos sonidos acústicos con eléctricos



que son usuales en este género musical. Dentro de sus influencias en el género de la "Banda sonora", están: Yoko Kanno, Danny Elfman, Taku Iwasaki, Joe Hisaishi, Alexandre Desplat, Howard Shore, Hans Zimmer, James Horner, Tyler Bates, entre otros.

Durante dos años formé parte de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, tocando en foros como Auditorio Blas Galindo C.N.A., Sala Nezahualcoyotl C.U., Iglesia San Francisco el Grande de México, Auditorio Silvestre Revueltas C.N.M. y participando en eventos como la gira de la OSJCCH por el sureste de la República Mexicana, evento especial para la SEP en su 90 Aniversario en el Palacio de Bellas Artes, evento especial Plácido Domingo en Tlaxcala en el estadio Tlahuicole.

Las diferentes etapas de mi vida que me han marcado buenas y malas, como el nacimiento de mi hijo, el compartir mi vida con mi esposa y la separación de mis padres, son las principales fuentes de inspiración, así como también la lectura de algunos libros, momentos de introspección o la simple necesidad de poder expresar un sentir, han formado parte esencial de la construcción de mis obras.

Actualmente estoy concentrado en mi trabajo como compositor, trabajando en obras como, Concierto No. 2 para violonchelo y orquesta, Sinfonía No. 2, y *Vals de Media Noche II*. También participo como maestro en la Academia Opus Musik y de manera personal estoy estudiando obras como la Suite No. 3 de J.S. Bach, Concierto No. 1 para violonchelo de D. Kavalevsky, entre otras obras.



2.2 Dúo No. 3 para violín y violonchelo

Esta obra fue escrita para un examen profesional de violín, y fue pensada en un inicio con un solo movimiento, es por ello que en el *Adagio Larghetto* tiene secciones largas que dan la sensación de final sin haberlo terminado. Sin embargo no se escuchaba completa, fue entonces que al dúo No. 3 le agregué el *Andante* y el *Moderato*.

Elegí el Dúo No. 3 para violín y violonchelo para esta grabación ya que fue una de las primeras obras en donde pude plasmar mejor mi estilo de composición, mi movimiento favorito como intérprete de esta obra es el *Andante* ya que resalta mejor la profundidad y versatilidad del sonido del violonchelo y el carácter melancólico propio del instrumento, esta pieza tiene forma y cuerpo gracias al tratamiento de la armonía y a la emulsión de lo más suave del violín y lo más triste del violonchelo.

La grabación de esta obra se llevóa cabo en una sola sesión en julio de 2012 con el apoyo del violinista Jonathan Cano Magdaleno (compañero de la ENM). El primer movimiento fue el más complicado de grabar ya que la estructura del movimiento demanda diferentes tipos de carácter y se dificultaban las entradas a las secciones a tiempo, y por otro lado las participaciones solistas están combinadas a lo largo del movimiento por lo que se tuvo que ensayar minuciosamente las indicaciones dinámicas antes de poder grabar.



2.2.1 Análisis de la obra

El Dúo No. 3 para violín y violonchelo tiene la estructura general de un concierto clásico, consta de tres movimientos. El primero tiene forma mixta, comienza con una introducción de un tempo *Lento* para cambiar a un tempo *Moderato*.

El *Andante* es de un tempo tranquilo, es un contraste entre el primer y tercer movimientos, ya que es muy lírico y cantable. Comienza con la melodía a cargo del violín, con un carácter dulce, y el violonchelo hace el acompañamiento arpegiado con pizzicato, como si fuera una guitarra. Algo que sobresale del *Andante* es el manejo de los tres temas que aparecen todos estos en un principio presentados consecutivamente, y que después se muestran a lo largo de este mismo por ambos instrumentos.

El moderato está hecho en forma de fuga. En la primera parte se presenta el tema con el violonchelo en Sol menor, después el violín presenta el mismo en la dominante Re mayor, y regresa el tema en el violonchelo a Sol menor en una octava abajo como primera parte. En la segunda parte el violonchelo vuelve a presentar el tema en *do* menor pero como acompañamiento, después el tema lo hace el violín (también como acompañamiento) sólo que en Mi menor, luego pasa por un segundo grado de Mi menor (Fa sostenido disminuido) que a su vez es un séptimo grado de Sol menor y así regresa a la tónica.

Este movimiento está en un compás compuesto (6/8), es muy rítmico, otra característica muy particular del moderato es que se utilizan figuras rítmicas que se emplearon en el primer *Adagio Larghetto*.



Adagio Larghetto

El primer movimiento *Adagio Larghetto* tiene forma mixta ya que tiene varios temas, y es tonal.

| | | | | | |
|---|--|--|---|---|---|
| Introducción Compases 1-15 | Primera sección A Violín Compases 16-20 | Primera sección A Violonchelo Compases 21-25 | Tema nota pedal Compases 26-31 | Segunda sección B Violín Compases 32-39 | Segunda sección B Violonchelo Compases 40-44 |
| Tercera sección C Compases 45-52 | Tema en <i>do</i> menor Violín Compases 52-61 | Puente <i>do</i> menor Violonchelo Compases 62-69 | Material nuevo Compases 70-77 | Material en <i>do</i> menor Compases 78-83 | Coda Compases 84-86 |

El *Adagio Larghetto* comienza con una introducción (ejemplo 20), la tonalidad es Mi menor, la melodía surge en la parte del violín, en el compás 5 el violonchelo forma parte de la melodía hasta el compás 7, a partir del compás 8 empieza una sección de pregunta y respuesta, (el tema imitativo) y crea una progresión por cuartas hasta la dominante.

Ejemplo 20 (cc. 1-15)



Nuevamente en la parte del violín está la melodía principal, primera sección A (ejemplo 21).

16 *BPM=60*

20

Primera sección (A)
Tema (Violin)

Ejemplo 21 (cc. 16-20)

Ahora la melodía está en la parte del violonchelo (ejemplo 22), muy similar al compás 16 (ejemplo 22). En el compás 24 las dos voces se unen formando terceras hasta el segundo tiempo del compás 25 (puente).

21

22

24

Tema (Violonchelo)
Puente

Ejemplo 22 (cc. 21-23)



En este fragmento (ejemplo 23), la melodía principal o el tema está en la parte del violín tomando material ya presentado del compás 27 con respecto al compás 17. En el acompañamiento del violonchelo, se crea una escala ascendente (que va de las notas: Mi/Si, hasta las notas: Si/Sol), al mismo tiempo surge una nota pedal de Sol.

Tema
Escala ascendente
Nota pedal

Ejemplo 23 (cc. 26-31)

En esta segunda sección B (compás 32 al compás 39) el tema está en el relativo mayor que es Sol mayor (ejemplo 24).

Segunda sección (B)
Sol mayor
Tema

Ejemplo 24 (cc. 132-39)



En el ejemplo 25 la melodía se encuentra en la parte del violonchelo en La menor.

Ejemplo 25 (cc. 40-44)

Surge el tema en forma de canon, tercera sección C (ejemplo 26), de allí modula a Do menor en el compás 51.

Ejemplo 26 (cc. 45-52)



En el ejemplo 27 se encuentra material ya presentado con la variación de estar en modo menor y en octavas.

Tema del compás 32, en Do menor

Ejemplo 27 (cc. 52-61)

Se crea un puente con la melodía principal en la parte del violín (ejemplo 28).

Puente, Do menor

Ejemplo 28 (cc. 62-65)



Ahora la melodía está en la parte del violonchelo. La tonalidad es Do menor. (Este fragmento sigue siendo parte del puente, ejemplo 29).

Ejemplo 29 (cc. 66-69)

En este material nuevo, la melodía está en octavas paralelas (ejemplo 30).

Ejemplo 30 (cc. 70-77)



En el ejemplo 31 la melodía principal se encuentra en la parte del violín y utiliza material del compás 26 en Do menor. En la parte del violonchelo también está el material ya presentado en el compás 26 en Do menor.

Ejemplo 31 (cc. 78-83)

Nuevamente se utiliza material ya presentado en forma imitativa y como coda (ejemplo 32).

Ejemplo 32 (cc. 84-86)



Andante

El segundo movimiento *Andante* tiene forma mixta ya que tiene varios temas y es tonal.

| | | | | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------|---|---|--------------------------------------|
| Tema 1 Compases 1-8 | Tema 2 Compases 9-12 | Tema 3 Compases 13-16 | Tema 1 Do menor Compases 17-20 | Puente Compases 21-28 | Tema 2 Do menor Compases 28-31 |
| Tema 3 Do menor Compases 32-36 | Ritornelo Compases 37-44 | Puente Compases 45-50 | Tema 1 <i>la</i> menor, tema 2 Do menor Compases 51-58 | Tema 3 modulación Compases 59-62 | Coda Compases 70-76 |

El *Andante* inicia con el tema en Sol mayor en la parte del violín (tema 1), en la parte del violonchelo el acompañamiento surge en forma arpegiada y simula el arpeggio de guitarra (ejemplo 33).

Ejemplo 33 (cc. 1-8)

Surge un segundo tema (ejemplo 34) en contraste con el primer tema (está en La menor, su terminación es ascendente).

Ejemplo 34 (cc. 9-12)



Aparece un tercer tema (ejemplo 35) mucho más sencillo en comparación con los dos temas anteriores, al mismo tiempo, nos lleva a modular a Do mayor. La parte del violonchelo continúa acompañando a la melodía principal con una figura rítmica melódica constante en forma de arpeggio.

Ejemplo 35 (cc. 13-16)

Reaparece el primer tema en Re menor (ejemplo 36), el acompañamiento en la parte del violonchelo continua en forma de arpeggio (en esta sección se comienza a modular a do menor).

Ejemplo 36 (cc. 17-20)



En este puente (ejemplo 37) se vislumbra más la modulación a Do menor, apareciendo en el compás 24 una progresión por cuartas. El acompañamiento en la parte del violonchelo está por aumentación rítmica hasta el compás 26.

Ejemplo 37 (cc. 21-28)

El segundo tema con variante. El acompañamiento en la parte del violonchelo vuelve a surgir por aumentación rítmica (ejemplo 38).

Ejemplo 38 (cc. 27-31)



En el ejemplo 39 surge el tercer tema con variante, la primera parte está escrita en sextas. En el compás 35 comienza a modular a la tonalidad original que es Sol mayor .

Tema 3 en Do menor

| | |
|---------------|----------------------------|
| ii - Do menor | III - Do mayor <i>rit.</i> |
| V - Sol mayor | VI - Sol mayor |

Ejemplo 39 (cc. 32-36)

Regresa al primer y segundo temas en la tonalidad original (ejemplo 40), el acompañamiento sigue siendo arpegiado en la parte del violonchelo pero con el arco.

a tempo

mf

Ritornello
Tema 1
Tema 2

Ejemplo 40 (cc. 37-44)



El segundo tema se encuentra en movimiento contrario, es una sección de pregunta y respuesta entre ambas voces, y crea una progresión por cuartas (ejemplo 41).

Puente
Tema 2 movimiento contrario. (Mi menor)

i iv VII

III - Mi menor
V - Do mayor
IV V I-Do mayor

Ejemplo 41 (cc. 45-50)

Ahora el primer y segundo temas están en la parte del violonchelo (ejemplo 42).

Tema 1 La menor
Tema 2 Do menor

mp
mf

VII6 V

Ejemplo 42 (cc. 51-58)



En el ejemplo 43 el tercer tema está en octavas paralelas, modulando a Mi menor .

Tema 3

f VI IV *mf* v iii - Do Mayor
i - Mi menor

f *mf*

Ejemplo 43 (cc. 59-62)

Surge material nuevo (ejemplo 44), la melodía principal está en el violonchelo hasta el compás 66, en este mismo compás las dos voces van juntas y en el compás 67, en la parte del violín se utiliza parte del segundo tema.

63

i iv

67

v

Puente Mi menor
Material del Tema 2

Ejemplo 44 (cc. 63-69)



En el ejemplo 45 se modula a la tonalidad original (Sol mayor).

Coda

72

VII VI rit. V I mp mp

VI - Mi menor ii
IV - Sol mayor

Ejemplo 45 (cc. 70-76)



Moderato

El tercer movimiento *Moderato* tiene cuatro secciones y es tonal.

| | | | | | |
|---|--|---|----------------------------------|--|--|
| A Tema Compases 1-5 | A Tema dominante Compases 6-11 | A Tema tónica Compases 12-15 | A Puente Compases 16-19 | A Tema cortado Compases 20-24 | B Tema do menor Compases 25-29 |
| B Movimiento contrario Compases 30-36 | B Tema mi menor Compases 37-41 | C Material del primer mov. Compases 42-47 | C Puente Compases 48-55 | A' Tema en tónica Compases 56-60 | A'' Tema en coda Compases 61-64 |

En el *Moderato* el tema comienza en la parte del violonchelo en tonalidad de Sol menor (ejemplo 46).



Ejemplo 46 (cc. 1-5)

Después en el ejemplo 47, el tema está en la dominante en la parte del violín.

Ejemplo 47 (cc. 6-11)



Regresa el tema a la tónica, en la parte del violonchelo comenzando una octava abajo (ejemplo 48).

Tema en tónica con variante

Ejemplo 48 (cc. 11-15)

Surge un puente (ejemplo 49), la melodía principal comienza en la parte del violín hasta el compás 17, en el compás 18 la melodía pasa a la parte del violonchelo utilizando material rítmico ya presentado del primer movimiento comenzando a modular.

Puente
Material del primer mov.

iv-Sol menor
i-Do menor

Ejemplo 49 (cc. 16-19)



En el ejemplo 50 el tema se encuentra incompleto en la parte del violín, y hay modulación a Do menor.

vii - Sol menor
iv - Do menor

23

iv - Do menor V - Do menor

Tema en estreto

Ejemplo 50 (cc. 20-24)

Surge el tema como contra sujeto (acompañamiento) en la parte del violonchelo, en la tonalidad de Do menor, la melodía principal se encuentra en la parte del violín (ejemplo 51).

Tema en Do menor

mp

28

p

Ejemplo 51 (cc. 25-29)



La melodía principal (la parte del violín) crea un movimiento contrario a partir del compás 30, similar al compás 25, modulando a Mi menor (ejemplo 52).

Movimiento contrario

iv V

33 i vii° Vii - Do menor V - Mi menor V6

Ejemplo 52 (cc. 30-36)

El tema está en la nueva tonalidad Mi menor (ejemplo 53) en la parte del violín, nuevamente como contra sujeto, y la melodía principal está en la parte del violonchelo utilizando material ya presentado.

Tema en Mi menor
Material similar del compás 26

p

mf i

V

38

Ejemplo 53 (cc. 37-41)



En esta sección (ejemplo 54), se encuentra material rítmico presentado en el primer movimiento.

i - Mi menor *VII*

45 *ii°* *Material del primer mov.*

Ejemplo 54 (cc. 42-47)

En este puente (ejemplo 55), está un elemento de pregunta y respuesta entre ambas voces del compás 48 hasta el compás 53, se retorna a la tonalidad original (Sol menor).

Puente

V

49 *i - Sol menor* *VI*

53 *V*

Ejemplo 55 (cc. 48-55)



Surge el tema original en la parte del violín, y en la parte del violonchelo se encuentra la tónica como nota pedal de Sol (ejemplo 56).

Ejemplo 56 (cc. 56-60)

Al final en la parte del violonchelo aparece un fragmento del tema en la dominante y surge la coda (ejemplo 57).

Ejemplo 57 (cc. 61-64)



2.2.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Como ya lo había mencionado anteriormente, este dúo en un principio fue pensado sólo de un movimiento, sin embargo quise complementarlo con el *Andante* y el *Moderato*. El *Andante* fue para mí uno de los más difíciles de escribir, ya que buscaba un tema con carácter agradable y hasta cierto punto afectuoso. En un principio había escrito una propuesta más oscura y melancólica, algo muy diferente a lo que quería plasmar y que al final no me convenció del todo, decidí comenzar por la armonía primero y después escribir el tema principal, lo demás surgió con naturalidad. El tercer movimiento me fue más fácil de escribir ya que el tema lo tomé del concierto para piano y cuerdas Op.2 que había escrito anteriormente, y posteriormente lo extendí entre ambas voces.

Fuera de los aspectos técnicos que se necesitan para ejecutar esta obra, debemos tener en cuenta que hay una diferencia de caracteres entre cada movimiento. Dentro del primer movimiento se encuentran estas diferencias. La introducción es muy cantable, se tiene que pensar más en un canto que se reparte entre ambas voces, muy solemne. El contraste que hay entre el *Adagio* y el *Larghetto* es que este último es más rítmico y enérgico, sobre todo en la parte del acompañamiento del violonchelo, eso le dará el carácter que necesita este movimiento. Y así, sucesivamente, aparecen estos contrastes en diferentes secciones del *Larghetto*, (rítmico, cantable y viceversa).

El *Andante* es el más contrastante. Se debe sentir como si una suave caricia de brisa tocara nuestro rostro y que a su vez refrescara nuestro cuerpo del sol incandescente de verano, una sensación de paz y de tranquilidad es lo que trata de transmitir este movimiento. También así como hay tranquilidad, hay inquietud y se refleja cuando pasa al modo menor. No hay que buscar mucho ya que la tonalidad y las dinámicas nos dan por sí misma esta sensación.

En el *Moderato* ambas voces conllevan el mismo tema. Es una conversación en donde ambas partes comparten una experiencia adquirida y se encuentran conversando dicha experiencia desde un punto de vista individual. Este movimiento junta todas aquellas impresiones que aparecieron en el *Adagio Larghetto* y el *Andante*.



2.3 Dúo No. 1 para dos violonchelos

Esta obra está inspirada en el concierto No.3 de Brandeburgo de J.S. Bach, particularmente en la figura rítmica que se presenta al inicio de este concierto, (lo que es el tema, las dos semicorcheas con la corchea). Al escuchar esta obra por primera vez quedé encantado, y curiosamente en mi estancia en la escuela tuve la oportunidad de tocar este concierto. Es por ello que esta figura rítmica predomina a lo largo de toda la obra.

El grado de dificultad en los dos violonchelos es alta, exige dominar el manejo del arco, saltos de cuerdas y el uso de dinámicas, sin embargo, el reto más importante y por el cual elegí esta obra fue el deseo de grabar e interpretar yo mismo los dos violonchelos. Tuve que trabajarlos por separado y sólo podía escuchar el resultado final al término de la grabación, por lo que fue necesario hacer varias sesiones de grabación de los dos chelos para que quedara la interpretación buscada.

El Dúo No. 1 para dos violonchelos se grabó en febrero del 2013. Para grabar esta obra utilicé de guía un metrónomo, elegí de base el chelo 2 porque es el que tiene menos espacios de silencio, posteriormente añadí el chelo 1 y escuchaba el resultado en la grabación, esto se repitió varias veces hasta que logré el resultado deseado. Fue un trabajo de varias horas ya que algunos pasajes tuve que re trabajarlos porque había errores.



2.3.1 Análisis de la obra

Esta obra tiene cinco secciones, en la primera sección aparece el tema principal, en la segunda sección de arpeggios en ambos violonchelos, en la tercera sección reaparece el tema de manera descendente y ascendente, en la cuarta sección aparece un material nuevo y finaliza la quinta sección con el tema en forma de coda.

El dúo 1 para 2 violonchelos tiene cuatro secciones y es tonal.

| A | A | B | A' | A' | Puente | C | Coda |
|--------|------------|---------|-------------|------------|--------|----------|--------|
| Tema | Tema | Segunda | Tema | Tema | Compás | Material | Compás |
| Compás | progresión | sección | descendente | ascendente | 28-33 | nuevo | 38-40 |
| 1-5 | Compás | Compás | Compás | Compás | | Compás | |
| | 6-11 | 12-20 | 20-26 | 26-28 | | 34-37 | |

Esta obra comienza con el tema en la parte del violonchelo 1 en *la* menor, después en el compás 3 se encuentra este mismo en el cuarto grado en la parte del violonchelo 2 (ejemplo 58). La imitación es real.

Tempo: 90-100

Cello 1

Cello 2

f

1/2

5a

f

iv

1/2

5a

4

f

V

Tema en La menor

Ejemplo 58 (cc. 1-6)



En el ejemplo 59, el tema está en una sección de pregunta y respuesta iniciando en la parte del violonchelo 2 a partir del compás 6 y su respuesta en la parte del violonchelo1 en la mitad del cuarto tiempo del compás 6 y así sucesivamente haciendo una progresión por cuartas hasta el compás 11.

Tema
Progresion por cuartas

iv VII III VI ii°

V

©2007

Ejemplo 59 (cc. 6-11)



En esta segunda sección (ejemplo 60) surge un elemento imitativo de arpeggios ascendentes con escalas descendentes (compás 12 al compás 20). Se da primero en la parte del violonchelo 2 en la tónica a partir del compás 12 hasta el compás 15, después aparece en la parte del violonchelo 1 en el sexto grado del compás 15 al 16. En el compás 17 se rompe esta imitación.

*Segunda sección (B)
modulación a Do mayor*

13

15

18

i - la menor
i - do mayor

iv

ii^o

IV - do mayor

ii

V

tr

n

m

Ejemplo 60 (cc. 12-20)



En el ejemplo 61 se encuentra el tema en la parte del violonchelo 1 con la variante de llevar dos voces que descienden. En la voz de arriba o primera voz desciende por compás, en la voz baja o segunda voz está una escala descendente acompañada por el violonchelo 2 haciendo intervalos de sextas entre el violonchelo 2 y la voz baja del violonchelo 1 (se podría considerar que son tres voces en esta sección, del compás 20 hasta la mitad del compás 22).

Tema descendente en Do mayor

Escala descendente

Intervalos de sextas

ii iii vii^{6°} I⁶ ii

I V⁶ V

mf *mp*

Ejemplo 61 (cc. 20-26)



El tema está en La menor con la misma variante de llevar dos voces (ejemplo 62), sólo que en la parte del violonchelo 2, y de nuevo en la voz baja de éste mismo surge una escala descendente acompañada por el violonchelo 1 dejando de aparecer los intervalos de sexta, y en la voz superior del violonchelo 2 el tema es ascendente.

Tema ascendente en La menor
Escala descendente

Ejemplo 62 (cc. 26-28)

Surge un puente en la nueva tonalidad (ejemplo 63).

Puente en Do mayor

Ejemplo 63 (cc. 28-33)



Surge un material nuevo (ejemplo 64) en donde se halla una escala ascendente que va de Do a Fa, y se va alternando entre ambos violonchelos comenzando por el violonchelo 1.

Ejemplo 64 (cc. 34-37)

Al final se encuentra el tema en la coda en el quinto grado (ejemplo 65).

Ejemplo 65 (cc. 38-40)



2.3.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Las frases son muy claras, es muy fácil de saber cuándo un violonchelo es acompañamiento y cuándo melodía principal. Para ejecutar esta obra se debe de pensar en un carácter alegre y jovial.

Para una mejor ejecución sugiero trabajar la escala de Do mayor con sus arpeggios en détaché ya que en su mayoría la obra utiliza esta técnica. Por otro lado es importante poner atención en los saltos de cuerda por lo que sugiero estudiar la segunda parte del estudio No. 5 de Jean L. Duport para poder abordar con mayor facilidad esta obra.

Para una mejor interpretación sugiero enfocarse en el carácter jovial de la obra, definiendo las frases de una manera juguetona y poniendo especial atención al ritmo y la interacción entre los dos violonchelos.



2.4 Nostalgia

Nostalgia la escribí en el año 2012. Esta obra está inspirada en algunos momentos que viví en mi infancia, momentos que en mi vida acontecieron, aquellos que en mí dejaron una huella o trascendencia y que hasta hoy siguen vivos en mi memoria: los colores, la gente, los sonidos que en aquel entonces rodeaban mi entorno, convivencias, desilusiones, ilusiones, el conocer a nuevas personas y el tener que despedirme de ellas.

En este dúo quise plasmar una impresión de “*un regreso a*”, ese sentimiento que nos invade en algún momento de nuestra vida. La sensación de querer regresar en el tiempo y volver a vivir momentos que en su época fueron dichosos. Es por ello que en la mayor parte de la obra se repite el acorde en forma de arpeggio de La menor con novena y séptima, y que para mí refleja dicho sentimiento, (este acorde lo lleva el piano).

Elegí *Nostalgia* para esta grabación ya que representa una parte muy importante de mi vida, y que a mi parecer, es un sentimiento que todo ser humano ha experimentado en algún momento, esa nostalgia por lo vivido, por lo perdido, por lo amado y querido. Como intérprete y como compositor es importante para mí compartir esta experiencia humana a través de mi música.

La grabación de *Nostalgia* fue una aventura en todo sentido ya que por falta de compatibilidad en tiempos y la urgencia de completar la grabación, me vi en la necesidad de grabar la obra en diferentes escenarios. Para comenzar, grabé la parte del piano en la Sala Huehuecoyotl de la Escuela Nacional de Música, en donde tuve que jugar 2 papeles, intérprete e ingeniero en audio, además de que para realizar la grabación tuve que estudiar la parte de piano por varias semanas para lograr una ejecución limpia y agradable. Por otro lado y ya con la grabación del piano, grabé el violonchelo en el estudio sobre la parte de piano y finalmente se trabajó arduamente en la edición para homogeneizar el sonido de ambos instrumentos ya que en un principio sí se notaba la diferencia de escenarios. Esta obra se grabó en junio de 2013.



2.4.1 Análisis de la obra

Nostalgia consta de cuatro secciones, en la primera sección aparece el tema en Mi menor, en la segunda parte aparece un segundo tema que modula a Do menor, en la tercera sección aparece un material nuevo en Mi mayor, y para finalizar en la cuarta sección aparecen los dos temas arriba mencionados y la coda.

Nostalgia tiene cinco secciones y es tonal.

| | | | | | |
|---|--|---|---|--|---|
| A Tema Compases 1-15 | A Tema contra sujeto Compases 16-29 | A Puente en Mi menor Compases 30-34 | B Segundo tema Compases 35-43 | B Modulación a Do menor Compases 44-53 | B Tema en Do menor Compases 54-61 |
| C Material nuevo Compases 62-67 | C Nueva tonalidad de Mi mayor Compases 68-79 | A' Tema en octava Compases 80-91 | B' Segundo tema Compases 92-98 | Coda Compases 99-106 | |



Esta obra comienza con el tema tocado por el piano en tonalidad de Do mayor (ejemplo 66).

Bit: 60

dolce

mf

I VI

IV iii IV

rit.

Tema en Do mayor

Ejemplo 66 (cc. 1-15)



Aparece nuevamente el tema acompañado de un contra sujeto en la parte del violonchelo y en éste mismo se encuentra una escala ascendente (ejemplo 67).

a tempo

Tema
Contrasujeto

mf

18

escala ascendente

18

24

24

Ejemplo 67 (cc. 16-29)



En el ejemplo 68 se encuentra un puente en la nueva tonalidad de Mi menor, la melodía principal está en el violonchelo mientras que la parte del piano se convierte en acompañamiento arpegiado.

Ejemplo 68 (cc. 30-34)

Surge un segundo tema en Mi menor (ejemplo 69), este tema es llevado por el piano y el violonchelo en octavas del compás 35 hasta el compás 38.

Ejemplo 69 (cc. 35-43)



En esta sección (ejemplo 70), se encuentra una nueva tonalidad que es Re menor y se modula a Do menor; la modulación comienza en el compás 49.

Modulación a *Do menor*

The musical score is divided into three sections:

- Introduction:** A short piano introduction in D minor, marked *mf*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Roman numerals *i* and *iv* are indicated below the notes.
- Measures 47-51:** The main section begins at measure 47. The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin. The left hand has a bass line. Roman numerals are placed above the notes: *VI Re menor* and *VII Do menor* (measures 47-48), *III - Do menor* (measure 49), and *VI* (measures 50-51).
- Measures 52-53:** The section ends at measure 53. The right hand has a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking. The left hand has a bass line. Roman numerals *i - -Do menor* are placed above the notes.

Ejemplo 70 (cc. 44-53)



En este puente (ejemplo 71) aparece el primer tema incompleto y en su homónimo menor (Do menor) en la parte del piano. En la parte del violonchelo pasa a pizzicato en forma de arpeggio.

Puente, utilizando el primer tema en Do menor con variante

Ejemplo 71 (cc. 54-61)

El fragmento del ejemplo 72 refleja el momento más lúcido que recordamos, aquella remembranza que más se atesora (comienza del compás 62 al compás 77). Es una sección de pregunta y respuesta entre ambos instrumentos.

Material nuevo

Ejemplo 72 (cc. 62-67)



Surge una nueva tonalidad, Mi mayor en el compás 70 y se modula a La menor . Nuevamente el piano hace la pregunta, y a partir del compás 74 el piano y el violonchelo van juntos en la melodía (ejemplo 73).

Nostalgia 5

68

IV - do menor VII - mi mayor VI

73

ii III ii V6

78

I - Mi mayor
V - La menor

Nueva tonalidad, Mi mayor

78

Ejemplo 73 (cc. 68-79)



Aparece el primer tema en La menor llevado por el violonchelo en una octava abajo (ejemplo 74).

p

mf *i* *VI*

84

iv *III* *VI*

90

ii^o

90

Tema con variante en La menor

Ejemplo 74 (cc. 80-91)



Surge el segundo tema llevado por el piano y un contra sujeto en el violonchelo (ejemplo 75). En la coda se encuentra en la parte del piano el acorde arpegiado de La menor con novena y séptima, el “regreso a” (compás 99 al compás 106).

Segundo Tema con un contrasujeto

f

mp

mp

p

Coda

p

i- Mi menor VI iii

vii- Mi mayor VI La menor

iv- La menor i- La menor

p VI

Ejemplo 75 (cc. 99-106)



2.4.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Para interpretar *Nostalgia* de una manera acertada es necesario entender el carácter de la obra, hay que utilizar nuestros recursos más personales, recuerdos y sitios queridos en nuestra infancia y entrar en un estado de añoranza, melancolía y reflexión.

Para una mejor ejecución en el violonchelo es necesario poner atención en el control del arco ya que las frases se deben interpretar sin articular una separación entre ellas. Para ello recomiendo estudiar primero las frases por separado en *Legato* hasta encontrar el sonido deseado.

Una vez que ya están entendidas las frases y los motivos principales es importante encontrar en el piano un apoyo y seguir la guía de éste de una manera libre y natural. Hay que dejar a un lado los aspectos más técnicos, jugar con el tempo en los finales de frase alargando algunas de ellas.



2.5 Suite No.2 para violonchelo solo

Esta obra fue escrita para el maestro Ignacio Mariscal, en agradecimiento por el apoyo, paciencia, y todo el conocimiento que me ha brindado durante mi estancia en la carrera.

La suite No.2 para violonchelo solo habla sobre un hombre que recibe la noticia de que su estancia en este mundo está por terminar. Mediante los diferentes movimientos fui explorando las diferentes etapas por las que caminamos al darnos cuenta de nuestra mortalidad, desde la tristeza, pasando por la aceptación, la energía de la vida, hasta la pasión y la liberación mediante la muerte.

Elegí esta pieza para la grabación porque cada movimiento de la obra me ofrece un carácter diferente con distintos retos en cada uno de ellos. Por otro lado también en la suite No. 2 tuve la oportunidad de plasmar mi sello como intérprete en una obra para violonchelo solo, además de que el montaje de esta obra ayudó a mi crecimiento como instrumentista. También me dio la labor de buscar y madurar las ideas como compositor y tratar de externarlas como intérprete para obtener el resultado deseado.

La suite No.2 fue grabada en julio de 2012, aunque se pudiese pensar que por ser violonchelo solo es una obra fácil de montar, fue totalmente lo contrario, es una de las obras más complicadas para ejecutar e interpretar. Se hicieron por lo menos 3 o 4 sesiones de estudio por cada movimiento puesto que algunas frases eran difíciles de plasmar en la grabación.



2.5.1 Análisis de la obra

La suite No. 2 para violonchelo solo consta de 5 movimientos, *Preludio*, *Romance*, *Capricho*, *Apasionado* y *Vals*.

El *Preludio* alude a un lamento melancólico y desesperado salido de un hombre que recibe la noticia de su muerte. La muerte está representada en el tema del *Preludio*, que aparece en Do menor, y Sol menor. El tema se repite en varias ocasiones representando la inevitable muerte a pesar de la negación de la misma.

En el segundo movimiento *Romance*, el hombre llega a aceptar esta noticia, alcanza un nivel de tranquilidad y estabilidad emocional sin perder un poco ese estremecimiento melancólico ya que sabe que pronto dejará este mundo. Es por ello que este movimiento está en un tempo tranquilo y de compás compuesto, es un danzar con el cosmos.

En el *Capricho*, vuelve a aparecer el tema del *Preludio*, sólo que esta vez en Re menor y como una introducción. En este movimiento el personaje toma la postura de vivir el día a día con gran protagonismo, es decir, vivir al máximo cada emoción, experiencia, convivencia, etc. Es por ello que el tempo del *Capricho* es rápido con pasajes que requieren saltos de cuerda.

El *Apasionado* nos lleva a su lecho de muerte, en donde se encuentra a lado de sus seres más cercanos, tomando su último aliento y despidiéndose de este mundo. Del compás 1 al compás 12 hay un diálogo entre los seres cercanos y el hombre lamentando la muerte de dicho hombre, sin embargo es el compás 13 donde hay un acorde de Fa mayor, que es un contraste en donde prefiere recordarles el cómo vivió y lo que logró realizar en este mundo. Es un movimiento lleno de contrastes, que refleja esperanza, nostalgia y agradecimiento.

Por último el *Vals* es la liberación del alma, representa el descanso eterno, viviendo en el recuerdo de sus seres queridos, sus vivencias y experiencias juntos, es un epílogo de su vida, su legado.



Preludio

En resumen el preludio es un rondó y es tonal.

| | | | | | |
|------------------------------------|--------------------------------|--|---|---|---|
| Introducción Compases 1-16 | A Tema Compases 17-18 | A Puente mod. Compases 18-23 | B Segunda secc. Compases Re menor 24-32 | B Modulación Sol menor Compases 33-37 | A Tema Sol menor Compases 38-39 |
| B' Sol menor compás 42-47 | A' Tema Compás 48-49 | C Material nuevo Compás 50-56 | A'' Tema Compás 57-58 | Coda Compás 59-62 | |

La Introducción del preludio abarca del compás 1 hasta el compás 16 (ejemplo 76).

Solo Cello

Largo $\text{♩} = 50$

poco rit

mf $\langle i \rangle$ v_6 i v iv

6 ii° iv ii i *mf* VI V

11 *mp* iv VI iv *cresc* ii°_6 vii°/V

15 *ad libitum* v v *ff*

Introducción,
Do menor

Ejemplo 76 (cc. 1-16)



Posteriormente en el ejemplo 77 surge el tema del prelude seguido de un puente modulante que pasa de Do menor a Re menor. En el compás 21 comienza la modulación.

Tema en Do menor (A)
Andante 80
mf

Puentes

19

v i mf iv III

23

V- Re menor

Modulación a Re menor

Ejemplo 77 (cc. 17-23)

En el ejemplo 78 nos encontramos en Re menor como tónica que modula a Sol menor.

Re menor, Segunda sección (B)

26

i VII

iv v i v

30

iv v7

Modulación a Sol menor

i-Re menor // iv-Sol menor vii- Sol menor

Ejemplo 78 (cc. 24-32)



Nos encontramos en *sol* menor como tónica, hay estabilidad armónica. El personaje trata de eludir lo inevitable al llegar a esta tonalidad y hacer todas estas modulaciones (ejemplo 79).

(B'), Sol menor

i *ii°*

34 *IV* *V* *mp* Puente

Ejemplo 79 (cc. 33-37)

Por segunda vez aparece el tema, esto significa que el personaje no puede huir (ejemplo 80).

38 *i* Tema en Sol menor *V* Puente con pedal de dominante *poco m*

Ejemplo 80 (cc. 38-41)



En el ejemplo 81 la tonalidad sigue siendo Sol menor, y se utiliza material ya presentado. En el compás 42 tercer tiempo comienza la variante con respecto al compás 33, y en el compás 43 empieza la modulación a Do menor. Se puede notar una escala ascendente en el compás 46. (El personaje trata de eludir una vez más lo inevitable).

(B^{''}) Similar al compas 33

42 a tempo poco rit a tempo Modulación a do menor

45 Escala ascendente

i ii° iv v/v -Do menor i iv VI IV v VI v

Ejemplo 81 (cc. 42-47)

El tema surge por tercera vez en la tonalidad original (Do menor, ejemplo 82).

Tema en Do menor (una octava arriba)

49 Tema en Do menor (una octava arriba)

52 mf

55 Material nuevo (C)

v V

Ejemplo 82 (cc. 48-56)



Por cuarta vez el tema aparece en la tonalidad original una octava abajo (ejemplo 8), y está conectado con la coda. Se puede notar similitud en la escala ascendente del compás 46 (ejemplo 83) y el compás 59, estando el tema una octava abajo.

Ejemplo 83 (cc. 57-62)

Tema principal del preludio en sus diferentes exposiciones (ejemplo 84).

Ejemplo 84



Romance

El *Romance* tiene forma mixta y es tonal.

| | | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------|
| A Tema 1,2,3, Compases 1-9 | A Puente Compases 10-12 | B Segunda secc. Compases 13-22 | C Material nuevo Compases 23-28 |
| A' Tema 1y2 Compases 29-32 | D Material nuevo Compases 33-49 | A'' Tema 2y3 Compases 50-55 | Coda Compases 56-58 |

Este movimiento tiene 3 temas que se presentan uno tras otro al comienzo del *Romance* (ejemplo 85).

mf i iv ii v i
Tema 1 en Sol menor

Ejemplo 85 (cc. 1-4)

El tema 2 se encuentra del compás 5 al compás 6 (ejemplo 86).

Tema 2

i III iv i

Ejemplo 86 (cc. 5-6)



El tema 3 está del compás 7 al compás 9, todos ellos en la tonalidad de Sol menor (ejemplo 87).

mp Tema 3 iv i v

Ejemplo 87 (cc. 7-9)

En el ejemplo 88 se encuentra un puente que va del compás 10 al compás 12.

mf Puente

Ejemplo 88 (cc. 10-12)

En la segunda sección (ejemplo 89), surge un segundo puente modulante (la modulación comienza en el compás 19).

Segunda sección (B)

mf Puente

iii

v- La menor

Modulación a La menor

a tempo

Ejemplo 89 (cc. 13-22)



Se moduló a La menor junto con el material nuevo utilizando la figura rítmica del segundo tema que es el octavo con puntillo seguido de tres semicorcheas (ejemplo 90).

Material nuevo, nueva tonalidad La menor (C)

f i- La menor

24

VI iv III iv i

28

V7

Ejemplo 90 (cc. 23-28)

Aparece el primer tema en La menor (ejemplo 91) con variante en el compás 29 al compás 32, y se conecta con el segundo tema en el compás 33 al compás 34, este último también con variante (el tema incompleto).

Tema 1 en La menor

mf i iv ii° V

Tema 2 en La menor

i V III iv III

Puente

Ejemplo 91 (cc. 29-37)



Hay un material nuevo (ejemplo 92), a partir del compás 46 al compás 48 es muy similar al compás 17 y al compás 19 rítmica y armónicamente (regresa a la tonalidad original).

Material nuevo, modulando a Sol menor (D)

39 Sol menor Do menor / iv-Sol menor Fa menor

43 *f* Mi bemol mayor

47 Re # dis Sib mayor/III-Sol menor

49 V-Sol menor *Puente similar al compás 17*

Ejemplo 92 (cc. 38-49)

Regresamos a la tonalidad original (Sol menor), se presenta el segundo tema con variante en una octava arriba junto con el tercer tema también con variante (tercer tema ascendente). El segundo tema está incompleto en la coda (ejemplo 93).

Tema 2 en Sol menor, una octava arriba

50 *f* 8va *mf*

52 Similar al compás 27

54 *Ad libitum* Tema 3 *mp*

56 *a tempo* Coda *mf* i III V rit. i

Ejemplo 93 (cc. 50-58)



Capricho

El capricho es tonal y tiene forma binaria.

| | | | |
|--------------|----------|----------------|----------|
| Introducción | A | B | Coda |
| Compases | Tema | Material nuevo | Compases |
| 1-3 | Compases | Compases | 37-42 |
| | 3-25 | 26-36 | |

Este movimiento comienza utilizando el tema del preludio como introducción en Re menor (ejemplo 94).

Introducción, (tema del preludio con variación en Re menor)

Ejemplo 94 (cc. 1-3)

El motivo del capricho (ejemplo 95) hace una escala descendente de un Fa 5 a un Fa 4, la tonalidad es Re menor.

Motivo

Ejemplo 95 (cc. 3-8)



La segunda sección (ejemplo 96) está subdividida en frases de dos compases (compás 9 al compás 12).

Frasas de dos compases

10

i - Re menor *Do mayor/VII*

V *i* *VII* *iv* *V*

Ejemplo 96 (cc. 9-12)

En la tercera sección (ejemplo 97), vuelve a estar el motivo junto con un puente con una nota pedal de tónica del compás 14 al compás 16, y con nota de dominante a partir del compás 17 al compás 19.

Motivo

f

14

Nota pedal

16

V *p V*

19

Ejemplo 97 (cc. 13-19)



En esta sección (ejemplo 98), se encuentra el tema con un elemento de pregunta y respuesta que está escrita con dos escalas ascendentes (la pregunta está en las corcheas que ascienden a partir del compás 22 al compás 24, y la respuesta se encuentra en las semicorcheas a partir del compás 21 al compás 22).

Ejemplo 98 (cc. 20-25)

Aparece material nuevo (ejemplo 99), con un cambio de tempo el cual sólo dura dos compases (compás 31 y 32).

Ejemplo 99 (cc. 26-34)



En esta sección encontramos la coda (ejemplo 100), está una nota pedal similar al ejemplo 4.

Coda

37

Nota pedal (similar al compás 14)

39

rit.

f

Ejemplo 100 (cc. 37-42)



Apasionado

El movimiento *Apasionado* es tonal y tiene cuatro secciones

| A | A | B | C | A | Coda |
|----------|---------------|---------------|---------------|------------------|----------|
| Tema | Primera secc. | Segunda secc. | Tercera secc. | Tema en Mi menor | Compases |
| Compases | Compases | Compases | Compases | Compases | 38-41 |
| 1-5 | 6-12 | 13-17 | 18-26 | 27-31 | |

El *Apasionado* comienza con el tema la tonalidad de La menor (ejemplo 101).

Ejemplo 101 (cc. 1-4)

El ejemplo 102 representa a los seres queridos del personaje acompañándolo y lamentando su pronta partida.

Ejemplo 102 (cc. 6-12)



En esta segunda sección ejemplo 103, hay un contraste con el cambio súbito de tonalidad, no tiene preparación para modular (este cambio sugiere un poco de esperanza).

Segunda sección en Fa mayor (B)

Ejemplo 103 (cc. 13-15)

En la tercera sección (ejemplo 104), pasamos al homónimo menor (Fa menor) que modula a Mi menor (la modulación comienza en el compás 24).

Tercera sección (C)

Ejemplo 104 (cc. 18-26)

Aparece el tema en la nueva tonalidad (ejemplo 105), con un pequeño puente o compás de enlace (compás 31).

Tema en Mi menor

Ejemplo 105 (cc. 27-31)



Regresa al tema original con su variante (ejemplo 106). Sugiere el último aliento del personaje despidiéndose de este mundo, comenzando del compás 38 hasta el calderón.

Tema cortado
(Ritornello)
La menor

35

III VI-La menor // IV-Do mayor

38

retraso de la tercera Coda (Do mayor) desvaneciendose

4 - 3 V I rit. mf

Ejemplo 106 (cc. 32-41)



Vals

El vals es tonal y tiene cinco secciones.

| | | | | |
|---|--|--|---|--|
| Introducción Compases 1-6 | A Tema Compases 7-8 | A Primera secc. Compases 9-20 | B Segunda secc. Compases 21-46 | A' Tema en Do menor Compases 27-28 |
| A'' Tema con variante Compases 34-35 | C Material nuevo Compases 47-61 | A''' Puente Compases 62-69 ritornelo compás 70-77 | Coda Compases 78-83 | |

El vals comienza con una introducción que abarca del compás 1 al compás 6, la tonalidad es Mi menor (ejemplo 107).

Ejemplo 107 (cc. 1-6)



Surge el tema (ejemplo 108). El fragmento del compás 12 al compás 15 está en dominante, en el compás 16 comienza la modulación a Re menor.

Tema

mf *i* *iv* *i*

f *i* *iv*

V

V

Modulación a Re menor

V - Re menor *i - Re menor*

iv *V*

Ejemplo 108 (cc. 7-20)

En esta segunda sección la nueva tonalidad se encuentra con un puente modulante a Do menor (ejemplo 109).

Segunda sección en Re menor (B)

mp *i* *iv*

iii // iv - Do menor *i - Sol menor*

Puentes

iv V7

Ejemplo 109 (cc. 21-26)



El tema está en la nueva tonalidad (Do menor), y se utiliza el segundo tema del *romance* (ejemplo 110).

Ejemplo 110 (cc. 27-33)

El tema se encuentra en la tonalidad original (Mi menor). A partir del compás 37 comienza la modulación a Re menor y en el compás 45 modula a La menor (ejemplo 111).

Ejemplo 111 (cc. 34-46)



En el ejemplo 112 hay material nuevo que abarca del compás 47 al compás 61 junto con un cambio de tempo en una nueva tonalidad que es La menor.

Ejemplo 112 (cc. 47-61)

Regresamos a la tonalidad original (Mi menor), en el compás 67 está un fragmento de la introducción (ejemplo 113).

Ejemplo 113 (cc. 62-69)



Aparece el tema en la tonalidad original (ejemplo 114), la coda está en la dominante.

Ritornello, (tema original)

mf i iv

72 *f* i iv

75 V

Coda

78 V

81 rit. *mf*

Ejemplo 114 (cc. 70-83)



2.5.2 Sugerencias técnicas e Interpretativas

Para abordar esta obra el ejecutante debe tratar de abocarse al trasfondo de la historia de la suite.

Debido al grado avanzado de complejidad en esta obra, el intérprete deberá trabajar diferentes aspectos técnicos para una buena ejecución, deberá ser capaz de dominar la posición de pulgar, saltos de cuerda, dobles cuerdas, saltos de cambio de posición, acordes, arpeggios, diferentes golpes de arco, claridad y volumen de sonido.

Recomiendo abordar primero el *Preludio* ya que por un lado da la idea general de toda la obra y ayudará a tener una condición óptima para interpretar la suite ya que la tonalidad del *Preludio* es de las más complicadas de ejecutar, después se puede abordar el *Vals* porque es el movimiento más largo y requiere de dominar diferentes técnicas en ambas manos. Una vez que ya se trabajó el *Vals*, afrontar el *Capricho*, *Apasionado* y *Romance* es más sencillo ya que los movimientos con mayor complejidad técnica son el *Preludio* y el *Vals*.



2.6 Preludio No. 1 y No. 2 para violonchelo solo

Estas dos obras son parte de un proyecto que emprendí no sólo por el gusto de crear, sino también para darme a la tarea como compositor de seguir los pasos de algunos compositores que me han cautivado (J.S. Bach y F. Chopin), no sólo por su trabajo técnico, también por su labor de proyectar la necesidad de expresar lo más íntimo que hay en un artista.

Es por ello que estas obras son el inicio de una serie de preludios que abordaré y que exploraré en todas las tonalidades con la finalidad de utilizarlas para estudiar y explorar las distintas posibilidades de ejecución e interpretación en el violonchelo.

Elegí estas obras para la grabación ya que parte de la vida como instrumentista incluye explorar y hacer ejercicios varios de ejecución e interpretación, es decir, estas obras pueden ser parte de esos ejercicios.



2.6.1 Preludio No. 1. Análisis de la obra

El preludio No. 1 tiene forma ternaria y es tonal.

| | | | | | | |
|--------------|-------------------|----------|-------------------|----------|-------------------|----------|
| Introducción | A | Puente | B | Puente | C | Coda |
| Compases | Tema | Compases | Segunda secc. | Compases | Tercera secc. | Compases |
| 1-20 | Compases 21-28 | 29-38 | Compases 39-57 | 58-61 | Compases 62-69 | 70-72 |

Esta obra comienza con una introducción en tonalidad de Do mayor Ejemplo 115.

Ejemplo 115 (cc. 1-20)



El motivo está en La menor (ejemplo 116), del compás 25 al compás 28 hay una escala ascendente en el primer tiempo de cada compás haciendo progresión hasta llegar al quinto grado.

Motivo en La menor
Escala ascendente

24

mf

iv

II6 *i* *VI* *V₅*

Ejemplo 116 (cc. 25-28)

Surge un puente (ejemplo 117) que modula al tercer grado (Do mayor), la modulación se realiza a partir del compás 37.

Puente, modulación a Do mayor

i

30

iv *V* *ii*

34

V

37

f

VII - la menor
V - do mayor

Ejemplo 117 (cc. 29-38)



En esta segunda sección (ejemplo 118), está el motivo en la nueva tonalidad haciendo una escala descendente de la tónica hasta el sexto grado, en el compás 44 aparece el motivo invertido.

Segunda sección Motivo, Do mayor

Escala descendente I IV I

43 ii VI

Ejemplo 118 (cc. 39-44)

Nuevamente hay cambio de tonalidad a La menor (ejemplo 119), a partir del compás 47 hasta el compás 51 hay una progresión ascendente de la tónica hasta el séptimo grado, en el compás 52 hay una modulación a Do mayor.

Nueva Tonalidad La menor
Progresión ascendente

i iii

49 iv IIb iiº - La menor i - Do mayor - I V6

55 ii I6

Ejemplo 119 (cc. 45-57)



Aparece un puente en dominante en la tonalidad original, Do mayor (ejemplo 120).

Puente

61

Ejemplo 120 (cc. 58-61)

En la tercera sección (ejemplo 121) regresa el motivo a partir del compás 64.

Tercera Sección
Motivo

67

Coda

rit.

Ejemplo 121 (cc. 61-72)



2.6.1.1 Sugerencias técnicas e Interpretativas

Para abordar esta obra debe el ejecutante pensar en un carácter noble y jovial, sin embargo la misma tonalidad nos va guiando por este camino.

Para una mejor ejecución se deberá poner mucha atención en el arco, recomendando estudiar la escala de Do mayor en diferentes figuras rítmicas en détaché y en **spiccato**. También recomendando estudiar la misma escala de 2 notas por arco hasta 8 por arco, todo esto con metrónomo. Por último hay que tomar en cuenta que el mismo Preludio es un ejercicio para mejorar técnica e interpretación, por lo que puede ser utilizado como parte de un estudio para interpretar otras obras.

Para la interpretación sugiero destacar el aspecto rítmico para sugerir un carácter alegre, y resaltar el motivo principal del Preludio.



2.6.2 Preludio No. 2. Análisis de la obra

El preludio No. 2 tiene cinco secciones y es tonal.

| A | B | C | A' | D | Coda |
|---------------|---------------|---------------|-----------|----------------|----------|
| Primera secc. | Segunda secc. | Tercera secc. | Ritornelo | Material nuevo | Compases |
| Compases | Compases | Compases | Compases | Compases | 53-55 |
| 1-12 | 13-28 | 29-36 | 37-45 | 45-52 | |

La tonalidad del preludio esta en Mi menor, la primera sección comienza en arpeggios que va del primer grado hasta el quinto grado (ejemplo 122). Como inicio de frase, en la mitad del compás 8 comienza una progresión hasta la mitad del compás 10.

Ejemplo 122 (cc. 1-12)



En esta segunda sección (ejemplo 123), encontramos tres progresiones, la primera de ellas a partir del segundo tiempo del compás 16 hasta el primer tiempo del compás 18, la segunda progresión comienza a partir del compás 22 hasta el primer tiempo del compás 23, la tercera progresión comienza en la primera mitad del compás 26 hasta el tercer tiempo del compás 28. Toda esta sección modula a Do menor, la modulación comienza en el compás 20.

Segunda sección (B)
Progresión

14
VIIb
iv
V
VI

18
vii
VI
vi

22
do menor
iv
ii^o₆

25
V
III
iv
vii^b

28
V *f*
Material similar

Ejemplo 123 (cc. 13-28)

En la tercera sección (ejemplo 124), aparece una nueva tonalidad (La menor), hay una progresión por cuartas hasta el compás 34.

Tercera sección (C)

31
i - La menor
iv
VIIb de La menor
III
i

34
ii^o
V
ii^o
V - Mi menor

Ejemplo 124 (cc. 29-36)



Regresamos a la tonalidad original Mi menor, se presenta el material del principio hasta el compás 39 a una octava arriba (ejemplo 125).

Ritornello con variación

Ejemplo 125 (cc. 37-45)

Surge material nuevo que retoma el elemento melódico del arpeggio (ejemplo 126).

Material nuevo

Ejemplo 126 (cc. 45-55)



2.6.3 Sugerencias técnicas e Interpretativas

Para abordar esta obra el intérprete debe de pensar como si se estuviera tocando el preludio de la suite No. 2 para violonchelo de J. S. Bach, ya que esta pieza tiene una gran influencia de dicha obra.

Para una mejor ejecución recomiendo trabajar el control del arco en notas ligadas para dar un sonido homogéneo ya que toda esta obra debe tocarse muy *Legato*.

En aspecto interpretativo se puede jugar con el tempo, se pueden hacer rubatos en términos de frases o en inicios, y alargar algunas frases con la finalidad de darle un carácter doliente.



2.7 Solemne

Solemne es una de las obras más tempranas que escribí (2006) fue escrita para dos violonchelos y orquesta de cuerdas, tiene influencia de la música barroca que empecé a conocer y comprender en mis primeros años dentro de la Escuela Nacional de Música. Consta de tres movimientos (*Moderato, Adagio y Allegro*), es una obra totalmente influenciada por los compositores A. Vivaldi y J. S. Bach.

Debido a que retomé esta obra después de casi 6 años tuve que hacer correcciones y reescribir algunos pasajes para que pudiera ser ejecutable y tuviera una coherencia en el dialogo, finalmente me doy cuenta que el crecimiento como instrumentista me ha ayudado a mi crecimiento como compositor.

Elegí esta obra para la grabación porque deseaba incluir una obra orquestada en el disco, por otro lado, aunque la obra fue corregida, *Solemne* representa un instante importante en mi vida ya que fue el año en el que comencé mi vida al lado de mi esposa, esta obra simboliza el final de una etapa de mi vida y el comienzo de otra.

Solemne fue grabada en 2012. Como lo mencioné anteriormente, debido a la dificultad que representaba montar esta obra con todos los instrumentistas requeridos, sin espacio para ensayar e incompatibilidad de horarios, me vi en la necesidad de grabar *Solemne* en varias sesiones. En un principio grabé la base de los violonchelos para dar una guía a los demás instrumentos. Uno a uno fueron grabando los movimientos, primero el contrabajo con la ayuda del contrabajista Alejandro Martínez (compañero de la ENM) grabó en una sola sesión, posteriormente el violista Iván Andrei Cortés (compañero de la OSJCCH), después el violinista Fernando Jesús Márquez (compañero de la ENM) como violín primero, el violinista Ariel Ortiz (compañero de la ENM) como violín segundo y por último los violonchelos solos grabados por mí. Cabe mencionar que para dar una sensación de orquesta cada instrumentista grabó 3 veces su parte.



Como en *Nostalgia*, la edición fue el mayor reto ya que fueron 3 grabaciones diferentes por instrumento y éstas fueron grabadas en diferentes fechas, con los micrófonos en diferentes posiciones, se tuvo que hacer un juego de paneo y de ecualización, para dar la sensación de orquesta. Por otro lado en el aspecto interpretativo también fue muy pesado grabar esta obra, ya que tuve que hacer 3 veces el violonchelo de acompañamiento y después los dos violonchelos solistas.



2.7.1 Análisis de la obra

Solemne consta de tres movimientos, *Moderato*, *Adagio* y *Allegro*. El *Moderato* consta de dos partes, la primera parte es cantable, representa el final de una etapa en la vida, y el comienzo de otra, así como el anhelo y la esperanza del futuro incierto. La segunda parte es más rítmica, sólo están presentes los chelos solistas y el chelo de acompañamiento, representa la etapa de enamoramiento, el cortejo y el juego entre dos jóvenes enamorados.

En el *Adagio*, que es más melódico y poético, quise representar el lado tierno y delicado de la mujer, las sutilezas que la rodean y el lado más profundo de su humanidad, esa capacidad de ser mujer, madre, esposa, amante y amiga.

Por último el *Allegro* representa una vida en pareja, con sus altos y bajos, el compromiso y la unión de mente y cuerpo en un mismo objetivo de vida. Simboliza también las tormentas por vivir, las alegrías y las tristezas, y la superación de cualquier adversidad que surge día con día. El tema principal es la conjunción de estas dos personas, la fuerza que los une.



Moderato

Primer movimiento Moderato tiene cuatro secciones y es tonal.

| Introducción | A | B | C | D | Coda |
|--------------|---------------|---------------|---------------|--------------|----------|
| Compases | Primera secc. | Segunda secc. | Tercera secc. | Cuarta secc. | Compases |
| 1-8 | Compases | Compases | Compases | Compases | 86-89 |
| | 8-47 | 48-63 | 63-70 | 71-85 | |

El *Moderato* comienza con una introducción (ejemplo 127), en la parte de la orquesta de cuerdas la melodía principal se encuentra en la voz del violín primero, hasta el compás 6, donde se encuentra la resolución de esta frase en la parte de la viola y el violonchelo, la tonalidad es Do menor.

Introducción Melodía principal

violín 1 *f*

violín 2 *f*

viola *f*

chelo *f*

contrabajo *f*

Ejemplo 127 (cc. 1-8)



Surge el primer solo, violonchelo 1 (ejemplo 128).

Melodía principal

The musical score for Example 128 is presented in two systems. The first system (measures 8-12) features a main melody in bass clef (Violonchelo 1) marked *f*, and accompaniment for Violonchelo 1 and Violonchelo 2 in treble clef marked *mf*. The second system (measures 10-12) shows the continuation of the main melody and accompaniment, with figured bass notation: *iv*, *ii°*, and *V* in red. The score is divided into two systems, with the first system showing measures 8-12 and the second system showing measures 10-12.

Ejemplo 128 (cc. 8-12)



En el ejemplo 129 el violonchelo 1 se convierte en acompañamiento a partir del compás 13, en este mismo compás se encuentra el segundo solo (violonchelo 2) como respuesta de la primera frase, y enseguida los dos solistas se unen formando una sola línea.

Respuesta

f

iv *ii* *V*

Ejemplo 129 (cc. 13-17)



Aparece por segunda ocasión un segmento de pregunta y respuesta entre los dos solos (ejemplo 130) y en este caso surge un motivo en forma imitativa que la inicia el violonchelo 2 en el compás 18 y la finaliza el violonchelo 1 en el compás 20.

18 *Motivo imitativo*

VIIb III vii^o i

Ejemplo 130 (cc. 18-22)



En el ejemplo 131 hay una progresión por, nuevamente se encuentra la melodía entre los dos solos a partir del compás 23, y en el compás 27 los solos se unen.

Progresión

iv VIIb III VI V

Ejemplo 131 (cc. 23-29)



En esta sección la melodía principal aparece en el violonchelo 2 haciendo una escala ascendente que comienza del compás 29 hasta el compás 33, en los dos primeros tiempos de cada compás (ejemplo 132).

Ejemplo 132 (cc. 29-36)



En este segmento aparece en la parte del violonchelo 1 la melodía principal, mientras que el violonchelo 2 se convierte en acompañamiento, este último muy similar al del violonchelo 1 con respecto al compás 33. En el último tiempo del compás 41 el violonchelo 2 está como contra sujeto (ejemplo 133).

The image shows a musical score for two cellos. The first staff is labeled "Melodía principal" and has a red highlight. The second staff is marked "mf". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom staff shows fingering numbers: ii°, iv, and i.

Ejemplo 133 (cc. 37-43)



Termina esta primera gran sección en donde aparece una escala menor armónica ascendente en la parte del violonchelo 1 con un pedal de acompañamiento de dominante en la parte del violonchelo 2 y en el acompañamiento de la orquesta (ejemplo 134).

Escala menor armónica.

Violonchelo 1: *V*

Orquesta: *V de Sol*

Ejemplo 134 (cc. 44-47)



Aparece la segunda sección con inflexión a Re menor (ejemplo 135).

Ejemplo 135 (cc. 48-51)

Esta segunda sección se vuelve más rítmica, y el acompañamiento sólo está a cargo de un tercer violonchelo como bajo continuo (ejemplo 136).

Ejemplo 136 (cc. 52-55)



A partir del compás 55 se retoma la melodía principal a manera de pregunta y respuesta entre los dos solistas a una distancia de un compás hasta el segundo tiempo del compás 59, en donde se vuelven a unir los solos (ejemplo 137).

Ejemplo 137 (cc. 56-63)

Surge la orquesta como *tutti* con una figura rítmica melódica imitativa en las partes del primer y segundo violines (ejemplo 138).

Ejemplo 138 (cc. 1-6)



Está una nota pedal de dominante en la parte del bajo, mientras que la frase es terminada por el primer y segundo violines creando una melodía descendente en la dominante (ejemplo 139).

Ejemplo 139 (cc. 68-70)

En el ejemplo 140 la melodía principal está en la parte del violonchelo 2, y en el compás 79 se vuelven a unir los dos solos.

Ejemplo 140 (cc. 71-81)



Ahora en la parte del violonchelo 1 aparece la melodía principal junto con el acompañamiento del tercer violonchelo con una nota pedal de subdominante (ejemplo 141).

Ejemplo 141 (cc. 82-85)

Surge una escala cromática ascendente que comienza en la tónica hasta la dominante en la parte del violonchelo 1 que es parte de la coda con terminación inconclusa (ejemplo 142).

Ejemplo 142 (cc. 86-89)



Adagio

El segundo movimiento *Adagio* tiene forma binaria y es tonal.

| | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|
| A | Puente | B | Puente | Coda |
| Tema | Compases | Tema | Compases | Compases |
| Compases | 9-14 | Compases | 18-23 | 24-26 |
| 1-9 | | 15-18 | | |

En el *Adagio* encontramos el tema principal en la parte del violonchelo 2, en el cuarto compás surge el mismo tema en la parte del violonchelo 1 en una octava arriba. La tonalidad es Re menor (ejemplo 143).

Ejemplo 143 (cc. 1-9)

Aparece una melodía imitativa como puente (ejemplo 144).

Ejemplo 144 (cc. 9-14)



En el ejemplo 145 reaparece el tema principal que es llevado por los dos violonchelos.

Ejemplo 145 (cc. 15-18)



Hay un segundo puente que nos genera una sensación de reposo armónico (ejemplo 146).

Puente

i IIb i iv i

Ejemplo 146 (cc. 81-23)



Aparece la coda (ejemplo 147).

Ejemplo 147 (cc. 24-26)



Allegro

El tercer movimiento allegro es tonal y tiene la siguiente estructura.

| | | | | |
|--|---------------------------------------|---|---|---|
| A Tema En <i>sol</i> menor Compases 1-13 | B Modulación Compases 14-37 | Puente Compases 35-37 | A` Tema En <i>do</i> menor Compases 38-43 | Puente Compases 44-50 |
| C Material nuevo Compases 51-69 | B` Modulación Compases 70-84 | A`` Tema En <i>sol</i> menor Compases 84-88 | Puente Compases 89-94 | Coda Tema En <i>sol</i> menor Compases 95-100 |

En este movimiento el tema principal está en la parte de la orquesta en unísono, la tonalidad es Sol menor (ejemplo 148).

Tema

Ejemplo 148 (cc. 1-15)



Surge una línea melódica en la parte de los violines en donde está una progresión armónica por cuartas (ejemplo 149).

Progresión

i iv VII III VI ii

Ejemplo 149 (cc. 6-9)

Final de frase de la progresión (ejemplo 150).

ii V i

Ejemplo 150 (cc. 10-13)



En esta sección el primer solo está la parte del violonchelo 1, una frase totalmente rítmica (ejemplo 151).

Ejemplo 151 (cc. 13-21)

Se une el violonchelo 2 en el compás 22 al violonchelo 1 terminando la frase del primer solo, después aparece una nueva sección que es llevada por el violonchelo 2 (ejemplo 152).

Ejemplo 152 (cc. 22-25)

Surge la melodía principal en el violonchelo 2 haciendo una escala menor armónica anticipando un cambio de armadura (ejemplo 153).

Ejemplo 153 (cc. 25-29)



Nuevamente se une el violonchelo 1 al violonchelo 2 formando intervallos de sextas entre ambos solos (ejemplo 154).

Ejemplo 154 (cc. 30-35)

Aparece la orquesta con un puente y hace una inflexión a *do* menor (ejemplo 155).

Ejemplo 155 (cc. 35-39)



El tema principal está en la parte de la orquesta en la nueva tonalidad (ejemplo 156).

Ejemplo 156 (cc. 40-43)

Surge un puente con un fragmento melódico en forma de imitación entre el violín primero y el violín segundo a partir del compás 44, en el compás 48 se unen los violines para terminar la frase (ejemplo 157).

Ejemplo 157 (cc. 44-50)



Aparece el tema en Do menor en la parte de los violonchelos solos (ejemplo 158).

Tema

Ejemplo 158 (cc. 50-52)

Surge una nueva sección, en la parte del violonchelo 2 se encuentra el acompañamiento mientras que en la parte del violonchelo 1 está la melodía principal (ejemplo 159).

Ejemplo 591 (cc. 53-60)

Los papales se invierten, ahora la melodía principal aparece en la parte del violonchelo 2 mientras que el violonchelo 1 es el acompañamiento (ejemplo 160).

Ejemplo 160 (cc. 61-65)



Surge la introducción de esta sección como resolución por ambos solos con la variante de comenzar una octava arriba, y después una octava abajo (ejemplo 161).

Ejemplo 161 (cc. 66-69)

En ejemplo 162, se utiliza material rítmico del tema en el compás 69, después en el violonchelo 1 está la melodía principal utilizando material rítmico del segundo puente, aparece en el bajo una nota pedal y entre el violonchelo 1 y el violín 1 hay intervalos de sextas, mientras que la viola hace unísono con el solo.

Ejemplo 162 (cc. 70-74)



Ahora la melodía principal está en la parte del violonchelo 2, utilizando casi los mismos recursos del ejemplo 163.

Ejemplo 163 (cc. 75-78)



Nuevamente la melodía principal se encuentra en el violonchelo 1 hasta el compás 80, en este último compás se une el violonchelo 2 para crear una sola línea melódica (ejemplo 164).

Ejemplo 164 (cc. 78-84)

Aparece el *tutti* con el tema principal en la tonalidad original (ejemplo 165).

Ejemplo 165 (cc. 84-88)



En el ejemplo 166 hay un puente con material ya presentado en el ejemplo 10 con la variante de estar en Sol menor.

Ejemplo 166 (cc. 89-94)

Surge el tema principal como coda (ejemplo 267).

Ejemplo 167 (cc. 95-100)



2.7.2 Sugerencias técnicas e interpretativas

Esta obra presenta diferentes impresiones a través de sus movimientos, desde lo más sutil, suave y delicado hasta lo enérgico, lo apasionado y melancólico. El intérprete deberá tomar en cuenta los diferentes aspectos en cada movimiento y de preferencia hacer uso de sus experiencias más personales para darle credibilidad y vida a esta obra.

Para abordar *Solemne* en las partes solistas, el instrumentista deberá tener un nivel de ejecución avanzado, ya que a lo largo de la obra se encontrará con dificultad en aspectos técnicos en ambas manos, tales como, golpe de arco, saltos de cuerda, frases con mucho *Legato*, y poner más atención en las partes rítmicas, ya que es en donde se requiere más control del arco en velocidad y sonido. Recomiendo hacer ejercicios de escala de Do menor con sus arpeggios, en *détaché*.

En el aspecto interpretativo sugiero para las partes rítmicas dar un ataque del arco con seguridad, ejerciendo control con el dedo pulgar, índice y medio, esto ayudará a dar el carácter enérgico y apasionado que se requiere. Por otro lado recomiendo utilizar un arco amplio para el segundo movimiento y la primera parte del primer movimiento para resaltar el cambio de carácter y hacerlo más cantable.



Conclusiones

Como ya lo había mencionado anteriormente, decidí realizar la opción en la *Grabación de música mexicana* para proponer mi propio discurso como compositor e intérprete en el violonchelo, logrando dar ideas, emotividad y vida a las obras presentadas en este proyecto desde un punto de vista personal.

Cabe mencionar que fue un trabajo arduo y de mucha perseverancia, no sólo como violonchelista, sino también como compositor.

En el proceso de composición algunas obras fluyeron como el agua, y otras requirieron de más trabajo para lograr el objetivo deseado, tanto en la ejecución como a la hora de escribirlas; estos son dos aspectos tan distintos que se debe, si es necesario, ensayar a prueba y error.

Todo este proceso me ayudó a tener una visión clara de lo que se requiere para desarrollar habilidades tanto en el aspecto de interpretación como en el de composición. El trabajo realizado por varios años finalmente prospera y da como resultado una grabación con mi sello personal, es un proyecto muy íntimo que va desde lo más simple hasta lo más complejo, desde lo jovial hasta lo melancólico, muestra la verdadera naturaleza humana, esa dualidad que todos poseemos y por la cual somos tan interesantes y diferentes. *Relatos de un chelo* nos regala una narrativa de mi vida como músico y hombre, mostrando diferentes aspectos y etapas de maduración, evolución y autoconocimiento, es un desahogo desde el corazón realizado con el más grande deseo de compartir con el mundo mi sentir y vivir.



Bibliografía Consultada

Publicaciones en línea.

Annelarte, *Julio Cesar Oliva entrevista*, fecha de consulta: 25/07/2013.
(http://www.youtube.com/watch?v=-dC_TYPDogk).

Glowacka Pitet, Danuta. "La música y su interpretación como vehículo de expresión y comunicación," *Revista científica de comunicación y educación*, fecha de consulta: 22/10/2013.
(<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15802310>).

Hernández Asiain, Eduardo. "Consejos prácticos para la interpretación musical," fecha de consulta: 22/10/2013.
(<http://www.eduardohasiain.com>).

Najeros, Antonio. "La caja negra de la interpretación musical," blog, fecha de consulta: 25/10/2013.
(<http://najeros.es/blog>).

Oliva, Julio Cesar. *Biografía*, fecha de consulta: 22/07/2013.
(<http://www.juliocesaroliva.com.mx/>).

Partituras

Arcos Torres, J. Gerardo. *Dúo No. 1*, para 2 violonchelos, México, 2007

Dúo No. 3, para violín y violonchelo, México, 2010

Nostalgia, para piano y violonchelo, México, 2012

Preludio No. 1, para violonchelo solo, México, 2007

Preludio No. 2, para violonchelo solo, México, 2007

Solemne, para 2 violonchelos y orquesta de cuerdas, México, 2006

Suite No. 2, para violonchelo solo, México, 2011

Oliva, Julio César. *Tres instantes del mar*, para violonchelo y guitarra, México, 1998.

Fonografía

Canto de Estío, Gustavo Martín, violonchelo; Juan Antonio Santoyo, piano; Juan Carlos Laguna, guitarra.
Urtext, 2006, JBCC 087.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Escuela Nacional de Música

Grabación de música mexicana
Relatos de un Chelo

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA - VIOLONCHELO
PRESENTA

JOSÉ GERARDO ARCOS TORRES

ANEXO 2 PARTITURAS

Asesor de recital público: Ignacio Mariscal

Asesor de notas: Elías Morales Cariño

México D. F. junio 2014

TRES INSTANTES DEL MAR

- El canto de la brisa -

I

Julio César Oliva

(México - 1998)

Revisión de la parte de violoncello:

Gustavo Martín

Andante (M.M. ♩=80 +/-)

Violoncello

Guitar

3

mf

f

mf

A

mf molto espress.

1/2 C3

rit.

9

E

Tres instantes del mar

B

12

Musical notation for measures 12-14. The bass line features a melodic line with slurs and ties. The guitar line consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with a handwritten annotation "C4 Gtr m C-7" above the first few measures. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the guitar line.

15

Musical notation for measures 15-16. The bass line continues with a melodic line. The guitar line features a rhythmic pattern with slurs and ties, and includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5).

17

Musical notation for measures 17-19. The bass line continues with a melodic line. The guitar line features a rhythmic pattern with slurs and ties, and includes a handwritten annotation "C2" above the second measure. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) are present.

20

Musical notation for measures 20-22. The bass line features a melodic line with a dynamic marking "f". The guitar line features a rhythmic pattern with slurs and ties, and includes a handwritten annotation "C2" above the second measure. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) are present. A dynamic marking "mf" is also present. A handwritten annotation "1/2 C5" is visible on the right side.

23

Musical notation for measures 23-25. The bass line features a melodic line with a dynamic marking "rit.". The guitar line features a rhythmic pattern with slurs and ties, and includes a handwritten annotation "C2" above the first measure. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) are present. A dynamic marking "mf" is also present. A boxed annotation "A a B" is located above the guitar line.

Tres instantes del mar

Rit.

Musical notation for measures 25-29. Bass line features a melodic line with a *pizz* instruction. Treble line features a rhythmic accompaniment with *f* dynamics and *poco a poco allarg.* markings. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0. Chord markings include *IV*, *1/2 C2*, and *1/2 C2*.

Musical notation for measures 30-32. Bass line features a melodic line with an *arco* instruction. Treble line features a rhythmic accompaniment with *rit.* and *f* dynamics. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0. A *Rit.* marking is present above the staff.

Musical notation for measures 33-36. Treble line features a rhythmic accompaniment with *2a volta* and *8va* markings. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0.

Musical notation for measures 37-40. Bass line features a melodic line with *1a* and *2a* markings. Treble line features a rhythmic accompaniment with *1/2 C3*, *C2*, and *C2* chord markings. A *Pausa* marking is present above the staff. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0.

Musical notation for measures 41-44. Bass line features a melodic line with *p* dynamics. Treble line features a rhythmic accompaniment with *C2* chord marking, *rall.* and *mf* dynamics. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and 0.

- Ensueño -
II

Tempo di Habanera (M.M. ♩ = 40)

Violoncello

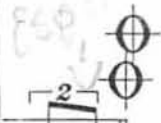
Guitar

6



12

18



Tres instantes del mar

24

1.

mf

C2 C2 C1 C2 C4 C2

Esperar

30

2.

1/2 C2 C4 1/2 C3 C4 C2 C1

Esperar

35

1/2 C2 C6 C4 C2

41

rit De a 1/2 C2 C2

Esperar

46

1/2 C2 *rit.* *p*

Tres instantes del mar

- Puesta de sol -

III

Andante (M.M. ♩ = 72 +/-)

Violoncello

Guitar

4

7

10

12

14

Musical notation for measures 14-15. The bass line consists of a few notes with a sharp sign. The treble line features a rhythmic pattern of eighth notes, with a final measure containing a trill and guitar fret numbers 6, 5, 4, 3, 0, 0. Handwritten numbers 2, 2, 4, 1 are written below the treble line.

16

Musical notation for measures 16-19. The bass line continues with eighth notes. The treble line has a complex rhythmic pattern with many eighth notes and some slurs. Handwritten guitar fret numbers (5, 4, 3, 0, 0, 0, 5, 4, 3, 0, 0, 0, 3, 3, 0) and other markings are present.

19

Musical notation for measures 19-21. Measure 19 is marked with a box 'A' and the word 'rit.'. The bass line has a few notes with a flat sign. The treble line features a rhythmic pattern with slurs and a repeat sign. Handwritten guitar fret numbers (6, 5, 4, 0, 0, 0, 5, 4, 3, 2, 0) and other markings are present.

22

Musical notation for measures 22-23. The bass line has a few notes with a sharp sign. The treble line features a rhythmic pattern with slurs and a repeat sign. Handwritten guitar fret numbers (4, 0, 3, 1, 0) and other markings are present.

24

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 is marked with a box 'B' and the word 'rit.'. The bass line has a few notes with a sharp sign and a trill. The treble line features a rhythmic pattern with slurs and a repeat sign. Handwritten guitar fret numbers (4, 0, 3, 1, 0) and other markings are present.

Tres instantes del mar

8

26

Handwritten musical score for measures 26-27. The bass line starts with a *pizz* (pizzicato) instruction. The treble line includes a *C1* marking and a *rit.* (ritardando) instruction. Handwritten fingerings are present: *1 2 4 3* and *3 2 1* in the bass line, and *2 1 3 4* in the treble line.

28

Handwritten musical score for measures 28-30. The bass line has a *C3* marking. The treble line has *C1* and *1/2 C1* markings. A box contains the instruction *De: A a B*. Handwritten fingerings include *3*, *2*, *1*, and *1* in the bass line, and *3* in the treble line.

31

Handwritten musical score for measures 31-33. The bass line is marked *arco*. The treble line has *C6*, *C2*, *1/2 C2*, and *C4* markings. Handwritten fingerings include *3 4*, *2 1*, *4 2 1*, and *2 3*.

34

Handwritten musical score for measures 34-36. The bass line has a *1/2 C5* marking. The treble line has a *f espress.* (forte, espressivo) instruction. Handwritten fingerings include *3* and *2* in the bass line, and *3* and *2* in the treble line.

37

Handwritten musical score for measures 37-39. The bass line has a *p* (piano) marking. A box contains the instruction *D.C. hasta ϕ y sigue:*. The treble line has *C3* and *C1* markings, and a *rall.* (rallentando) instruction. Handwritten fingerings include *3* and *3 4* in the bass line, and *3 4* and *1 2 2* in the treble line.

Duo No.3

Score

J.Gerardo Arcos T.

Adagio dolce cantabile

Violin *f*

Cello *mf*

Vln. *6*

Vc.

Vln. *11*

Vc.

Vln. *16* Bit =60

Vc.

20

Vln.

Vc.

24

Vln.

Vc.

f

27

Vln.

Vc.

30

Vln.

Vc.

dolce

f

mf

35

Vln.

Vc.

1.

2. Poco rit

1.

2.

41 *A tempo*

Vln.

Vc.

45

Vln.

Vc.

49

Vln.

Vc.

f

subito p

f

53

Vln.

Vc.

mf

58

Vln.

Vc.

63

Vln.

Vc.

66

Vln.

Vc.

69

Vln.

Vc.

f

72

Vln.

Vc.

76

Vln.

Vc.

Energico

79

Vln.

Vc.

81

Vln.

Vc.

83

Vln.

Vc.

II

Score

J.Gerardo Arcos T.

Bit 90 *dolce*

Solo Violin

mf
pizz.

Solo Cello

mp

5

Vln.

S.Vlc.

9

Vln.

S.Vlc.

13

Vln.

S.Vlc.

17

Vln.

S.Vlc.

21

Vln.

S.Vlc.

arco

25

Vln.

S.Vlc.

f

29

Vln.

S.Vlc.

34

Vln.

S.Vlc.

a tempo

rit.

mf

mp

39

Vln.

S.Vlc.

43

Vln.

S.Vlc.

48

Vln.

S.Vlc.

mp

mf

53

Vln.

S.Vlc.

57

Vln.

S.Vlc.

f

mf

63

Vln.

S.Vlc.

67

Vln.

S.Vlc.

72

Vln.

S.Vlc.

rit.

mp

III

Score

J.Gerardo Arcos T.

Bit = 100

The musical score is written for Solo Violin and Solo Cello. It consists of six systems of music, each with two staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) for the Solo Cello. The Solo Violin part starts at measure 6. The Solo Cello part starts at measure 6 and continues through measure 19. The Solo Violin part has dynamic markings of *f* at measure 6 and *mf* (mezzo-forte) at measure 11. The Solo Cello part has dynamic markings of *mf* at measure 6 and *f* at measure 11. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The Solo Violin part features a melodic line with some chromaticism. The Solo Cello part features a more rhythmic and harmonic accompaniment. The score ends at measure 19.

23

Vln.

S.Vlc.

mp

p

28

Vln.

S.Vlc.

33

Vln.

S.Vlc.

p

mf

38

Vln.

S.Vlc.

42

Vln.

S.Vlc.

46

Vln.

S.Vlc.

Detailed description: This system covers measures 46 to 48. The Violin (Vln.) part is in the treble clef, and the Viola (S.Vlc.) part is in the bass clef. Both parts feature a steady eighth-note rhythmic pattern. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 47 has a sharp sign above the first note in both parts. Measure 48 ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

49

Vln.

S.Vlc.

Detailed description: This system covers measures 49 to 52. The Violin (Vln.) part is in the treble clef, and the Viola (S.Vlc.) part is in the bass clef. Measure 49 begins with a half note. Measures 50 and 51 show more complex rhythmic patterns with sixteenth notes. Measure 52 ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

53

Vln.

S.Vlc.

Detailed description: This system covers measures 53 to 57. The Violin (Vln.) part is in the treble clef, and the Viola (S.Vlc.) part is in the bass clef. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measures 54 and 55 feature sixteenth-note patterns. Measure 56 has a forte (*f*) dynamic marking. Measure 57 ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

58

Vln.

S.Vlc.

Detailed description: This system covers measures 58 to 62. The Violin (Vln.) part is in the treble clef, and the Viola (S.Vlc.) part is in the bass clef. Measure 58 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measures 59 and 60 show rhythmic patterns with eighth notes. Measure 61 has a sharp sign above the first note in both parts. Measure 62 ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

63

Vln.

S.Vlc.

Detailed description: This system covers measures 63 to 65. The Violin (Vln.) part is in the treble clef, and the Viola (S.Vlc.) part is in the bass clef. Measure 63 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 64 has a ritardando (*rit.*) marking. Measure 65 ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Duo 1

Para 2 violoncellos

J.Gerardo Arcos T.

Tempo: 90-100

Solo Cello 1

Solo Cello 2

f

f

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

4

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

7

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

10

©2007

mf

2 13

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

15

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

mf

18

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

tr

mf

mp

21

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

24

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

mf

27

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

30

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

32

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

35

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

38

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

mf

rit.

mf

Nostalgia

Score

Nocturno

J.Gerardo Arcos T.

Bit: 60

Piano

dolce

mf

Solo Cello

This system contains measures 1 through 5. The piano part begins with a melody in the right hand, marked *dolce*. The left hand provides a rhythmic accompaniment, marked *mf*. The solo cello part is silent throughout this system.

Pno.

S.Vlc.

This system contains measures 6 through 11. The piano part continues with the melody and accompaniment. The solo cello part remains silent throughout this system.

Pno.

S.Vlc.

rit.

a tempo

mf

This system contains measures 12 through 16. The piano part includes a ritardando section followed by a return to tempo. The solo cello part enters in measure 15. Dynamics include *mf*.

18

Pno.

S.Vlc.

24

Pno.

S.Vlc.

30

Pno.

S.Vlc.

35

Pno.

S.Vlc.

f

41

Pno.

S.Vlc.

mp

mf

47

Pno.

S.Vlc.

Nostalgia

Pno.

52

rit. *p* *a tempo*

S.Vlc.

52

pizz.

Pno.

58

mf

f

arco

S.Vlc.

58

f

Pno.

63

mf *mp*

S.Vlc.

63

mf

68

Pno.

S.Vlc.

f

Detailed description: This system covers measures 68 to 72. The piano part (Pno.) is in treble and bass clefs. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern. The string part (S.Vlc.) is in bass clef, playing a melodic line with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. Both parts feature hairpins for dynamics.

73

Pno.

S.Vlc.

Detailed description: This system covers measures 73 to 77. The piano part continues with complex chordal textures in both hands. The string part continues its melodic line with a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. Both parts feature hairpins for dynamics.

78

Pno.

S.Vlc.

p

mf

Detailed description: This system covers measures 78 to 82. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. The string part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic line with a crescendo. Both parts feature hairpins for dynamics.

84

Pno.

S.Vlc.

90

Pno.

S.Vlc.

f

96

Pno.

S.Vlc.

mp

103

Pno.

103

S.Vlc.

p

p

Detailed description: This musical score page shows measures 103 to 106 for two instruments: Piano (Pno.) and Solo Violoncello (S.Vlc.). The Pno. part is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. In measure 103, the bass staff has a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The treble staff has whole rests. In measure 104, the bass staff continues with eighth notes and a half note. The treble staff has whole rests. In measure 105, the bass staff has a half note, and the treble staff has a whole note chord. In measure 106, the bass staff has a half note, and the treble staff has a whole note chord. The S.Vlc. part is written in a single bass clef staff. In measure 103, it has a dotted quarter note. In measure 104, it has a half note. In measure 105, it has a half note. In measure 106, it has a half note. Dynamics of piano (*p*) are indicated in measures 105 and 106. A fermata is placed over the final note of the S.Vlc. part in measure 106.

Suite 2

Preludio

J.Gerardo Arcos T.

Solo Cello

Largo ♩ = 50

poco rit

mf

6

mf

11

mp *cresc*

15

ad libitum *ff* *mf* *Andante 80*

19

mf

23

26

30

Suite 2

2

34 *mp*

38 *poco rit*

42 *a tempo* *poco rit* *a tempo*

45

49 *mf*

52

55 *f*

59 *rit.* *mp*

Detailed description: This page of a musical score for Suite 2, page 2, contains measures 34 through 59. The music is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into eight systems. The first system (measures 34-37) begins with a dynamic marking of *mp* and includes a slur over the first four measures. The second system (measures 38-41) features a *poco rit* marking. The third system (measures 42-44) alternates between *a tempo* and *poco rit*. The fourth system (measures 45-48) continues the melodic line with various slurs and dynamics. The fifth system (measures 49-51) is marked *mf*. The sixth system (measures 52-54) continues the texture. The seventh system (measures 55-58) is marked *f*. The final system (measures 59) concludes with a *rit.* marking and ends on a half note with a fermata, marked *mp*.

Romance

Score

J.Gerardo Arcos T.

Solo Cello

$\text{♩} = 40$

mf

6 *dolce*
mp *mf*

12 *tr* *tr*

17 *rit.*

20 *a tempo* *f*

24

28 *mf*

33 *mp*

39

Musical notation for measures 39-42 in bass clef. Measure 39 starts with a piano dynamic. The music features a series of eighth notes with slurs and ties. Measure 42 ends with a fermata.

43

Musical notation for measures 43-46. Measure 43 is in treble clef and begins with a forte (*f*) dynamic. The piece returns to bass clef for measures 44-46. The music consists of eighth notes with slurs and ties.

47

Musical notation for measures 47-48 in bass clef. The music continues with eighth notes and slurs. Measure 48 ends with a fermata.

49

Musical notation for measures 49-51. Measure 49 is in bass clef with a forte (*f*) dynamic. Measure 50 is in treble clef. Measure 51 features a trill (*tr*) and an 8va marking, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

52

Musical notation for measures 52-55. Measure 52 is in bass clef with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 53 is in treble clef and marked *Ad libitum*. The music concludes with a fermata in measure 55.

56

Musical notation for measures 56-58. Measure 56 is in bass clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the tempo marking *a tempo*. Measure 58 ends with a fermata and the instruction *rit.*

Capricho

Score

J. Gerardo Arcos T.

♩ = 90

Solo Cello

4

7

10

14

16

19

22

mf *f* *ff subito p* *f* *mp* *f* *p* *rit.*

26 A Tempo *mf*

30 *rit.* *mp* Menos Allegro *accel.* Tempo 1 *f*

34

37

39 *rit.* *f*

Vals

Score

J. gerardo Arcos T.

$\text{♩} = 60$

Solo Cello

mp *mf*

5 *mf*

9 *f*

12

15

19 *mp*

23

27 *mf* *f* *tr* *mf*

31

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 32 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 33 is in bass clef with a key signature of two sharps. A 'V' marking is above measure 33. Dynamic markings include accents and hairpins.

34

Musical notation for measures 34-37. Measure 34 is in bass clef with a key signature of two sharps. Measures 35-37 are in bass clef with a key signature of one sharp. The piece is in 6/8 time. Dynamic marking *mf* is present.

38

Musical notation for measures 38-41. Measure 38 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 39 is in treble clef with a key signature of one sharp. Measure 40 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 41 is in bass clef with a key signature of one sharp. Dynamic markings include accents and hairpins.

42

poco rit *a tempo*

Musical notation for measures 42-46. Measure 42 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 43 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 44 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 45 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 46 is in bass clef with a key signature of one sharp. Dynamic markings include accents and hairpins, and a *p* marking.

47

Menos allegro *Bit: 45*

Musical notation for measures 47-51. Measure 47 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 48 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 49 is in treble clef with a key signature of one sharp. Measure 50 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 51 is in bass clef with a key signature of one sharp. Dynamic marking *mp* is present.

52

Musical notation for measures 52-57. Measure 52 is in treble clef with a key signature of one sharp. Measure 53 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 54 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 55 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 56 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 57 is in bass clef with a key signature of one sharp. Dynamic marking *mp* is present. A 'V' marking is above measure 52.

58

accel

Musical notation for measures 58-61. Measure 58 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 59 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 60 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 61 is in bass clef with a key signature of one sharp. Dynamic markings include accents and hairpins.

62

Tempo 1

Musical notation for measures 62-65. Measure 62 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 63 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 64 is in bass clef with a key signature of one sharp. Measure 65 is in bass clef with a key signature of one sharp. Dynamic marking *mf* is present.

65

mf

69

mf

72

f

75

mf

78

mf

81

rit.
mf

Preludio 1

J.Gerardo Arcos T.

♩ = 70

Solo Cello

6 *f*

12

18

24 *mf*

30

34

37 *f*

The musical score is written for a solo cello in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 70. The piece is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 24, 30, 34, and 37 indicated at the start of their respective lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and dynamic markings. The dynamics *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. The key signature has one sharp (F#), and the piece concludes with a final *f* dynamic marking.

43

Musical staff 1: Bass clef, measures 43-48. Features eighth-note patterns with slurs and accents.

49

Musical staff 2: Bass clef, measures 49-54. Features eighth-note patterns with slurs and accents.

55

Musical staff 3: Bass clef, measures 55-60. Includes a treble clef change at measure 58 and a forte (*f*) dynamic marking.

61

Musical staff 4: Bass clef, measures 61-66. Features eighth-note patterns with slurs and accents.

67

Musical staff 5: Bass clef, measures 67-72. Includes a forte (*f*) dynamic marking and a ritardando (*rit.*) marking.

Preludio 2

J.Gerardo Arcos T.

sostenuto 80

Solo Cello

6

10

14

18

22

25

28

31

mf

f

34

Musical staff 1: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 34-37. Contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

38

Musical staff 2: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 38-41. Contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamic marking *f* is present.

42

Musical staff 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 42-45. Contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamic markings *>* and *<* are present. Trill marking *tr* is present.

46

Musical staff 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 46-50. Contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

51

Musical staff 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 51-54. Contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamic marking *rit.* is present.

Solemne

♩ = 100

J. Gerardo Arcos T.

Musical score for "Solemne" by J. Gerardo Arcos T. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features six staves: Solo Cello 1, Solo Cello 2, Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. The Solo Cello 1 part begins with a forte (*f*) dynamic. The Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass parts all begin with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*f* and *mf*).

Solemne

2

10

Musical score for measures 10-17. The score is for a string ensemble consisting of two Violins (Vln. I and II), one Viola (Vla.), and two Cellos (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The first violin part (Vln. I) has a dynamic marking of *f* starting at measure 11. The second violin part (Vln. II) has a dynamic marking of *f* starting at measure 11. The viola part (Vla.) has a dynamic marking of *f* starting at measure 11. The cello parts (Vc.) have a dynamic marking of *f* starting at measure 11. The first violin part (Vln. I) has a dynamic marking of *f* starting at measure 11. The second violin part (Vln. II) has a dynamic marking of *f* starting at measure 11. The viola part (Vla.) has a dynamic marking of *f* starting at measure 11. The cello parts (Vc.) have a dynamic marking of *f* starting at measure 11.

18

Musical score for measures 18-25. The score is for a string ensemble consisting of two Violins (Vln. I and II), one Viola (Vla.), and two Cellos (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The first violin part (Vln. I) has a dynamic marking of *f* starting at measure 19. The second violin part (Vln. II) has a dynamic marking of *f* starting at measure 19. The viola part (Vla.) has a dynamic marking of *f* starting at measure 19. The cello parts (Vc.) have a dynamic marking of *f* starting at measure 19.

Solemne

26

Musical score for measures 26-32. The score is for a string ensemble consisting of two Violin I (Vln. I), two Violin II (Vln. II), two Viola (Vla.), and two Violoncello (Vc.) parts. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is 'Solemne'. Measure 26 starts with a dynamic of *mf*. The Violin I parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II parts play a similar pattern. The Viola and Violoncello parts play a pattern of quarter notes. The Violoncello part has a *tr* (trill) marking in measure 27. There are several *>* (accent) markings in measures 29, 30, 31, and 32.

33

Musical score for measures 33-39. The score continues from the previous system. The Violin I parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II parts play a similar pattern. The Viola and Violoncello parts play a pattern of quarter notes. The Violoncello part has a *tr* (trill) marking in measure 34. There are several *>* (accent) markings in measures 35, 36, 37, 38, and 39. The dynamic *mf* is present in measures 33 and 34.

Solemne

40

Musical score for measures 40-46. The score is for a string ensemble consisting of two Violins (Vln. I and II), two Violas (Vla.), and two Cellos (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measure 40 starts with a dynamic marking of *40*. The first violin part (S.Vlc. 1) features a melodic line with triplets in measures 43 and 44. The second violin part (S.Vlc. 2) has a similar melodic line. The viola and cello parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The cellos have a prominent bass line with long notes and some triplet figures.

47

Musical score for measures 47-50. The score continues with the same string ensemble. Measure 47 starts with a dynamic marking of *f*. The first violin part (S.Vlc. 1) has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second violin part (S.Vlc. 2) has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The viola and cello parts provide harmonic support. The cellos have a prominent bass line with a dynamic marking of *mp* and a *solo* marking. The cellos have a prominent bass line with a dynamic marking of *mp* and a *solo* marking.

Solemne

52

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 52 to 55. It features seven staves: two for the second violas (S.Vlc. 1 and 2), two for the violins (Vln. I and II), one for the viola (Vla.), and two for the violas (Vc.). The key signature is one flat (B-flat). The second violas play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The violins and the second viola are mostly silent, indicated by horizontal lines with a flat sign. The first viola plays a melodic line with some rhythmic variation. The two violas at the bottom play a similar melodic line, with the lower one having a few notes in the second measure.

56

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 56 to 59. It features the same seven staves as the previous system. The second violas continue their rhythmic pattern. The violins and the second viola remain silent. The first viola plays a melodic line that includes a sharp sign in the fourth measure. The two violas at the bottom play a melodic line that also includes a sharp sign in the fourth measure.

Solemne

6

60

Musical score for measures 60-64. The score is for a string ensemble consisting of two Violins (Vln. I and II), two Violas (Vla.), and two Cellos (Vc.). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) at measure 60. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violins and Viola have a melodic line, while the Cellos provide a steady bass line. The score ends at measure 64 with a final *f* dynamic marking.

65

Musical score for measures 65-69. The score continues from the previous page. The key signature remains one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violins and Viola have a melodic line, while the Cellos provide a steady bass line. The score ends at measure 69.

Solemne

71

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc.

78

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc.

Solo

mp

Solemne

8

83

Musical score for a section titled "Solemne", page 8, starting at measure 83. The score is arranged in a system with seven staves:

- S.Vlc. 1:** Solo Violin I part, starting with a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.
- S.Vlc. 2:** Solo Violin II part, currently silent.
- Vln. I:** Violin I ensemble part, currently silent.
- Vln. II:** Violin II ensemble part, currently silent.
- Vla.:** Viola part, currently silent.
- Vc. (top):** Violoncello part, playing a melodic line with eighth-note patterns.
- Vc. (bottom):** Violoncello part, currently silent.

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings like $<$ and $>$.

II

Doloroso $\text{♩} = 75$

J.Gerardo Arcos .T

Solo Cello 1

Solo Cello 2

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

9

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

9

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

24

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

mp

III

Allegro 110-115

J.Gerardo Arcos T.

Solo Cello 1

Solo Cello 2

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

f

6

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

11 12

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

III

Detailed description: This system covers measures 11 and 12. S.Vlc. 1 has a melodic line starting in measure 11 with a forte dynamic. It features a trill in measure 12. S.Vlc. 2 is silent. Vln. I and Vln. II play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Vla. and Vc. play a similar rhythmic accompaniment. Cb. plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

18

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

tr

Detailed description: This system covers measure 18. S.Vlc. 1 has a melodic line with a forte dynamic and a trill. S.Vlc. 2 has a rhythmic accompaniment with a forte dynamic and a trill. Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. are silent.

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fz

fz

fz

fz

fz

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score covers measures 38 to 42. It features six staves: two for string violas (S.Vlc. 1 and 2), two for string violins (Vln. I and II), and two for woodwinds (Vla. and Cb.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings provide harmonic support with sustained notes and some movement in the lower registers.

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score covers measures 43 to 47. It features six staves: two for string violas (S.Vlc. 1 and 2), two for string violins (Vln. I and II), and two for woodwinds (Vla. and Cb.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings provide harmonic support with sustained notes and some movement in the lower registers.

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

III

59

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

64

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

III

17 68

Musical score for measures 17-68. The score is for a string ensemble and includes parts for S.Vlc. 1, S.Vlc. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score features extensive triplet patterns in the upper strings, with dynamic markings of *fz* and *mf*. A large crescendo hairpin is visible at the bottom of the page.

72

Musical score for measures 72-85. The score continues for the same instruments as the previous section. The key signature remains B-flat major. The time signature is 3/4. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the upper strings, and sustained notes with long slurs in the lower strings.

76

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

80

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

19⁸⁶

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

91

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

96

S.Vlc. 1

S.Vlc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for measures 96-100. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are: S.Vlc. 1, S.Vlc. 2, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the lower strings and woodwinds, with a melodic line in the upper strings. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of each staff in measure 100.

rit.