



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA
OBRAS DE ISAAC ALBÉNIZ, MANUEL M. PONCE,
ASTOR PIAZZOLLA Y MARIO RUÍZ ARMENGOL**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN PIANO

PRESENTA

BLANCA MARGARITA PINEDA PÉREZ

Asesor de Notas al Programa
Mtro. Francisco Viesca Treviño

Asesora de Recital
Mtra. Eva del Carmen Medina Amezcua



Ciudad de México, 2020.



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.

*A los maestros:
Jesús María Figueroa
y Felipe Ramírez Gil.
Q.E.P.D.*

Agradecimientos

A mis hijos Rodrigo y Leonardo, por ser mi impulso y mi fuerza. Gracias por soportar las ausencias y el vaivén conmigo para que pudiera lograr esta meta. Es para ustedes, por ustedes. Los amo infinitamente.

Gracias a mi familia, especialmente a mis padres que siempre han sido mi apoyo, por estar junto a mí en cada paso de mi carrera, por apoyarme en esto que amo desde que era una niña; por las clases, por asistir a los conciertos, por entender y aceptar esta vocación que elegí. Gracias, sin ustedes no lo habría logrado. A mi hermano por ser mi compañero en el camino, sé que siempre has estado apoyándome, que siempre has creído en mí, yo creo también en ti. A Raúl García, por estar todos estos años apoyándome, dándome ánimos y ayudándome en todo lo que estuvo en tus manos para que yo alcanzara ésta meta. Gracias.

A todos mis maestros de la Facultad de Música, muy especialmente al maestro Francisco Viesca, gracias por su apoyo, por nunca dudar de mí aun cuando yo a veces dudaba, por sus conocimientos que comparte, por su cariño y empatía. A la maestra Eva del Carmen Medina, por ser esa guía en el piano, por tenderme la mano cuando me sentía huérfana académicamente, por todo el trabajo realizado conmigo, por su paciencia y entrega, y por el cariño y respeto al maestro Figueroa.

A mis sinodales Francisco Beyer, Greta Licon y David Domínguez, por su apoyo y presencia para que yo pudiera concluir ésta etapa.

A mis maestros de piano a lo largo del camino, Eduardo Guerrero, Emmanuel Quiroz, Felipe Gordillo, Juan José Calatayud, Victoria Espino, Daniel Wong. Gracias a todos ustedes porque cada uno dejó algo importante en mí y en mi música.

A mis compañeros en la Facultad de Música, por todos los años de convivencia, los conocimientos compartidos, los ensayos, los conciertos, las experiencias vividas y el poder relacionarnos ahora como colegas de esta hermosa carrera.

A Ochocuartos Band, a todos los que han sido parte de éste proyecto. Por todo lo aprendido con ustedes, musical y personalmente. Especialmente gracias a Ricardo Laurel por tu creatividad y empeño, a Gizeh Mar por tu escucha y tus consejos, y a Alan Bernal, sin palabras para agradecer todo lo que haces por mí, por tu apoyo como colega y sobre todo por ser mi mejor amigo, no tengo con que pagar tu amistad, tu cariño y tu cercanía. A ustedes tres, gracias por darme ánimos, por creer en mí y en el proyecto, por quererme como su directora, colega y sobre todo, como su amiga.

A la Orquesta Sinfónica de la UACM, muy especialmente al director Francisco Grijalva, por permitirme ser parte de éste maravilloso proyecto. Gracias porque con ustedes he crecido como músico y he podido vivir la verdadera colaboración y solidaridad que debe existir en cualquier grupo de músicos. Mil gracias por la experiencia vivida, que me ha ayudado a desarrollarme potencialmente.

A Pame Flores, mil gracias por ser mi amiga, y por serlo desde el primer día de clases que llegamos a la Facultad de Música. Gracias porque todos estos años siempre has estado ahí apoyándome en cada paso importante de mi vida, y hoy no fue la excepción. Siempre ha sido un placer tocar contigo, hoy lo es mucho más. Gracias por tu tiempo y esfuerzo para apoyarme en éste momento tan importante.

A Cecilia Rivera, gracias por tu amistad, tu apoyo, tu trabajo y la música maravillosa que sale de tu cello. Mil gracias por compartir tu talento en el escenario conmigo y ser una parte esencial en éste paso importante en mi vida.

A mis alumnos y ex alumnos del IEMS, por ser mi motivación cada día para mejorar como maestra y como músico.

ÍNDICE

PROGRAMA		1
INTRODUCCIÓN		2
1. Balada Mexicana	Manuel M. Ponce (1882-1948)	
1.1. Contexto histórico		7
1.2. Aspectos biográficos		15
1.3. Análisis de la obra		20
1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas		36
2. Tres danzas cubanas	Mario Ruíz Armengol (1914-2002)	
2.1. Contexto histórico		39
2.2. Aspectos biográficos		43
2.3. Análisis de la obra		49
2.3.1. Serenata melancólica		49
2.3.2. Canta clave canta		56
2.3.3. Triste amor		62
2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas		68
2.4.1. Serenata melancólica		68
2.4.2. Canta clave canta		70
2.4.3. Triste amor		72
3. Suite Española y Cantos de España	Isaac Albéniz (1860-1909)	
3.1. Contexto histórico		74
3.2. Aspectos biográficos		76
3.3. Análisis de la obra		79

3.3.1. Granada		79
3.3.2. Sevilla		86
3.3.3. Córdoba		95
3.4. Sugerencias Técnicas e interpretativas		106
3.4.1. Granada		106
3.4.2. Sevilla		107
3.4.3. Córdoba		109
4. Estaciones Porteñas	Astor Piazzolla	
	(1921-1992)	
4.1. Contexto histórico		113
4.2. Aspectos biográficos		119
4.3. Análisis de la obra		125
4.3.1. Primavera		125
4.3.2. Verano		136
4.3.3. Otoño		149
4.3.4. Invierno		160
4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas		172
4.4.1. Primavera		173
4.4.2. Verano		175
4.4.3. Otoño		178
4.4.4. Invierno		179
Conclusiones		181
Bibliografía		185
Anexo. Síntesis para el programa de mano.		188

PROGRAMA

Balada Mexicana

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

Tres danzas Cubanas

Mario Ruíz Armengol
(1914-2002)

Serenata Melancólica
Canta clave canta
Triste amor

De la Suite Española

Isaac Albéniz
(1860-1909)

op. 47 No. 1 *Granada*
op. 47 No. 3 *Sevilla*

De Cantos de España

op. 232 No. 4 *Córdoba*

Estaciones porteñas

Astor Piazzolla
(1921-1992)

Primavera porteña
Verano porteño
Otoño porteño
Invierno porteño

INTRODUCCIÓN

La música, a diferencia de otras artes, necesita de tres actores: el compositor o creador, el intérprete o recreador y el público que escucha u oyente.

El contexto en el que la obra nace es la esencia de la misma. El compositor vierte en ella sus emociones, vivencias, pensamientos y experiencias. El intérprete debe tener en cuenta estos factores que forman parte de la obra, si pretende realizar una ejecución adecuada; aunado a eso, vierte también en la obra sus propias emociones, vivencias, pensamientos y experiencias, dando como resultado una interpretación creativa, y no sólo la ejecución de notas musicales.

El espectador también es parte importante de la obra, ya que todo lo que expresa y comunica el compositor a través del mismo intérprete, no cobra sentido sino hasta que llega al oyente y éste pueda comprenderlos. Una vez sensibilizado, a la recepción de la expresión de los pensamientos, vivencias, sentimientos y experiencias entremezcladas de los implicados: compositor, intérprete y el oyente mismo (aunque muchas veces una misma persona juega varios roles en la creación de una obra musical).

Considero que, la obra musical no está terminada por completo sino hasta que ésta sea escuchada por un público. Una obra en papel en realidad no cumple su labor, la de comunicar a través de los sonidos.

La labor del intérprete implica además de disciplina de estudio técnico y conocimientos teóricos amplios, así como un profundo estudio humanístico de la obra a ejecutar. En el aspecto teórico es sumamente importante conocer la estructura de la obra, pues sin ésta, la ejecución sería como viajar sin mapa a un sitio desconocido. No se puede trascender hacia la interpretación si no es a través del conocimiento estructural y teórico de la obra.

En un ámbito más específico, el ejecutante debe conocerse a sí mismo como persona, intérprete y artista. Por ello considero relevante el reconocer la propia cultura, comprenderla, analizarla, disfrutarla y expresarla. Un músico no está completo sino hasta

que se expresa desde sus propias raíces y así, a través de ellas, internarse en otras y manifestarlas de una manera profundamente creativa llegando a ser entonces un verdadero intérprete y no sólo un ejecutante.

En un intérprete mexicano, es innegable la mezcla de culturas que existen en su contexto. Es por ello que pensando en las raíces de este mestizaje, planteo un programa donde se aborden compositores de diferentes raíces; esta es la razón para incluir en el presente programa compositores diversos: mexicanos (con temas tradicionales mexicanos y ritmos cubanos), un compositor argentino y un español. Ello con el fin de brindar un panorama global así como una perspectiva amplia de la música iberoamericana.

Así como sucede con el lenguaje, la danza y las costumbres, la música folklórica iberoamericana es el resultado de muchas sonoridades de otras culturas y estilos. La música de concierto no es la excepción.

En estas notas al programa se abordan dos compositores mexicanos, ambos del siglo XX, pero de diferentes épocas y estilos de composición diferentes. Sin embargo, en ambos se puede apreciar el espíritu nacionalista y la integración del folklor latino con la música de concierto.

Manuel M. Ponce, de los más grandes nacionalistas mexicanos, expone en su *Balada Mexicana* dos canciones populares: *El durazno* y *Acuérdate de mí*, ambas con un tratamiento de música de concierto, donde el lenguaje armónico y la dificultad técnica no dejan de lado el espíritu del folklor.

Mario Ruíz Armengol, siendo posterior a Ponce y con conocimiento profundo de los grandes nacionalistas, aborda en su trabajo tanto elementos populares como de música académica y del lenguaje del jazz. Hace una magistral fusión de los tres elementos, teniendo como resultado grandes obras de concierto y también pequeñas piezas que merecen amplios análisis. De dicho autor, en este trabajo se realiza un análisis de tres de sus *Danzas cubanas*, donde muestra una virtuosa fusión de culturas y lenguajes que son significativas dentro de nuestro lenguaje musical mexicano: el folklor, la danza, la armonía cercana al jazz y los ritmos latinos, son elementos que Armengol como mexicano, trata de una manera muy certera en estas danzas, las cuales son importantes para redondear éste

trabajo de investigación.

La influencia española en nuestra cultura es innegable; absolutamente todo nuestro folklor tiene reminiscencias de lo español y la música no es la excepción. Es por ello que el investigar e interpretar a uno de los compositores más importantes del nacionalismo español resulta imprescindible para éste trabajo. Isaac Albéniz tenía muy claro el lenguaje de las raíces musicales españolas, y realizó innumerables obras con estos conceptos llevados a la música de concierto y en gran medida, específicamente para el piano. Siendo él pianista, las cuestiones técnicas de ejecución las manejó maravillosamente para lograr ese espíritu español en sus obras, y más aún, tratando de retratar los paisajes, fiestas y costumbres de ciertas regiones. Es por ello que se incluyen tres piezas que contienen todo ese espíritu español descriptivo de las regiones que el autor buscaba expresar. *Granada, Córdoba y Sevilla*, son muestra de esa cultura de danza, alegría, religión y fiesta que Albéniz deja impreso en sus obras.

Por último, como un comparativo de nuestra cultura latina, después de abordar el folklor mexicano, la fusión con las danzas cubanas y la influencia de España en nuestro lenguaje musical, es relevante incluir piezas de otro compositor de Latinoamérica, en este caso Astor Piazzolla, ya que sus obras, de temporalidad posterior a Ponce y Armengol, muestran también la fusión de varias culturas.

De inicio el pensar en Piazzolla nos remonta al tango y a la música de concierto con elementos folklóricos argentinos como la milonga, e incluso los orígenes cubanos del tango como la habanera. Si nos vamos a esos orígenes del tango, y tomamos en cuenta también la influencia italiana de las tarantellas y otras danzas, vamos concretando ese sincretismo que lleva a cabo Piazzolla en sus obras: retoma ciertos elementos del tango y, debido a las influencias que recibió durante su estancia en Nueva York, introduce lenguajes armónicos de jazz. Por otra parte gracias a los estudios de composición que llevó a cabo en Europa logra enmarcar su producción musical bajo los preceptos de la música de concierto.

Piazzolla es un nacionalista también, ya que orgulloso de su raíz argentina, lleva el tango a otros niveles de composición y ejecución. Sus obras son hoy por hoy tocadas por los más grandes intérpretes en las mejores salas del mundo. Por ello en el presente trabajo se

incluye una de las obras más reconocidas de dicho autor: *Las cuatro Estaciones Porteñas* con sus cuatro movimientos. Para la interpretación de ésta obra se ha elegido la versión de trío con piano, violín y violoncello, que también permite apreciar el trabajo camerístico que todo pianista debe manejar al mismo nivel del trabajo solista.

Por todo ello, estas notas al programa tienen como finalidad reconocer a profundidad las raíces propias y las influencias de otras culturas en nuestra música y mostrar la relevancia del folklor en la música de concierto. Resulta importante reconocer la relevancia de los compositores de finales de siglo XIX y hasta finales del siglo XX, ya que su música nos deja ver el legado cultural del nacionalismo y la manera como llevan su obra a niveles muy altos de ejecución técnica y musicalidad.

También se trata de mostrar en éste trabajo el quehacer diario del intérprete y dejar un registro en un documento por escrito. Toda esta investigación bibliográfica de contexto, análisis teórico y sugerencias técnicas e interpretativas, son sólo un pequeño compendio de lo que se debe conocer y comprender desde el punto de vista teórico, técnico y contextual, para poder llevar a la práctica una interpretación informada de las obras, que toma en cuenta todos estos criterios y el propio del intérprete. El reto del intérprete es llegar a ser más que un artesano que repite un texto musical, un verdadero artista que crea, que construye, que propone una obra musical creativa y auténtica.

1. BALADA MEXICANA

MANUEL M. PONCE

(1882-1948)

*La creación artística es el contacto con los demás,
la unión comprensiva y amorosa.
David Alfaro Siqueiros (1896-1974)*

1.- Balada Mexicana

1.1.- Contexto histórico

Según la versión histórica tradicional, hay dos Méxicos: el anterior a la Revolución y el que nació a partir de ella. Pero algunos estudios históricos recientes muestran que, en varios aspectos, un nuevo país empezó a surgir antes del conflicto armado de 1910. El largo periodo histórico de más de tres décadas dominado por Porfirio Díaz fue, a pesar de sus conflictos y desaciertos, una etapa de desarrollo económico, social y cultural que sentó las bases para el surgimiento de un México moderno, vinculado con otros países europeos y americanos. Esta apertura internacional fue fundamento de un desarrollo cultural y musical que se nutrió de nuevas tendencias cosmopolitas y empezó a superar las inercias del estancamiento.¹

Desde 1810, México vivió una serie interminable de guerras internas, internacionales, étnicas y religiosas. Por todo esto, para 1882, su presidente Porfirio Díaz, tenía como máxima vocación buscar la paz nacional. Por esto, la impuso sin miramientos, sacrificando todo a costa de la paz. El régimen porfiriano se fincó sobre la ideología de “la libertad”, aunque paradójicamente su objetivo la limitaba: “Declaramos no comprender la libertad si no es realizada dentro del orden, y somos por eso conservadores: ni el orden si no es el impulso normal hacia el progreso, y somos por tanto liberales.”

México, país religioso en su origen y metafísico en la Reforma liberal, podía acceder a una etapa positiva a costa de sacrificar el fanatismo religioso y la libertad abstracta por la tríada de valores que serían la divisa porfiriana: orden, paz, progreso.

La educación tenía como fin formar la clase gobernante. De acuerdo al positivismo, la educación en las escuelas se privilegiaba la demostración científica, haciendo a un lado lo

¹ *México en el Tiempo* No. 38 septiembre / octubre 2000

teológico y lo metafísico. En economía imperaba el liberalismo a ultranza, así las haciendas más pequeñas llegaron a alcanzar las diez mil hectáreas. En un país de diez millones de habitantes había 830 grandes hacendados. Mentos perspicaces de la época vieron, en esta evidente desigualdad, el origen de una nueva era de violencia.

En literatura, la generación de moda era la de los modernistas. En pintura surgieron óleos impresionistas y rembrantianos. Otros campos especialmente cultivados fueron la oratoria, la jurisprudencia y la música, pero el ámbito cultural más notable de la época fue el de la ciencia.

El pueblo, al margen de los acontecimientos, buscaba su contenido, en los circos, en la lucha entre animales o de animales con hombres, y aunque las corridas de toros habían estado prohibidas, Porfirio Díaz las legalizó en 1887. También acudían a ver las elevaciones en globo del señor Cantolla. Comenzaba a gustar el béisbol, se remaba en Chapultepec, o si eran adultos de sexo masculino acudían a la zarzuela.

Entre 1900 y 1910 el presidente Díaz se esmeró en realizar grandes obras arquitectónicas como el tranvía, las obras de desagüe, la columna de la independencia, el palacio de Bellas Artes, el Hospital General, etcétera. Todo ello en el marco del primer centenario de la independencia.

Por otro lado, durante esta década se realizaban veladas literarias donde participaban poetas, dramaturgos, bohemios y novelistas de la generación del modernismo. Por su parte el pueblo se entretenía con otros quehaceres culturales como los ilusionistas, prestidigitadores, payasos, el inicio del cinematógrafo, peleas de gallos, festividades religiosas, etcétera.

En 1910 se dieron las elecciones más reñidas en muchos años, teniendo como candidatos a Francisco I. Madero y como posible reelección a Porfirio Díaz. Fue declarado vencedor este último, dejando sumamente inconformes a la mayoría de los ciudadanos. Madero lanza el “Plan de San Luís” desde Texas, y convoca a los mexicanos a tomar las armas el 20 de noviembre de 1910. A partir de ese día hubo múltiples levantamientos en todo el país, dirigidos por Francisco Villa y Emiliano Zapata, entre otros. Para mediados de 1911, Díaz renuncia a la presidencia y se retira exiliado a Europa. En noviembre del mismo año

se lleva a cabo el primer sufragio efectivo llegando Madero a la presidencia. No obstante de haber sido aliados Zapata y Madero, se levanta un movimiento de revolución zapatista en contra del presidente.

Mientras que en México se desataba una larga guerra civil, también el mundo estaba en medio de la Primera Guerra Mundial, declarando ante esto, el presidente Venustiano Carranza, a México como un estado neutral.² A partir de la Revolución Mexicana de 1910, comienza un fuerte impulso por conformar una cultura y una identidad nacional. La música, al igual que las demás artes, se tiñe de nacionalismo y forma un capítulo importante dentro de este movimiento.

El porfiriato se caracterizó por la consolidación de un pequeño grupo de aristócratas que tenían sus ojos puestos en la cultura europea, mientras el grueso de la población desarrollaba una cultura paralela que se nutría de la tradición. Del enfrentamiento de estas dos partes surge un nuevo grupo social que requiere formas propias para identificarse. Una cultura nacional que represente a todos los mexicanos y no a los grupos privilegiados. La pintura mural, la literatura de la revolución y la música nacionalista (como la canción romántica, la música académica y el corrido), son la respuesta a esta necesidad, ellas sientan las bases de la cultura nacional.³

Toda la música europea occidental está cimentada sobre las bases de las prácticas populares y se ha estilizado cada vez con mayor laboriosidad en el transcurso de los siglos. A consecuencia de motivos sociales, económicos y políticos, surge el nacionalismo en la época romántica, como una ideología sistematizada. Como producto de ello surgen las escuelas nacionales que aparecen en el siglo XIX y que tiene una sucesión tardía en los países de América latina. Su primera figura sobresaliente en México fue Manuel M. Ponce.

Ponce vivió el apogeo del régimen porfiriano, con su extranjerización de la vida cultural. En su primer viaje a Europa tuvo contacto con las escuelas nacionalistas española y escandinava, lo que le permitió comprender la importancia de buscar el mismo camino

² Krauze, Enrique y Zerón-Medina, Fausto. 1993. *Porfirio, vol. El poder, El derrumbe y El destierro*. México: Clío.

³ Mora, María Elvira, Ramírez, Clara Inés. 1985. *La música en la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. p. 7

para la música de su país, donde se anunciaban las primeras señales de oposición estética a las normas culturales del porfirismo, tanto en pintura como en poesía.⁴

En las principales capitales del país comenzó a desarrollarse una cultura urbana que no comprendía el carácter europizante de la aristocracia porfiriana. A partir de esta cultura urbana, la canción romántica mexicana alcanza un gran desarrollo, cuya característica principal es la melodía fácil al oído.⁵ Otras formas musicales de origen extranjero se instalaron en el país, transformándose por obra de los compositores nacionales. Dentro de estas se encuentran; la polka checoslovaca, la mazurka y la redoba polaca, el vals vienés, el schottisch o chotís y la galopa. Aun que indudablemente el vals es el que prolongó su popularidad por más de seis décadas. En México se transformó y evolucionó a tal grado, que se puede hablar de un específico vals mexicano.⁶

Paralelamente a la canción romántica mexicana y a la música clásica que se desarrolló en las ciudades, la gran mayoría de la población conservaba su tradición musical. A principios del siglo XIX la música adquirió el carácter de “prensa informativa del pueblo” con *valonas* que son canciones que se publicaban en hojas volantes. A fines de este mismo siglo aparecen coplas satíricas que narraban hechos políticos y religiosos. Pero es durante los inicios de la Revolución cuando el corrido adquiere su forma definitiva y comienza su apogeo que podemos fechar entre 1910 y 1930. El corrido es la música de la Revolución; es cantado por los cancioneros que recorren los pueblos tocando sus composiciones y vendiéndolas en hojas impresas. Recogen las últimas noticias de batallas militares, cantan a los principales caudillos, anuncian los fusilamientos y dan las noticias de sucesos naturales como inundaciones o terremotos, retomando incluso la información de la prensa.⁷

La tendencia nacionalista en México se manifiesta en la música, al fundir materiales folklóricos dentro de formas consagradas del pianismo europeo. De esta manera, el

⁴ Costa Vázquez, Luís. 1999. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

⁵ Mora, María Elvira, Ramírez, Clara Inés. 1985. *La música en la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. p. 10

⁶ Moreno Rivas, Yolanda. 2008. *Historia de la música popular mexicana*. México: Océano. p.21

⁷ Mora, María Elvira, Ramírez, Clara Inés. 1985. *La música en la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. p. 27-28

nacionalismo musical mexicano es el resultado de la creación conscientemente dirigida a la canción popular por parte de los músicos posteriores a Ponce, algunos de ellos apoyados en sus procedimientos de composición y otros aportando nuevos elementos.

La primera fase del nacionalismo es definida por el director y ensayista uruguayo Hugo López Chirico como un PROTO-NACIONALISMO, en ella encontramos a compositores como Felipe Villanueva (1862-1893) en México, Ignacio Cervantes (1810-1884) en Cuba, Francisco Manuel da Silva (1795-1864) en Brasil y Ramón Delgado Palacios (1867-1902) en Venezuela. La siguiente etapa de este proceso está signada por la aparición de una generación de compositores ciertamente más tecnificados. Algunos de ellos poseen una rigurosa formación y además la inquietud de darle a la música de Latinoamérica una proyección formal y estética en términos de identidad regional. Sin embargo, hay un conocimiento un tanto superficial de la música que les llega del folklore, vale decir, no existe aún una investigación musicológica de base. De este modo, los materiales empleados son transplantados, un tanto mecánicamente, dentro de las normativas de un lenguaje musical europeo. La voluntad de producir una obra enraizada en el folklore es manifiesta, pero los resultados aún están a medio camino. A esta fase, que López Chirico identifica como de NACIONALISMO SUBJETIVO, pertenecen compositores como Manuel Ponce, (1882-1942) en México, considerado como auténtico pionero del movimiento nacionalista de la región: Alexander Levy (1864-1948) y Alberto Nepomuceno (1864-1920) en Brasil, Alberto Williams (1862-1952) en Argentina, Humberto Allende (1885-1959) en Chile. Cabe destacar el hecho de que todos ellos realizaron estudios en Europa, especialmente en París y Milano (Williams fue discípulo de César Franck por ejemplo).

Con Heitor Villa Lobos podríamos decir que este proceso alcanza su estadio de madurez. Villa Lobos quien fuera un competente cellista, fue (al igual que Moussorgsky) un compositor de formación autodidacta. Entre 1905 y 1910 se dedicó a viajar a lo largo de todo el Brasil recopilando música popular de diferentes signos. La identificación de Villa Lobos con su folklore fue tal que alguna vez llegó a decir; "El folklore soy yo".

En esta fase de madurez, que podríamos calificar como de Nacionalismo Objetivo, encontramos una conciencia cabal de la naturaleza del material folklórico empleado: conocimiento del sistema de escalas de donde se derivan las alturas, conocimiento del tipo específico de poliritmia y polimetría de la música folklórica, y muy especialmente,

conocimiento de las posibilidades estructurales que se derivan de este tipo de música. En México, el nacionalismo encuentra alta expresión en las obras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.⁸

Chávez organizó la actividad y producción musical de México; sus obras junto con las de Revueltas y Ponce son las composiciones mexicanas más tocadas por orquestas de todo el mundo.⁹ A diferencia de Chávez, Revueltas busca las influencias del México cotidiano, del México que se expresa "en el tumulto de los mercados", "en los colores vivos y chillones", en fin, en las gentes de aquel México de los años 30.

Es conveniente advertir que este proceso del Nacionalismo Latinoamericano no ha sido, en modo alguno, un proceso sincrónico para todos los países. Por otro lado, la heterogeneidad de las culturas latinoamericanas ha producido la coexistencia de estos nacionalismos con otras estéticas, de modo que no es posible una delimitación geográfica y temporal precisa del proceso en cuestión.¹⁰

A fines del siglo XIX y principios del XX, las nociones civilizadoras y modernizadoras se sintetizaron gracias a don Porfirio y su gobierno ilustrado. Por ello, juntamente con un movimiento expansivo provocado por la modernización técnica, se inicia un movimiento cultural "hacia adentro", que poco tenía que ver con el movimiento de revolución. La búsqueda de la conservación del "alma nacional", se imponía como defensa ante los modelos extranjeros, que irrumpían deformando "lo nuestro".

La tendencia "intimista", "regionalista" y "autóctona" se inició en 1884, y se consolidó con la aparición de un grupo de compositores, autores de canciones, y todos ellos, sin excepción, eran de clase media, tenían una formación musical, y cultivaron un tipo de canción que era una reelaboración de formas populares.¹¹

Entre 1914 y 1915 la música en vivo se une al cine mudo y proliferan los conciertos, en los que la canción romántica se mezcla con trozos de música clásica. Durante todo este

⁸ Costa Vázquez, Luís. 1999. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Humanidades.

⁹ Mora, María Elvira, Ramírez, Clara Inés. 1985. *La música en la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. p. 19

¹⁰ Costa Vázquez, Luís. 1999. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Humanidades.

¹¹ Esta forma de composición, evocando formas populares, era preferido por Manuel M.Ponce. Moreno Rivas, Yolanda. 2008. *Historia de la música popular mexicana*. México: Océano. p. 25, 28.

periodo la música estuvo ligada también al teatro de revista, que en muchos casos tuvo un fuerte contenido político.¹²

La historia de la música mexicana de concierto ha transitado por varios periodos, corrientes estéticas y estilos musicales a lo largo del siglo XX. Empezó con un periodo romántico entre 1900 y 1920, y continuó con un periodo de afirmación nacionalista (1920-1950), ambos matizados por la presencia de otras corrientes musicales simultáneas.¹³

Se inicia simbólicamente el nacionalismo musical mexicano del siglo XX en el año 1921 con el ballet "El fuego nuevo", basado en antiguos temas aztecas. Compuesto por Carlos Chávez, a pedido de José Vasconcelos, a cargo en ese tiempo de la Secretaría de Educación Pública. Vasconcelos, interesado en reafirmar la identidad mexicana en las artes después de la revolución, llamó a colaborar también al pintor Diego Rivera. Comienza así a desarrollarse de manera simultánea el movimiento nacionalista mexicano en la música y en la pintura, con el impulso otorgado por el gobierno. Tanto la postura de Chávez como la de Rivera, así como la de muchos de sus seguidores, fue revolucionaria. Buscaban la ruptura con el pasado del siglo XIX, donde, el folclore, el arte, la cultura indígena fueron tenidos en el más profundo desprecio. Es por eso que la mayoría de los artistas huye ante ese clima asfixiante de arte cortesano y va a buscar en Europa el aire de la libertad.¹⁴

La nostálgica canción campirana desaparecía poco a poco; las influencias extranjeras pronto se dejaron sentir aun en los maestros del género regionalista, cuyo sustento económico dependía de las demandas de un mercado ávido de ritmos novedosos y modernos como los que se escuchaban en los teatros de revista. El fox-trot apareció en 1923, en 1926 se publicaban tangos y la primera canción-bolero, *Presentimiento*, que se escribió en 1924. La canción mexicana iniciaba su camino a la modernidad.¹⁵

Entre las décadas de 1920 y 1950 surgieron otros estilos nacionalistas híbridos como el nacionalismo impresionista, presente en ciertas obras de Ponce, Rolón, Rafael J. Tello (1872-1946), Antonio Gomezanda (1894-1964) y Moncayo; el nacionalismo realista y expresionista de José Pomar (1880-1961), Chávez y de Silvestre Revueltas (1899-1940), y

¹² Mora, María Elvira, Ramírez, Clara Inés. 1985. *La música en la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. p. 15

¹³ Robles Cahero, José Antonio, *La música mexicana de concierto en el siglo XX*

¹⁴ Mondino de Forni, Nidya, *El nacionalismo mexicano en la música y la pintura*

¹⁵ Moreno Rivas, Yolanda. 2008 *Historia de la música popular mexicana*. México: Océano. p.29

hasta un nacionalismo neoclásico practicado por Ponce, Chávez, Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), Rodolfo Halffter (1900-1987) y Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994). A fines de los años cincuenta se percibe un claro agotamiento de las distintas versiones del nacionalismo musical mexicano, debido en parte a la apertura y búsqueda de los compositores hacia nuevas corrientes cosmopolitas, algunos de ellos educados en los Estados Unidos y en la Europa de la posguerra.¹⁶

La América hispana conserva numerosos compositores importantes. Sin embargo en su contra juegan dos factores de gran importancia: la deficiente estructura económica y política de dichos países y la pobreza estructural de la vida musical. No obstante, algunos de esos autores consiguieron trascender sus fronteras y difundirse por todo el continente americano y algunos hasta hacer oír su voz en Europa.

El cultivo de la música durante la colonia y la existencia de una fuerte música popular, jugaron papel importante en la creación de estos compositores. La música hispanoamericana no es un subproducto de la española ni de ninguna otra europea, ni tampoco norteamericana aunque sufra su influencia. Es una música de occidente que allí presenta características propias y que ha ofrecido al mundo un aspecto muy particular.¹⁷

¹⁶ México en el Tiempo No. 38 septiembre / octubre 2000

¹⁷ Marco, Tomás. 1978. Historia general de la Música. Madrid: El Siglo XX, Alpuerto. p.114-115

1.2.- Aspectos biográficos



Manuel María Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo Zacatecas y murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948.¹⁸ Compositor, intérprete, director de orquesta, pedagogo, musicólogo, y como tal, investigador del folklore nacional, autor de innumerables escritos, crítico musical y conferencista.¹⁹ Fue niño prodigio; su hermana Refugio recogió una polka que compuso a los seis años de edad, a los ocho escribió la *Marcha del Sarampión*, a los doce era organista de una iglesia de Aguascalientes y a los dieciocho compuso aquella *Gavota* que divulgó Antonia Mercé.

La obra de Ponce ofrece dos fases, una romántica y otra moderna (ambas nacionalistas), divididas en cuatro etapas: la primera de 1891 a 1904, anterior a su viaje a Europa; la segunda de 1905 a 1924, después del primer viaje; la tercera de 1925 a 1932 durante su segundo viaje; y la cuarta de 1933 a 1948, después del segundo viaje. En la primera etapa (romántica) compuso gran número de obras para piano que revelan la influencia del folklore nacional. En la segunda etapa (romántica) recogió y armonizó más de 200 canciones mexicanas, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones. En la tercera etapa (moderna) se familiarizó con los recursos del impresionismo francés, practicó la politonalidad y se entregó a la música pura en un espíritu neoclásico. Gracias a

¹⁸ Orta Velázquez, Guillermo. 1988. *Biografías en la historia de la música*. México: Porrúa. p. 265

¹⁹ Castellanos, Pablo. 1982. *Manuel M. Ponce (Ensayo)*. México: Difusión cultural UNAM. p. 13

su amistad con Andrés Segovia compuso un considerable número de obras para guitarra. En la cuarta etapa (moderna) Ponce volvió a presentar temas folklóricos mexicanos dentro de grandes estructuras musicales.²⁰

Antes de su primer viaje a Europa recibió clases de piano con su hermana Josefina y de teoría con Ciriano Ávila, en Aguascalientes. En 1900 se trasladó a la capital de México, donde estudió piano con Vicente Mañas armonía con el maestro italiano Eduardo Gabrielli. Ingresó al conservatorio en 1901, pero como lo obligaban a cursar los primeros años de la carrera que ya sabía, regresó a Aguascalientes para ocupar una cátedra de solfeo en la Academia de Música del estado. Es esta etapa inicial escribió numerosas obras para piano que no dejan de revelar la influencia de la canción mexicana.

Es interesante abordar el tema de la Danza para la mano izquierda, que lleva el mismo nombre de la escultura realizada por Jesús Contreras: *Malgré Tout* (A pesar de todo). Dicha danza está escrita en homenaje al escultor de Aguascalientes, quien acababa de sufrir un accidente perdiendo el brazo derecho. Entre otras composiciones de este período figuran también 11 miniaturas y 5 estudios. Toda su producción de la primera etapa fue compuesta exclusivamente para piano.²¹

Ponce llegó a Italia en diciembre de 1904 con la carta de recomendación de Eduardo Gabrielli para estudiar en el Liceo Rossini de Bolonia. No llegó a la Italia de la escuela moderna, sino a la patria de los representantes italianos del romanticismo de Liszt. Recibió clases de composición, instrumentación y contrapunto con Cesare Dall'Olio y Luigi Torchi. La máxima influencia que recibió Ponce durante su primer viaje fue lisztiana.

Sus condiscípulos le regalaron la colección de piezas populares mexicanas arregladas por el pianista alemán Alberto Friedenthal. Se dice que este obsequio despertó en él el interés por el folklore nacional, lo cual no es del todo cierto, pues Ponce desde muy joven recolectó melodías populares, es posible que se haya convencido en este viaje del surgimiento en varias naciones del cultivo del folklore.

Fue entonces cuando emprendió la estilización del material autóctono, no sólo en la

²⁰ *Ibíd.* pp. 18-19

²¹ *Ibíd.* p.23

escritura pianística, sino introduciéndolo por primera vez en el sinfonismo y la música de cámara. Desde 1904 a través de composiciones, publicaciones, y conferencias, se volvió el iniciador de la investigación folklórica y fundador del nacionalismo consciente en el campo de la música mexicana.²²

Ponce no fue el primer músico mexicano que compuso una sonata para piano, pero sí el primero en introducir temas mexicanos en dicha estructura. La *Balada Mexicana* y su sonata no.2 son las primeras escritas sobre temas mexicanos. Todo lo que se ha realizado en México, en el sentido de utilizar temas populares en estructuras de concierto, es posterior a Ponce.²³

Los estudios de Manuel M. Ponce sobre la *Música y la canción mexicana* del año 1913, junto con sus arreglos del mismo año a canciones ya tradicionales, marcaron la culminación de un interés que ya venía manifestándose con anterioridad. Ponce pretendía preservar y codificar lo que él consideraba la única y auténtica canción mexicana. Según Ponce, la canción mexicana podría clasificarse dentro de dos especies: la canción del Bajío, de aire lento y frase amplia, y la canción del norte, de movimiento rápido, malicioso e irónico.

El modelo Ponciano era limitado ya que desconocía y negaba la amplia gama de virtualidades de la geografía musical del país. Aún así, la influencia de las ideas de Ponce se hizo sentir de inmediato.²⁴

En 1916 lleva a cabo un corto viaje a Nueva York, donde presenta un recital en el Aeolian Hall. Este breve viaje también dejó huella, la cual podemos palpar a través su obra *Evocaciones*. De su estancia en La Habana, surgieron unas rapsodias y otras composiciones de sabor cubano, entre ellas la Elegía de la ausencia. En 1917 regresa a México teniendo a su cargo la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional. Poco después

²² *Ibíd.* p.25

²³ *Ibíd.* p. 32

²⁴ Moreno Rivas, Yolanda. 2008. *Historia de la música popular mexicana*. México: Océano.

p. 28-29

se casa con la cantante Clementina Maurel.²⁵

En 1924 sustentó una disertación sobre Stravinsky y en 1939 sobre Schönberg. Ponce fue el primero en presentar un recital completo de obras de Debussy en México con un grupo de alumnos, entre los cuales figuraba Carlos Chávez.²⁶ En 1915 decide ir a Cuba y permanece ahí hasta 1917; lleva a cabo dicho viaje con el poeta Luís G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga. En La Habana ofrecen varios conciertos y veladas musicales, y Ponce funda una Academia de Música. Ponce regresó a México en 1933 y volvió a radicar en la Ciudad de México hasta 1948, año de su muerte. Esos últimos 15 años fueron la etapa más nacionalista del compositor.

Después de sus primeros estudios en Europa armonizó más de 200 canciones mexicanas, pero el número de sus composiciones originales de estilo romántico-nacionalista, cerca de 50, fue inferior al de sus obras de estilo romántico-universal, alrededor de 140. Al regresar del segundo viaje, prácticamente toda su producción fue moderno-nacionalista. Por ello es falso pensar que Ponce se afrancesó desde su estancia en París y que perdió la inspiración.²⁷

En febrero de 1948 el Presidente de la República, el Lic. Miguel Alemán, otorga a Manuel M. Ponce el Premio Nacional de Artes y Ciencias 1947, último homenaje en vida, fue el primer músico en recibir dicha distinción.

Dos meses más tarde, el 24 de abril fallece víctima de un ataque de uremia, dejando un profundo vacío en el mundo musical en México.

Ponce fue Director del Conservatorio, de la Escuela Universitaria de Música y de la Orquesta Sinfónica de México, impartió cátedras de piano, estética, historia, pedagogía, análisis y folklore musicales, dirigió las revistas “Cultura musical” y “Revista musical” en México, y la “Gaceta musical” en París; fue miembro fundador del seminario de cultura mexicana, recibió múltiples consideraciones, diplomas y homenajes de sociedades artísticas, tanto mexicanas como extranjeras.²⁸

²⁵ Castellanos, Pablo. 2008. *Manuel M. Ponce (Ensayo)*. México: Difusión cultural UNAM. p.35

²⁶ *Ibíd.* p. 13

²⁷ *Ibíd.* p.4

²⁸ Orta Velázquez, Guillermo. 1988. *Biografías en la historia de la música*, Porrúa. p. 206

Escribió música sinfónica, de cámara y coral, así como obras para uno y dos pianos, órgano, violín, cello, flauta, guitarra, clavecín y canto. Abordó todas las estructuras musicales: sonata, suite, variaciones, motete, coral, canon, fuga, danza, lied, etc. Con más de 180 obras para piano (sin contar los arreglos de canciones mexicanas), Ponce es uno de los principales exponentes de la literatura pianística americana, pero más admirable aún resulta su perfecto conocimiento de los recursos técnicos de otros instrumentos, como en su concierto para violín y orquesta, la sonata para violín y viola y lo que compuso para guitarra,²⁹ resultan secundarias las averiguaciones de si su estilo fue romántico, impresionista, neoclásico, nacionalista o bien universal.³⁰

²⁹ Castellanos, Pablo. 1982 *Manuel M. Ponce (Ensayo)*. México: Difusión cultural UNAM. p. 21

³⁰ Orta Velázquez, Guillermo. 1988. *Biografías en la historia de la música*. México: Porrúa. p. 206

1.3 Análisis de la obra

Ésta balada basada en dos temas populares mexicanos (*El durazno* y *Acuérdate de mí*), se encuentra en tonalidad de La Mayor, alternando libremente compás de $\frac{3}{4}$ y $\frac{2}{4}$.

El primer tema, que hace referencia a la canción de *El durazno*, es expuesto en los primeros cuatro compases, a cuatro voces, con el tema principal en la voz de la soprano y un contrapunto en las otras tres voces. El tema en la tonalidad principal haciendo inflexión a la dominante. Del compás 5 al 8 se repite el tema pero ahora de la dominante regresando a La Mayor. Del compás 9 al 16 hay una repetición casi textual de los primeros ocho compases, pero una octava abajo (ver ejemplo 1.1.1).

Andantino placido

Piano

p

5

9

13

Ejemplo 1.1.1

En el compás 17 inicia el tema de nuevo como coral, ahora en fa sostenido menor, cerrando la frase en el compás veinte. Repite el modelo haciendo el tema en la dominante de la nueva tonalidad (fa sostenido menor), es decir Do sostenido, del compás 21 al 24 (ver ejemplo 1.1.2).

Ejemplo 1.1.2

Del compás 25 al 32 hay un dibujo repetido con el modelo del tema principal, con pedal en el bajo de fa, y el dibujo en acorde de Fa Mayor con séptima, que la segunda vez cae en un mi con séptima, que hace el V7 del acorde de la menor, es un puente al siguiente periodo (ver ejemplo 1.1.3).

Ejemplo 1.1.3

En el compás 33 inicia el siguiente periodo con un motivo diferente con grados conjuntos

descendentes y octavas en la derecha acompañadas con arpeggios en la izquierda; este periodo está en tonalidad de Fa Mayor. Cierra en el compás 43 con un arpeggio de fa con séptima (ver ejemplo 1.1.4).

The image displays a musical score for Example 1.1.4, consisting of four systems of music. The first system shows measures 36-38 with a guitar part and a piano part. The piano part features a descending line with arpeggios in the left hand. The second system shows measures 39-42, continuing the piano part with complex arpeggiated patterns. The third system shows measure 43, ending with a specific arpeggio in the piano part. The score includes various musical notations such as dynamics (cres., ff), articulation (accents), and fingering numbers (1-5).

Ejemplo 1.1.4

En el compás 44 retoma el tema principal con la melodía en la derecha y bajos y arpeggios en la derecha. Del compás 44 al 47 es la primera frase, sobre el acorde de fa para caer V-I en Re. Del compás 48 al 51 se repite ahora en Re sostenido disminuido con séptima menor, para cerrar la frase con Do sostenido Mayor e iniciar la tercer frase del compás 52 al 55 en este mismo acorde y cerrar en si menor para ir finalmente a una cuarta frase en el mismo si menor del compás 56 al 59, cerrando así este periodo en La Mayor (ver ejemplo 1.1.5).

Ejemplo 1.1.5

Del compás 60 al 71 es un puente a la codetta de la parte A. En los compases 60 al 63 está de nuevo el motivo principal, que continúa en La Mayor en el compás 64, donde hace alusión al motivo principal con un motivo repetido en la derecha y pedal en la izquierda, cerrando en el compás 65. Repite casi textual del compás 66 al 71, ahora en la menor y cerrando en Mi Mayor (ver ejemplo 1.1.6).



Ejemplo 1.1.6

La codetta de la parte A, abarca del compás 72 al 94, donde retoma en todas las frases, el motivo principal. La primera frase de la codetta, del compás 72 al 77 es el enlace del puente a la codetta, hace el motivo principal en la derecha con un bajo en la izquierda por grados conjuntos descendentes, haciendo alusión a la menor y Mi Mayor. La segunda frase, del compás 78 al 81, marca el tema con la derecha y en la izquierda hace arpeggios; primero en si menor, haciendo V-I en La Mayor para cerrar. La tercera frase, del compás 82 al 85, repite el mismo modelo, ahora en La Mayor, cerrando con V-I en Mi Mayor. La parte conclusiva de esta primer sección A, que enlaza a su vez con la sección B, va del compás 86 al 94. Hay una progresión descendente en la izquierda por grados conjuntos. En los compases 86 y 87 hace el motivo en si menor y cae a Re Mayor, en 88 y 89 en Mi Mayor y cae en si menor, en 90 y 91 hace Sol 7 y Do 4sus. En los compases 92 al 94 continúa únicamente con la progresión descendente en la izquierda. A partir del compás 90 en la izquierda es una escala descendente por tonos, continuando con la progresión (ver ejemplo 1.1.7).



Ejemplo 1.1.7

En el compás 95 hay un enlace entre la parte A y la parte B. Se encuentra un bajo, que es el “punto y aparte” de la sección A, y también en el bajo, la anacrusa a la parte B. La introducción a esta nueva sección, va del compás 96 al 103, se encuentra en Re bemol Mayor, y con la indicación de aire *Meno mosso*. Inicia con el tema principal en la izquierda, haciendo canon con la derecha en los compases 96 y 97. En los compases 98 y 99 hace la imitación textual pero una octava arriba. En el mismo compás 99 inicia otra frase, donde hay una polifonía a cuatro voces, un coral, donde cierra en el V para dar inicio al tema en la tonalidad principal de esta sección, Re bemol Mayor, y cambiando a un nuevo compás, 4/4 (ver ejemplo 1.1.8).

Ejemplo 1.1.8

El segundo tema, B, se encuentra en esta nueva tonalidad de Re bemol Mayor, en compás de 4/4, con la indicación de aire *Andante* y *p con grande espressione*. La exposición de este tema va del compás 104 al primer tiempo del 111. La primer semifrase, en los compases 104 y 105, con la melodía por sextas en la derecha y un bajero en la izquierda. La segunda semifrase, anacrusa al compás 106 y 107, es igual con la melodía en la soprano, pero ahora marcado polifónicamente, y es sobre ese motivo en el que se desarrollará la mayor parte de las variaciones. La anacrusa al compás 108 y el compás 109 son la repetición textual de la primer semifrase. La anacrusa al compás 110 y el compás 111 son la semifrase que cierra la exposición del tema B (ver ejemplo 1.1.9).

The image shows a musical score for Example 1.1.9, spanning measures 104 to 111. The score is written for piano and bass. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p con grande espressione'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Measure 104 starts with a piano line (treble clef) and a bass line (bass clef). The piano line features a melody of sixths, and the bass line has a descending line. The score continues through measures 105, 106, 107, 108, 109, 110, and 111, showing the development of the theme B.

Ejemplo 1.1.9

La primera variación, sobre la segunda semifrase del tema, va de la anacrusa al compás 112 y hasta el compás 115. En la derecha es exactamente la misma melodía, en la misma tonalidad, con la misma rítmica, pero ya no es polifónico, sino con acompañamiento en la izquierda, de la escala ascendente de la tonalidad, y con un trino al final de la misma. De la anacrusa al compás 116 hasta el compás 119 es la variación de la segunda y tercera semifrase, que se repite textual en la mano derecha, pero con un acompañamiento en arpeggios en la izquierda (ver ejemplo 1.1.10).

The image shows a musical score for Example 1.1.10, spanning measures 112 to 119. The score is written for piano and bass. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills. Measure 112 starts with a piano line (treble clef) and a bass line (bass clef). The piano line features a melody of sixths, and the bass line has an ascending scale. The score continues through measures 113, 114, 115, 116, 117, 118, and 119, showing the development of the variation.

Ejemplo 1.10

La segunda variación va del compás 120 al compás 126. De nuevo la segunda frase en variación, de los compases 120 al 123; la melodía en la derecha se repite textual en la misma tonalidad; la variación es en el acompañamiento que va con una escala cromática descendente. En los compases 123 al 126 es la repetición textual de la segunda frase del tema (ver ejemplo 1.11).

Ejemplo 1.1.11

Del compás 127 al 130 es la codetta de la parte B. En los compases 127 y 128 en acorde de I, en la izquierda escalas ascendentes y descendentes. En los compases 129 y 130, acorde de VII7 y de nuevo escalas en la izquierda. Cierra la escala con un cromatismo descendente que llega a la (ver ejemplo 1.1.12).

Ejemplo 1.1.12

Un puente que retoma el tema A va del compás 131 al 138, cambia la armadura y retoma el compás $\frac{3}{4}$ 2/4. Del compás 131 al 133 hace el tema A en Mi Mayor. En los compases 134 y 135 va a La Mayor por medio de una enarmonía. En los compases 136 al 138 retoma el tema A en do sostenido menor, para caer al compás 139 y 140 haciendo la figura en re menor con séptima (ver ejemplo 1.1.13).

Ejemplo 1.1.13

Del compás 141 al 156 hay una gran progresión que nos lleva a la re exposición de a sección A. El modelo rítmico de esta parte abarca un compás; es seisillo, corchea y cuatro semicorcheas, arpegiando en diferentes acordes. La progresión de compases es Dm7-E7-Dm7-G7-C-Bdis-E7-Dm7 (-5)-E7-Dm7 (-5)-E7-E+ para regresar al tema A de nuevo en La Mayor (ver ejemplo 1.1.14).

Ejemplo 1.1.14

Del compás 157 al 190 se repite textual la parte A que va del compás 1 al 31³¹ (ver ejemplo 1.1.15).

³¹ Los últimos tres compases varían en la reexposición, es la repetición textual de la frase anterior, que da pie a la coda.

Ejemplo 1.1.15

Un puente con el motivo principal de la parte A, nos conduce a la coda, del compás 191 al 208. El motivo se muestra en la derecha mientras que en la izquierda se hace un bajero por octavas. El motivo en la derecha se mueve en intervalos, a veces paralelos. El movimiento melódico entre el bajo y la derecha, dan un contexto armónico en V para caer al I de la tonalidad (La Mayor) en la coda (ver ejemplo 1.1.16).

Ejemplo 1.1.16

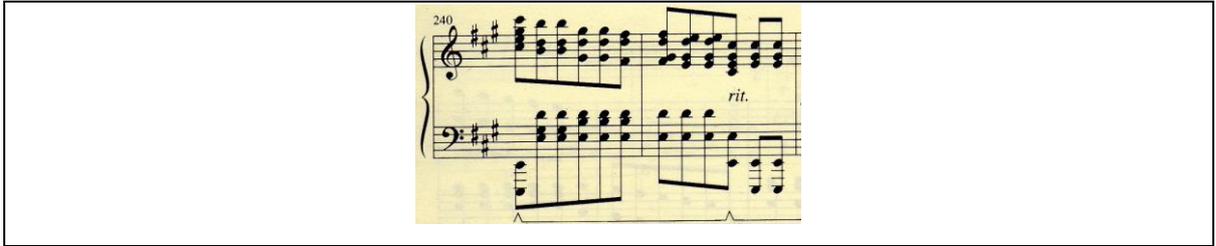
Retoma el tema A del compás 209 al compás 241. Se retoma en la misma tonalidad del inicio, La Mayor, pero con la variante de que ahora es con octavas en la melodía de la derecha y acompañamiento de acordes y octavas en la izquierda, en vez de un coral. La melodía va oculta en una serie de escalas y arpeggios por octavas en la derecha. Repite la misma progresión armónica que al inicio, haciendo algunas inflexiones hacia Si y hacia Mi (ver ejemplo 1.1.17).

Musical score for piano, measures 212-222. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with many chords and arpeggios. Measure 212 starts with a circled 40. The tempo markings are *accel.* (41) and *a tempo*. Measure 218 has a circled 42. Measure 223 has circled 43, 44, 45, and 46. The dynamic marking *f sempre* is present in measure 223.

Musical score for piano, measures 229-230. The score is in G major and 3/4 time. Measure 229 has a circled 47. Measure 230 has a circled 48. The tempo marking is *a tempo*. The dynamic marking *f* is present in measure 230. The section ends with a *S^{mo}* (8^{va}) marking.

Musical score for piano, measures 231-232. The score is in G major and 3/4 time. Measure 231 has a circled 49. Measure 232 has a circled 50. The tempo marking is *a tempo*. The dynamic marking *f* is present in measure 232. The section ends with a *S^{mo}* (8^{va}) marking.

Musical score for piano, measures 235-240. The score is in G major and 3/4 time. Measure 235 has a circled 49. Measure 240 has a circled 50. The tempo marking is *a tempo*. The dynamic marking *f* is present in measure 240. The section ends with a *S^{mo}* (8^{va}) marking and the tempo marking *accel.*



Ejemplo 1.1.17

La coda, del compás 242 al 260, continúa en la tonalidad. Realiza una serie de melodías descendentes básicamente, entre la izquierda y la derecha sobre la escala, dejando entre ver una inflexión hacia el V. Hace una inflexión hacia fa sostenido menor, y cae después VI-I (ver ejemplo 1.1.18).

A musical score for Example 1.1.18, measures 246-256. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 246 is marked with a circled '51' and 'ff'. Measure 247 is marked with 'tutto ff'. Measure 251 is marked with a circled '52' and a circled '53'. Measure 256 is marked with 'ff'. The score shows a series of descending melodic lines in both hands, with some chords and rests.

Ejemplo 1.1.18

Sección	A (1er periodo)	(2º periodo)	punte	(3º periodo)	(4º periodo)	Puente	Codeta
Compases	1-16	17- 24	25-32	33-43	44-59	60-71	72-94
Tonalidad	A	F#m	Am	F	F-D-D#- Bm-A	A-Am-E	Am-E-Bm-A- E-Bm-D-E-G7 C4sus

Sección	B introducción	Tema	Variación 1	Variación 2	Codetta	Puente (tema A)
Compases	96-103	104-111	112-119	120-126	127-130	131-140
Tonalidad	Db	Db	Db	Db	Db	E-A-C#m-Dm

Sección	Progresión	A Re exposición			Puente	A	Coda (tema A)
Compases	141-155	157-172	158-180	181-190	191 - 208	209 - 241	242 -260
Tonalidad	Dm-A	A	F#m	Am	A (V)	A	A

1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Esta balada requiere de una ejecución con un buen nivel técnico, pero sobre todo interpretativo, ya que el estilo compositivo de Ponce fluctúa entre el nacionalismo, impresionismo y neo romanticismo. Esta obra tiende por mucho hacia el nacionalismo, pero con un lenguaje absolutamente romántico. Está basado en dos temas mexicanos, la canción *El durazno* y una canción que el mismo compositor armonizara e hiciera el arreglo para voz y piano; *Acuérdate de mi*. Ambos temas son presentados con variaciones, y cada variación exige una diferente aplicación técnica e interpretativa.

Para la ejecución de esta balada se sugiere estudiar previamente las escalas y arpeggios que serán utilizados durante toda la obra, así como el *legatto* coral y de octavas.

La primera parte requiere de un manejo polifónico, ya que la melodía está escrita en la soprano con un elaborado contrapunto donde cada voz debe ser ejecutada en diferentes planos sonoros. Requiere también de *legatto* que fluya en cada una de las voces, y se debe usar pedal sincopado para ayudar a lograr ese efecto de canto. El *rubatto* es una característica del neo romanticismo que debe ser explotada durante toda la obra.

El segundo tema requiere en principio de los mismos elementos técnicos del primero, aunque interpretativamente sugiere un cambio. El primer tema es alegre, despreocupado, sencillo; el segundo tema es más sentido, melancólico, romántico y hasta dramático.

Las variaciones del segundo tema buscan cierto virtuosismo que no es sencillo lograr a *tempo*, dado que el dominar las dificultades técnicas e interpretativas a un tiempo, es complicado. Si se estudiara en principio únicamente las cuestiones técnicas, se podría correr el riesgo de perder de vista la interpretación. Mi sugerencia es tratar desde un principio, de dar la interpretación, intención y matices adecuados, aunque se ejecute a un *tempo* muy por debajo del *tempo* final. Las cuestiones virtuosísticas, de velocidad, saltos, voces, entre otras, se podrán lograr poco a poco con el tiempo.

Sugiero también estudiar periodo por periodo, aún no en un orden estricto, tal vez de los más complicados a los más sencillos. Los pasajes virtuosos los sugiero estudiar

lentamente, marcando acentos en diferentes lugares, cambiando la rítmica (cuando se trata de escalas y arpeggios), cantando diferentes voces, marcando una mano y tocando la otra, pero sobre todo la visualización motriz y sonora.

Para los pasajes que requieren cierta velocidad, se debe ejecutar con articulación alta aún en el *legatto*, y aplicar pedal rítmico para lograr claridad en cada sonido. Para lograr el *legatto* en las partes polifónicas y más líricas, se debe aplicar articulación baja y pedal sincopado que se debe cambiar a cada armonía.

La parte final de la obra, retoma el segundo tema. Concluye con este mismo tema ejecutado en octavas. Ya que esta parte es el clímax de la obra, se requiere de más sonoridad que, aunque en automático se logra con las octavas, se requiere de aplicar todo el peso del cuerpo dirigido a los dedos, usando articulación baja y *legatto* con sustitución de dedos. Requiere también de diversos planos sonoros dentro de estas escalas y arpeggios en octavas, ya que no todas son notas reales, algunas son notas de paso o adornos y hay que resaltar el tema.

Esta obra requiere de bastante tiempo de maduración, ya que las dificultades técnicas se van dominando conforme la interpretación fluye poco a poco. El entendimiento interpretativo de esta obra, es indispensable para una buena ejecución y se debe buscar desde el principio la expresión y coherencia estética que sugiere Ponce.

2. TRES DANZAS CUBANAS

SERENATA MELANCÓLICA

CANTA CLAVE CANTA

TRISTE AMOR

MARIO RUÍZ ARMENGOL

(1914-2002)

No tiene que ser jazz, fusión, latino o clásico.

No tiene que ser alternativo, pop o trova.

Tiene que ser tu música y nada más.

Alex Mercado (1974-)

2.- Tres danzas Cubanas

2.1.- Contexto Histórico

México a principios del siglo XX estaba afrontando uno de los acontecimientos fundamentales en la historia del país: la revolución mexicana. Mientras la burguesía en sus diferentes facciones continuaba intentando conservar el poder, el pueblo y sus caudillos exigían la destitución porfirista. Por un lado Francisco I. Madero luchaba contra la reelección porfirista, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón contra el general Victoriano Huerta y sus conservadores. Por otro lado la lucha campesina en el sur con Emiliano Zapata y en el norte con Francisco Villa.

Dos visiones de la misma revolución, una que pretendía reformar el orden político sin modificar la estructura social, y otra revolución que pugnaba por destruir la estructura en beneficio de los campesinos.

Huerta se trató de hacer legítimo a través de la aprobación de todos los gobernadores, pero Venustiano Carranza entonces gobernador de Coahuila lo desconoció, y ante esto Huerta no dudó en utilizar métodos de represión, así como un mal intento por debilitar a la oposición al tratar de ganarse a los zapatistas. A pesar de todos los crímenes cometidos, sus esfuerzos fueron en vano ya que la resistencia creció tanto en el estado de Morelos como en otros estados. Paralelamente en el norte Venustiano Carranza publica el Plan de Guadalupe y con ello desconoce a Huerta. Ante todos estos problemas que enfrentaba el gobierno, la situación empeoraba cada vez más al enfrentar la invasión norteamericana a Veracruz el 21 de abril de 1914. Huerta renuncia el 15 de julio de 1914 y abandona inmediatamente el país.

Durante dos años el país sufrió más inestabilidad política al tener diversos gobernantes que por una u otra razón no permanecían. Desde 1916 y hasta 1920 Venustiano Carranza gobierna el país. Aún después de que los villistas y zapatistas quedaron muy reducidos

continuaron levantados en armas en Oaxaca, Chiapas y Veracruz. Félix Díaz organizó un movimiento armado que pretendía regresar a la constitución de 1857, pero el problema social más importante continuaba siendo el agrario. A mediados de 1916 tras derrotar a Villa en Ciudad Juárez, el gobierno carrancista disolvió los “batallones rojos”.

En 1917 Carranza, para legalizar su poder, convocó a un congreso para elaborar la nueva constitución con espíritu liberal, basada en la de 1857. Para 1920 se acercaba la sucesión presidencial, y tras la revuelta de agua prieta, Carranza quedó aislado y con escasa fuerza militar e intentó huir a Veracruz.

Para principios de los años 20, los treinta años de dictadura habían desaparecido; Obregón y Calles daban prioridad al proceso de reconstrucción del poder estatal. En junio de 1919 Obregón había lanzado su candidatura a la presidencia. En cuanto a la política agraria y con la finalidad de frenar los posibles movimientos sociales, se realizó un reparto con criterio político. Fueron derrotados los ejércitos de Villa y Zapata, a pesar de que el movimiento campesino había conseguido que se inscribiera en la Constitución su lucha por la tierra y así lograr hacerlo legítimo. En el aspecto educativo se originó la Secretaría de Educación Pública con José Vasconcelos al frente. Para 1924 Calles llega a la presidencia y a partir de ello la economía comenzó a ir en aumento.

El movimiento cristero surgió a partir de que fue promulgada la Constitución de 1917, y la jerarquía católica (que a pesar de algunas diferencias con Díaz siempre apoyó a su gobierno) se promulgó en contra de los artículos 3º, 5º, 27 y 130. Éste movimiento fue el resultado de la lucha de poder entre el clero y el estado, pues ambos pretendían dominar a la sociedad. Desde 1926 se dieron una serie de luchas y negociaciones que concluyeron en los acuerdos de 1929.

Antes de 1929 existían una serie de grupos que se autodenominaban partidos políticos, la mayoría de éstos girando en torno a algún caudillo de la revolución. Posteriormente se funda el PNR (Partido Nacional Revolucionario) que surge de la coalición de facciones revolucionarias, las cuales incluían a algunos sectores de campesinos y obreros.

A la muerte de Obregón en 1929, Calles fue quien dominó la escena política y José Vasconcelos fue el candidato opositor más importante. Paralelo a esto en Estados Unidos estalló una grave crisis económica que paralizó a la industria y dejó millones de

desempleados, esto provocó una crisis económica mundial en los países capitalistas en mayor o menor grado dependiendo de las condiciones internas de cada país. Por ejemplo en Alemania tuvo efectos devastadores que le abrieron el poder a Adolfo Hitler. En México la economía traía arrastrando ya un periodo recesivo de 1926 a 1929, y con ésta nueva crisis los efectos se sintieron de inmediato.

Durante éste periodo de Maximato Calles luchó contra toda ideología porfirista que aún existiera, se fue sobre el clero quitándoles todo el poder, sobre todo en materia de educación, y en cuanto a los campesinos, éstos estaban cada vez en peor crisis debido al abandono del gobierno en lo que respectaba a la reforma agraria. En 1934 Lázaro Cárdenas logró llegar a la presidencia sobre todo por estos conflictos obreros y agrarios, ya que él proponía el cambio y el apoyo por el que los obreros y campesinos habían estado luchando por décadas. En torno a esto, en 1936 Cárdenas permitió constituir la CTM (Confederación de Trabajadores de México) con el fin de impulsar la reforma agraria.

Paralelamente a la CTM surge el sindicato de petroleros, el cual en 1938 se pronuncia anunciando una huelga. La Suprema Corte dio el fallo favorable a dicha huelga pero las empresas extranjeras, inglesas y estadounidenses, se negaron a acatarlo, por lo que el 19 de marzo de dicho año Cárdenas promulgó la expropiación petrolera. Ante esto se intentó bloquear al país al impedir que pudiera vender al extranjero su petróleo y bloqueando el acceso a tecnología petrolera. México tiene que optar por vender el petróleo a los países fascistas. El país vivía en medio de tensiones y en un mundo convulsionado por la segunda guerra mundial, México recibía agresiones de los gobiernos fascistas, y con Estados Unidos mantenía su política del “buen vecino” aunque con diversas presiones políticas y económicas hacia el país.

México trataba de permanecer neutro, sin embargo actos como el asilo a León Trotsky provocó muchas críticas al gobierno de Cárdenas. Para 1939 el número de huelgas había aumentado desmesuradamente y la inflación había llegado al 33%, todo esto ante los intentos de boicot internos y del extranjero hacia el gobierno Cardenista.

A pesar de todo ello, a partir del gobierno de Cárdenas se cimentó el México moderno, iniciándose éste con el llamado “milagro mexicano”, el cual se dio de 1940 a 1970 aproximadamente. A partir de la segunda guerra mundial se forjan las bases del mundo

capitalista, lo cual fue también fundamental en este “milagro mexicano”. El país recurrió al endeudamiento externo para levantarse y la población se comenzó a volver urbana, al contrario de las décadas anteriores que era principalmente rural. La elevación del nivel de vida dio como resultado la redistribución de la propiedad agraria, y la producción agrícola comenzó a servir principalmente a la industria. El sector político fue el más beneficiado, ya que administraban y distribuían tanto lo agrícola como el sector industrial.

El desarrollo industrial de los 40 a los 70 fue una de las características principales de la economía mexicana, que durante éste periodo creció desmesuradamente, pero trajo como consecuencia una crisis agrícola que se convirtió en crónica. Para los años 60 México vivió con una deuda externa que crecía paralelamente a la estabilidad económica del país, la clase media crecía y los monopolios comenzaban a asentarse.

Desde finales de la década de los 60 y hasta la década de los 70, el mundo volvió a convulsionarse con movimientos sociales, políticos y estudiantiles. La guerra de Vietnam trajo conciencia al pueblo Estadounidense sobre la desigualdad de su sociedad y la injusticia de su gobierno; en Europa y toda América Latina surgieron movimientos sociales, principalmente sustentados por jóvenes y estudiantes, México no fue la excepción. Los gobiernos capitalistas temieron ante estos movimientos, que de a poco, se convirtieron en mundiales, y los actos de represión se dieron sin menor reparo. Asesinatos, genocidios, desapariciones, fueron el pan de cada día en todos los países involucrados. Estados Unidos quien se había asentado como la mayor potencia mundial capitalista retiró apoyos e incluso bloqueó las economías de los países que se declararon socialistas o comunistas. México, tras todos estos movimientos y represiones políticas, a principios de los 80 se desmoronó con una crisis económica y social de la que aún no se ha salido.³²

³² González Gómez, Francisco y González Gómez, Marco Antonio. 2017. Del porfirismo al neoliberalismo. México, D.F.: Ediciones Quinto sol. P.p. 45-128

2.2.- Aspectos biográficos



Mario Ruíz Armengol, nacido en el puerto de Veracruz en 1914, creció en el seno de una familia pobre, y habiendo nacido junto con el jazz, ese fue su contexto y su inspiración musical a lo largo de toda su vida. Hijo del músico Ismael Ruíz Suárez y de Rosa Armengol. Iba a llevar el nombre de su padre Ismael, sin embargo sus padres prefirieron ponerle Mario en alusión a la desfiguración que habían dado al nombre de su padre, que de Ismael pasó a Mayel, el Mayel se hizo Mayo y la gente suponía que venía de Mario y así quedó el nombre del hijo mayor, al cual le siguieron cuatro hermanas.

Ismael Ruíz era músico, y su esposa e hijos lo acompañaban constantemente a las giras. Los primeros años de Mario, los vivió al lado de su abuelo, el cual le daba clases de solfeo. Cerca de su casa pasaba un ferrocarril al cual Mario admiraba y soñaba con ser ferrocarrilero al verlo. Sin embargo ese mismo tren que lo hacía soñar, un día trajo consigo a su destino, un piano Hamilton que su padre había comprado en la Ciudad de México. Mario tenía sólo 7 años de edad, y con ese piano en sus manos comenzó a “arremedar” la música que escuchaba de su padre.

Así, escuchaba constantemente a su padre en sus ensayos del Cine Variedades y sólo bastaba con escuchar un poco para que llegara a casa a reproducir esos sonidos en el piano. Llegó únicamente al quinto de primaria, ya que justamente se dio el paso del movimiento revolucionario por Veracruz en esas fechas, por lo que su madre decidió permanecer

encerrados, y así el niño se enfocó completamente a la música con su piano.

Su padre era director de la Banda de los Supremos Poderes en Veracruz, justamente cuando Venustiano Carranza había instalado ahí los poderes de la nación. Fue entonces que a Álvaro Obregón le llegó una foto de la banda y dijo: “a todos esos músicos carrancistas de la fotografía, les vamos a cortar la cabeza”³³ lo cual implicó la huida de Ismael Ruíz al lado de toda su familia. La fuga se convirtió en gira al lado de la compañía de teatro de Lauro Uranga y un cuarteto de bailarines infantiles. Llegaron hasta Laredo Texas, pero las huidas no son permanentes y así volvieron al puerto de Veracruz, donde encontraron todo donde lo dejaron, incluyendo el piano de Mario.

No teniendo el padre mucha oferta de trabajo, se mudaron a la Ciudad de México en 1925, donde encontró empleo en el Teatro Lírico, y Mario fiel a su costumbre, frecuentaba los ensayos, y hubo algo que le llamó la atención más que nada: la “Tacos Jazz Band”. En la casa de abajo de donde rentaban, vivía una señora, que tenía fama de usar su casa como casa de citas, Mario llegó a escuchar una pianola, y no importando sus cortos 11 años, logró convencer a la dueña de permitirle tocar la pianola.

Un buen día llegó a casa un amigo del padre, Roberto Ramírez conocido como *El conde Bobby*, don Ismael presumió las dotes musicales de Mario, y don Roberto que era dueño de una carpa quedó impresionado. A Mario le gustaba ir a la carpa, sin embargo no podía acceder, así que se conformaba con tocar afuera con un músico callejero ciego. Un buen día el pianista no se presentó a la carpa, y don Roberto al ver a Mario afuera, le pidió que entrara a tocar para hacer tiempo, con sólo 12 años de edad logró una ovación. No llegó nunca el pianista y a partir de ahí Mario ocupó su lugar.

Cuando tenía 14 años el padre los abandonó y Mario tuvo que hacerse cargo de su casa; con el trabajo de la carpa lograba ayudar a su madre, y también fue a esta edad que compuso su primera canción, un tango del cual se perdió el registro, sin embargo sí existe registro de su segunda canción: “Secreto” en 1928. Mario se enteró dónde trabajaba su padre y fue a buscarlo para pedirle ayuda, en respuesta don Ismael lo envió recomendado a una escuela de huérfanos donde había una banda, faltaba pianista y con esto se justificaba

³³ Díaz Barriga, Carlos. 2002. La calle de los sueños. Vida y obra de Mario Ruíz Armengol. México: Editorial Pentagrama. P. 29

la presencia de un chico externo. Tocaba también varios instrumentos de aliento y al ver su talento fue recomendado para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música donde aprendió a escribir su música.

En 1929 se fue de gira con su padre, el cual no sabía que Mario iba de polizón en el tren. Al ser descubierto, el director de la compañía pagó su pasaje y le dijo a don Ismael que le pagaría con trabajo. Ya estando de gira, el padre solicitó un préstamo al director y al otro día desapareció dejando sólo un mensaje: “Cuatezón, gracias por los 40 pesos. Ahí te dejo a mi hijo”. Enfadado el director de la compañía decidió poner a dirigir al niño para desquitar el sueldo, lo cual vieron con malos ojos los otros músicos, pero él seguro de lo que sabía hacer, dirigió con una mano la banda y con la otra tocó el piano ganándose así el respeto de la banda.

Al regresar de la gira se percató de que su madre y sus hermanas estaban siendo alojadas por una vecina, pero al paso de los días los echaron a la calle, con todo y piano. Un peatón les ofreció algunos pesos por dicho piano y no quedó de otra más que aceptarlos. Poco después, otra vecina compasiva les ofreció alojamiento en renta y les dijo: “me pagan cuando puedan”. Buscando nuevamente empleo llegó a tocar con la banda de un cine, posteriormente lo invitaron a tocar en cabaret. Lograba obtener dinero para sobrevivir y ayudar a su madre y hermanas, pero se dio cuenta que lo que en realidad quería era estudiar, escribir música sinfónica y dirigirla.

Al año siguiente fue invitado a tocar con la orquesta de Guillermo Posadas, y dicha orquesta fue llamada a tocar en la recién nacida XEW. Al escucharlo uno de los empresarios artísticos más exitosos, don Roberto Soto, lo llamó como director musical de su compañía. Ahí fue también donde conoció a la que sería su esposa Virginia Sánchez Iglesias, mejor conocida como *La chiquita Iglesias*. La niña tenía apenas 14 años y él, adolescente de 16 años, le tocaba un famoso vals de entonces llamado precisamente “Chiquita”. El 19 de marzo de 1931 aun siendo menores de edad, se casaron.

Estando ya en ese círculo artístico conoció a Fernando Soto “Mantequilla” y a Joaquín Pardavé, con los que más adelante haría muchas colaboraciones compositivas. En 1932 se presentó formalmente en “La hora azul” donde presentó varias de sus composiciones y colaboraciones con Pardavé y *Mantequilla*. De ahí en adelante Armengol comenzó a

acompañar a los más importantes cantantes de la radio y a participar en diversos programas de la radiodifusora. Alternaba su trabajo en la radio con el trabajo nocturno de carpa, a veces hacía arreglos por pedido y a veces estaba de gira.

En 1935 en una de éstas giras conoció a Blanca Nieves de los Ríos, de la cual se enamoró y significó el inicio de la inestabilidad del matrimonio con Virginia, pero también fue la inspiración de varias de sus canciones. Sin embargo no fue un amor fugaz, ya que dos años después tendría un hijo con la artista.

En 1936 llegó a México la RCA y Mario rápidamente se incorporó, descubriendo su gran talento como arreglista. Trabajaría en ésta empresa por décadas. Paralelo a lograr éste trabajo que lo entusiasmaba, por fin logró también uno de sus sueños, estudiar piano de manera formal, y lo hizo con un gran músico: José Rolón, el cual le otorgó al finalizar el curso una evaluación que le serviría de inspiración: “Usted Mario, nació con un instinto armónico y debe dedicarse de lleno a la música”.³⁴

En 1941 tuvo la oportunidad de salir de gira a Nueva York, dirigiendo música de los más famosos nacionalistas mexicanos, como Carlos Chávez, José Rolón y Silvestre Revueltas. Poco después en otra gira que se extendió hasta Cuba, conoció a Jack Robbins (un importante editor musical de la época), el cual le dijo: “si vuelves a Nueva York búscame”, y así lo hizo. El día que fue, le tocó hacer antesala con Duke Ellington y Lena Horne. Robbins accedió a producirle cinco canciones. Esa misma noche, con tal triunfo, no sabía que aún le esperaba más; se topó a Roy Eldridge (famoso trompetista de jazz) el cual lo reconoció y lo invitó a una sesión de jam.

En 1942 conoció e inició una fuerte amistad con Manuel M. Ponce.³⁵ Llegó a expresar que le habría encantado ser discípulo de Ponce, y que no se explicaba por qué jamás le había pedido clases.

Ismael Ruíz Suárez tenía su propia historia, había abandonado a su familia que lo siguió hasta el final y se había ido con otra mujer llamada Eugenia Roig. Para éstos años ya estaba ciego y postrado en cama, y Mario le llevaba dinero cada que podía. Falleció en

³⁴ Díaz Barriga, Carlos. 2002. La calle de los sueños. Vida y obra de Mario Ruíz Armengol. México: Editorial Pentagrama. P. 68

³⁵ <http://www.sacm.org.mx/mmc/panorama04.html>

1944 por una cirrosis fulminante apenas a los 49 años de edad. Fue entonces que surgió la primera danza cubana a la cual tituló *Recordando a papá*.

Desde los 19 años incursionó en el cine haciendo arreglos musicales para las películas. Durante las décadas de los 30's y 40's fue uno de los músicos más solicitados en éste ámbito, por supuesto apadrinado por *Mantequilla* y por Pardavé. En 1952 participó como actor haciendo el papel del pianista del bar. En total son alrededor de 11 películas en las que participó como compositor o como actor, sin embargo después lo dejó argumentando: “No me gustaba el ambiente cinematográfico...por desordenado”.³⁶

Topó con figuras como José Lerdo de Tejada y Francisco Gabilondo Soler. Lo mismo hizo música de cine que boleros o música académica. Admiraba a Agustín Lara y exploró los ritmos caribeños, como el danzón y el son cubano. En 1946 se hizo alumno de Joaquín Amparán buscando el concertismo clásico. Hacia 1948 se presentó con Rodolfo Halffter para estudiar armonía moderna, se acercó con Carlos Chávez, pero éste sólo le dijo: “Mire joven, no tengo tiempo para usted. Busque a Blas”.³⁷

Por 1952 conoció a una arpista, entabló una relación amorosa con ella y esto lo acercaría aún más a la música académica, ya que él se abocó a componer su preludio para piano o arpa. Ella, venezolana y miembro de la orquesta sinfónica de su país, eventualmente tuvo que volver y lo dejó.

“Se toman los danzones cubanos de principio del siglo que ejecutaba Antonio María Tomeu, los mejores pregones veracruzanos, a Stravinsky, a Debussy, al jazz de Teddy Wilson, a Duke Ellington, los pones en una licuadora y debo salir yo” (la calle de los sueños página 121)... era lo que afirmaba Armengol sobre sí mismo, y no se equivocaba. Mario era mucho jazz, pero sobre todo era una combinación de lo cubano con la música culta.

Durante la década de los 60, Armengol dejó a su esposa por una modelo que no le pagaría muy bien. Durante ésta época se concentró en una vasta producción de piezas para piano

³⁶ Díaz Barriga, Carlos. 2002. La calle de los sueños. Vida y obra de Mario Ruíz Armengol. México: Editorial Pentagrama. P. 99

³⁷ Ibíd p.111

del nivel de *Las frías montañas*. En 1970 Virginia, la que habría sido su esposa por décadas, falleció. Un año después de esto compuso en su honor *Lo que yo pido es ternura*. Después de esto, cayó en una fuerte depresión e intentó suicidarse sin lograrlo afortunadamente. Por su propio pie se dirigió al hospital de psiquiatría donde pasó seis semanas.

Entre 1960 y 1970 su producción de música popular disminuyó considerablemente y se concentró en la producción de obra clásica. Compuso obras como *Quintas, Preludio Triste y cuatro consecuencias, Soliloquio, Nocturno a Ponce, Corolario, Valses, Mazurka, Danza Española para cuatro manos, Suite para quinteto de metales, Romanza para cello y piano, Divertimento para flauta en Sol y orquesta, etc.* Surgieron las danzas cubanas que habitan en la cima de su obra. Las primeras son 19, aparte hay dos danzas infantiles y otras dos inconclusas. Después de 17 años, la arpista volvió y retomaron su relación. Continuó su trabajo como arreglista y compositor, siendo referencia musical de jazzistas, músicos populares y músicos académicos. Falleció en Cancún a los 88 años el 22 de diciembre de 2002.

Grandes jazzistas mexicanos han dado continuidad a su obra haciendo uso de sus piezas en sus conciertos y arreglos. Principalmente Alejandro Corona de quien Armengol aseguraba “conoce cada nota que yo he escrito”³⁸

Su gran obra pianística, aparte de sus canciones de exquisita armonía, consta de 31 Piezas Infantiles, 19 Danzas Cubanas, 16 Estudios, 16 Reflexiones, 32 Miniaturas, 5 Valses, Scherzos, Minuetos, Sonatas, Fantasías, Preludios y Música para Piano a cuatro manos; Música de Cámara para Piano y Violín, Violonchelo, Arpa y Flauta, que han sido interpretados por los intérpretes más selectos como, Gustavo Rivero Weber, Enrique Nery, Alejandro Duprat, Gildardo Mojica, Alejandro Corona, y una nueva generación de músicos veracruzanos como Edgar Dorantes, Eleonora Barrales Cortés y Luis Enrique León entre otros.³⁹

³⁸ Ibíd p. 137

³⁹ <http://www.sacm.org.mx/mmc/panorama04.html>

2.3.1 Análisis de la obra

2.3.1.1 Serenata melancólica

La danza cubana número 3, es una pieza que consta de 46 compases con repetición en cada una de sus dos partes, ya que está estructurada en forma binaria AABB, en tonalidad de do menor y en compás de dos cuartos. La sección A va del compás 1 al 22 en tonalidad de do menor sin inflexiones ni modulaciones. El primer motivo a cuatro voces se presenta en los primeros dos compases, con armonía I – IV- VI y se repite en los compases 3 y 4 con armonía VII- III (ver ejemplo 2.3.1)

The image shows a musical score for the piece 'Serenata melancólica' by Mario Ruiz Armengol. The score is in 2/4 time, D minor, and is marked 'lento' with a tempo of 116. The first system covers measures 1 and 2, and the second system covers measures 3 and 4. The music is written for two staves, treble and bass. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The second system starts with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Ejemplo 2.3.1

De los compases 5 al 8 continua con un motivo, también a cuatro voces, donde el compás ocho es el puente hacia el siguiente motivo, que conduce hacia la parte climática de la sección A. (ver ejemplo 2.3.2)

Ejemplo 2.3.2

Del compás 9 al 12 se encuentra la parte climática de la sección A, con acordes de octava en la derecha y arpeggios en la izquierda. Utiliza acordes con sonoridades de jazz con novenas y en inversiones donde maneja un *voicing* de lenguaje de jazz. (ver ejemplo 2.3.3)

Ejemplo 2.2.3

En los compases 13 y 14 muestra un motivo por tercetas sincopadas en la derecha y arpeggios en la izquierda, en una cadencia de IV-I que enlazan a otro motivo en los compases 15 y 16 a cuatro voces, de nuevo utilizando acordes de novena con manejo de *voicing* en lenguaje de jazz. (ver ejemplo 2.3.4)

Ejemplo 2.3.4

En la primera casilla de la sección A, que va del compás 17 al 22 de igual manera es un manejo a 4 voces donde las voces medias llevan el protagonismo alternado a la soprano. Es una cadencia de V-I, usando nuevamente *notas color* como la novena. (ver ejemplo 2.3.5)

Ejemplo 2.3.5

La segunda casilla de la sección A ubicada en el compás 23 es el enlace e inicio de la sección B. Este primer periodo de la sección B, que va del compás 23 al 30, es la parte climática de la obra ubicada específicamente entre el compás 28 y 29. Es una progresión armónica de acordes en octava que concluyen en una inflexión a Eb en el compás 29 y en el compás 30 regresa a Cm con un contraste de matiz, siendo enlace al siguiente periodo. (ver ejemplo 2.3.6)

The image displays a musical score for Example 2.3.6, consisting of three systems of music. The first system shows measures 23 and 24, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system covers measures 25, 26, and 27. The third system includes measures 28, 29, and 30. Measure 28 is marked with fortissimo (*ff*), and measures 29 and 30 are marked with decrescendo (*dim.*). The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and chordal structures.

Ejemplo 2.3.6

El segundo periodo de la sección B va del compás 31 al 37. El motivo nuevamente es sincopado, ahora en ambas manos, utiliza una progresión armónica por octavas, usando de nuevo armonización y manejo de voces en lenguaje de jazz. Cerrando con un acorde de tónica con novena, que lleva a la primera casilla de la parte B en los compases 38 y 39, que sirven como enlace a la repetición de la parte B. (ver ejemplo 2.3.7)

The image displays a musical score for Example 2.3.7, spanning measures 31 to 39. The score is written for piano and is divided into three systems. The first system covers measures 31 and 32, the second system covers measures 33 and 34, and the third system covers measures 35, 36, and 37. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The music is characterized by syncopated rhythms and a harmonic progression of octaves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a 'triste' (sad) mood. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a first ending bracket over measures 36 and 37, leading to a final chord in measure 37 marked with a forte (*f*) dynamic and a 'p subito' (piano subito) instruction, indicating a sudden change in dynamics and mood.

Ejemplo 2.3.7

Del compás 40 al 46 se encuentra la segunda casilla de la parte B que es la coda. La rítmica sincopada en ambas manos y de nuevo a cuatro voces, inicia con un acorde napolitano y cierra con una cadencia plagal hacia el acorde de tónica con novena. La armonización y el voicing siguen dejando claro que el color que Armengol quiere manejar es el de jazz. (ver ejemplo 2.3.8)

The image shows a musical score for three systems of music, measures 40 through 46. The first system (measures 40-42) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A second system (measures 43-45) continues the piece, with a treble clef line showing a melodic phrase and a bass clef line with a more complex rhythmic pattern. The third system (measures 46) shows the final measure of the piece, with a treble clef line and a bass clef line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *8vb*.

Ejemplo 2.3.8

Sección	A 1er periodo	2º periodo	1ª casilla	2ª casilla
Compases	1-8	9-16	17-22	23
Tonalidad	Cm	Cm	Cm	Cm
Movimiento	I-IV-VII-III	I9-IV-III-I-IV	I-V9-I	V-VII/V
Armónico	I-VI-IIN-I	I-V-VII		

Sección	B 1er periodo	2º periodo	1ª casilla	Coda
Compases	24-30	31-37	38-39	40-46
Tonalidad	Cm-Eb	Cm	Cm	Cm
Movimiento	V-II-I-IV-VI	I-V-II-I-V/V	I-V-V/V	IIN-I4sus-
armónico	Eb I	IV-I		IVM-I9

2.3.1.2 Canta clave canta

La danza número 9 se encuentra en tonalidad de Sol menor en compás de 2/4. Inicia con una introducción (compases 1 al 5) en el quinto grado en octavas sincopadas. Del compás 6 al 14 presenta un *tumbao*, característico del son cubano, en cadencia perfecta con acordes de novena. (ver ejemplo 2.3.9)

Ejemplo 2.3.9

Terminando la introducción de los compases 15 al 26, inicia la sección A, con motivo sincopado de sextas en la derecha y arpeggios en la izquierda, usando armonización de jazz con séptimas y novenas; cierra con una progresión descendente octavada tanto en la primera como en la segunda casilla. (ver ejemplo 2.3.10)

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of four systems of staves. The first system shows measures 15 and 16, with a dynamic marking of *p* (piano). The second system covers measures 17 to 20. The third system covers measures 21 to 24, with a first ending bracket labeled 'I' over measures 23 and 24. The fourth system covers measures 25 to 26, with a second ending bracket labeled 'II' over measures 25 and 26. The score features a syncopated melody in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand, characteristic of jazz harmony with 7th and 9th chords. The piece concludes with an octave descending progression in both hands.

Ejemplo 2.3.10

El periodo B va de los compases 27 al 51. Inicia con el mismo motivo del periodo A de los compases 27 al 32, con acordes en el relativo mayor e inflexiones hacia el V. (ver ejemplo 2.3.11)

Ejemplo 2.3.11

Continua con una progresión descendente a cuatro voces sincopadas en la soprano y tenor de los compases 33 al 36 y luego una progresión ascendente hacia la parte climática de la obra en los compases 37 y 38 (ver ejemplo 2.3.12)

Ejemplo 2.3.12

Del compás 39 al 47 se encuentra la parte climática, con acordes sincopados en octava en la derecha y arpeggios en la izquierda, nuevamente haciendo armonización y *voicing* característicos del jazz. (ver ejemplo 2.3.13)

The image shows a musical score for Example 2.3.13, spanning measures 37 to 47. It is written in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 37-40) features a treble staff with syncopated chords and an octaved accompaniment, and a bass staff with arpeggiated figures. A 'cresc.' marking is placed above the first measure, and a 'ff' dynamic marking is placed above the fourth measure. The second system (measures 41-44) continues the arpeggiated bass line and features a 'dim. poco a poco' marking above the fourth measure. The third system (measures 45-47) shows the final chords of the climactic section.

Ejemplo 2.3.13

Del compás 48 al 51 hay un puente, construido sobre el quinto grado, en octavas, repitiendo el motivo de la introducción. Cierra con la indicación *al signo* y *sigue*. El signo retoma desde la segunda parte de la introducción. (ver ejemplo 2.3.14)

The image shows a musical score for Example 2.3.14, spanning measures 49 to 51. It is written in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 49-50) features a treble staff with a melodic line in octaves and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measure 51) shows the final measure of the bridge, which concludes with the instruction 'al S y sigue', where the symbol S is a stylized 'S' with a crossbar.

Ejemplo 2.3.14

La coda va del compás 53 al 65. Los primeros siete compases son la repetición idéntica de la segunda parte de la introducción, sigue con un acorde napolitano para modular al IV mayor, es decir Do Mayor, repitiendo el motivo de octavas en re que en este caso sería la novena del acorde. (ver ejemplo 2.3.15)

The image displays a musical score for a coda, spanning measures 53 to 65. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 53-56) shows a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 57-60) continues the melodic and bass lines, with a final measure showing a chordal texture. The third system (measures 61-64) is marked *perdiéndose* and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a dashed line indicating a continuation of the bass line. The fourth system (measures 65) shows the final measure of the coda, with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Ejemplo 2.3.15

Sección	Introducción	A	B 1er periodo	2° periodo
Compás	1-5	6-14	15-26	27-32
Tonalidad	Gm	Gm	Gm	Gm
Movimiento armónico	I	I-V-IV-V-I	I-IV-VI-I°-I9	I-IV-III-VII-V

Sección	C	Puente	A	Coda
Compás	33-46	46-52	53-59	60-65
Tonalidad	Gm	Gm	Gm	C
Movimiento armónico	VI-V-III-I-IV V/7-VII-V7	V7	I-V-IV-V-I IIN/IVM	I9

2.3.1.3 Triste amor

La danza número 13 en Sol menor y compás de 2/4, está estructurada en forma binaria con introducción y coda, utilizando barras de repetición. La introducción que va del compás 1 al 7 es una progresión armónica descendente con acordes de séptima sincopados en la derecha y arpeggios en la izquierda, primero en octavas y luego en terceras. (ver ejemplo 2.3.16)

The image shows a musical score for the piece 'Triste amor'. It is written in G minor (one flat) and 2/4 time. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-3) features a right-hand part with chords and a left-hand part with arpeggiated chords in octaves. The second system (measures 4-6) continues the descending harmonic progression with chords in the right hand and arpeggiated chords in the left hand, now in thirds. The third system (measures 7) concludes the introduction with a final chord in the right hand and an arpeggiated chord in the left hand. The dynamic marking *mf* is present in the first and third systems. A repeat sign is visible at the end of the third system.

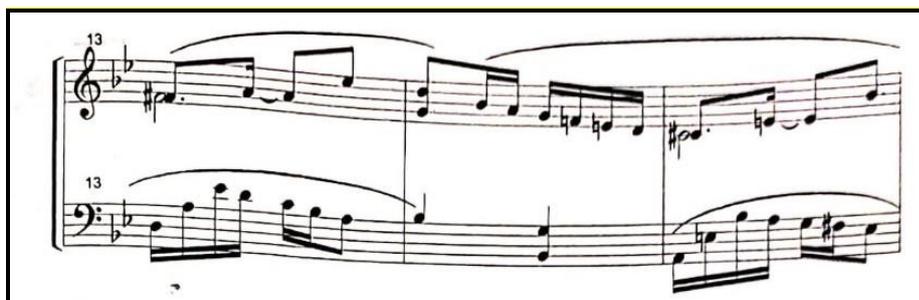
Ejemplo 2.3.16

La anacrusa a la parte A en el compás 8 es una cadencia V-I que lleva a la barra de repetición del inicio de A, que inicia en el compás 9 y termina en el compás 36. El primer motivo es de la anacrusa en el compás 8 hasta el compás 11 con un motivo a cuatro voces y una progresión de acordes de séptima que llevan a una inflexión a Do mayor en el compás 12. (ver ejemplo 2.3.17)



Ejemplo 2.3.17

Del compás 12 al 15 hay un puente con un motivo semejante al tema principal, en síncopas en la derecha y arpeggios en la izquierda con una cadencia que hace inflexión a Do mayor y regresa a Sol menor. (ver ejemplo 2.3.18)



Ejemplo 2.3.18

Del compás 16 al 23 retoma el tema en la primera frase, con una diferente progresión armónica que hace inflexión a Re mayor, con acordes de séptima. (ver ejemplo 2.3.19)

The image displays a musical score for Example 2.3.19, consisting of three systems of music. Each system contains a treble and bass staff. The first system covers measures 16 to 18, the second system covers measures 19 to 21, and the third system covers measures 22 to 24. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The score illustrates a thematic return with harmonic inflection to D major and the use of seventh chords.

Ejemplo 2.3.19

La segunda frase hace un tema diferente con síncopas en ambas manos y progresión armónica con séptimas. En el compás 24 al 28 retoma el tema principal en cadencia auténtica. (ver ejemplo 2.3.20)

Ejemplo 2.3.20

El último periodo de la parte A que inicia en el compás 29 es un motivo sincopado en ambas manos con cadencias de acordes de séptima. El compás 36 es la anacrusa a la repetición de la parte A. (ver ejemplo 3.3.21)

Ejemplo 2.3.21

El compás 37 es la segunda casilla de la parte A y es la anacrusa a la parte B. Hace inflexiones a do menor, Mi bemol y Do Mayor, con un motivo sincopado en ambas manos y arpeggios. La primera casilla de repetición de la parte B regresa a sol menor. (ver ejemplo 2.3.22)

The image displays a musical score for Example 2.3.22, consisting of three systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts at measure 37, marked with a double bar line and a repeat sign. The second system starts at measure 40. The third system starts at measure 43, marked with a first ending bracket. The music features complex rhythmic patterns, including syncopation and arpeggios, and changes in key signature (D minor, E-flat major, and D minor).

Ejemplo 2.3.22

La segunda casilla del compás 46 al 51 (que es la primera casilla de esa repetición) hace un motivo a cuatro voces armonizado con acordes de séptima en cadencia plagal. La segunda casilla de esa repetición es la coda con acorde y escala descendente en I. (ver ejemplo 2.3.23)

Ejemplo 2.3.23

Sección	Introducción	A 1er periodo	2° periodo	3er periodo
Compases	1-8	9-19	20-28	29-36
Tonalidad	Gm	Gm-C-D-Gm	Gm	Gm
Movimiento armónico	IV-III-II-I	IV-V-I-II-I-IV°	III-V-I-VII I-V-I	IV-VII-IV-III II-III-IV-I

Sección	B 1er periodo	2° periodo	Coda
Compases	37-46	47-52	53-54
Tonalidad	Cm-Gm	Gm	Gm
Movimiento armónico	V-I-IV-V-I	I-II-IV-II	I

2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

2.4.1 Serenata melancólica

Armengol dedicó esta pieza a René Touzet, compositor cubano que era su contemporáneo, y no sólo eso, sino que compartían muchas similitudes en cuanto a lo que música se refiere. Ambos compusieron una serie de danzas cubanas, haciendo una fusión de jazz con folklor cubano y música académica; ambos estudiaron en conservatorios y se acercaron a la composición clásica; ambos dedicaron gran parte de su tiempo y creatividad a la música popular, y ambos fueron, involuntariamente, precursores del jazz en su país al acercarse a éste género y trabajar en orquestas de jazz, y sobre todo por involucrar éste lenguaje en todas sus composiciones. No es raro entender el motivo de dicha dedicatoria, y para poder interpretar las danzas de Armengol resulta interesante escucharlas todas como un conjunto y también acercarse, por lo menos, a algunas de Touzet.

La serenata melancólica tiene, al igual que todas estas danzas, su base rítmica en la *clave* (son llaves o patrones a partir de los cuales se derivan sistemas rítmicos)⁴⁰ del son 3-2; sin embargo en éste caso en particular, la parte lírica resulta más relevante a la rítmica, ya que parece más un canto que una sección percusiva del son cubano. Para poder interpretar la generalidad de éstas danzas es indispensable tener la parte rítmica bien resuelta y entendida, ya que los ritmos sincopados que la caracterizan deben estar claramente acentuados, así como la contraparte de los acentos naturales del compás de 2/4.

En cuanto a la parte melódica se debe tener especial cuidado en el manejo de las voces, ya que en diversas secciones se manejan una especie de “corales” a 4 voces, donde se debe jerarquizar el sonido de cada una, priorizando la soprano y el bajo. Para el manejo melódico de las sextas, octavas y terceras paralelas se recomienda el estudio de escalas en estos intervalos.

La agógica debe ser manejada con sutileza pero siempre en función interpretativa, en cuanto a la parte emotiva se refiere en éste caso en particular, ya que el cambio de matices de manera casi súbita, pide a la música misma que la agógica sea la que lleve a esos contrastes de una manera muy natural.

⁴⁰ Valcárcel Gregorio, Marcos Manuel. 2003. *La percusión popular de Cuba: Sus instrumentos y sus ritmos*. España: Edición independiente.

A pesar de su aire lírico jamás se debe perder de vista que al ser una danza cubana, una evocación al folklor cubano, su carácter es principalmente percusivo, las bases rítmicas de la *clave* deben hacerse sonar con claridad, pero a la vez sutilmente como base para el canto. El pedal debe ser muy medido y utilizarse sólo en los sitios indispensables, ya que la compleja y jazzística armonía, así como la connotación percusiva pueden perderse si se utiliza en exceso. Debe utilizarse un nivel medio de pedal rítmico.

Considerando que el impulso creativo de Armengol para iniciar esta serie de danzas fue la muerte de su padre, y el título mismo de ésta danza “Serenata melancólica”, pide que la obra sea interpretada con dicho aire, y que el tempo no sea mayor al indicado en la partitura (lento, corchea = 116).

2.4.2 Canta clave canta

De las tres danzas elegidas para éste trabajo, ésta es la que deja más claramente marcado el sonido de la percusión cubana y los tumbaos característicos de piano en el son cubano. El título mismo de la obra nos deja ver que el ritmo de *clave* (así como el instrumento de percusión del mismo nombre) es lo que dio inspiración a Armengol para lograr ésta, su danza número 9.

La danza inicia con octavas que marcan el ritmo de clave con un matiz *piano*, sin embargo ésta indicación se refiere a un *piano* sonoro y percutido, no demasiado sutil. El siguiente motivo deja entrever en la izquierda el bajeo típico del son y en la derecha el tumbao, también característico en el piano de éste género.

La siguiente sección tiene un motivo en sextas donde la soprano debe cantar y el bajo combina fraseos legattos con otros más percutivos. Se debe poner especial atención a éste tipo de rítmicas donde en la derecha hay síncopas y en la izquierda hay que dar las acentuaciones propias del compás de 2/4. Al final de éste periodo hay un motivo en octavas entre las dos manos, algo bastante común en la ejecución de piano en son cubano; se debe lograr un legatto en esta parte únicamente con los dedos, sin el uso de pedal.

Se retoma la idea del motivo en sextas y bajo con legatto y non legatto. Continúa con una pequeña sección a cuatro voces donde hay que resaltar el tenor y la contralto, ya que el bajo sólo tiene notas blancas de soporte armónico y la soprano, octavada, figura aquí como la parte rítmica; en ésta parte se puede usar un poco de más pedal rítmico (sincronizado con el ataque de las notas) para dar apoyo al bajo.

Esta sección nos lleva melódica, armónica y dinámicamente a la última sección que es la parte climática de la obra: una melodía en acordes en la región aguda, con los ritmos sincopados acompañados de arpeggios legatto en la izquierda. Se debe resaltar la soprano y dar apoyo con el pedal en las partes acentuadas (tiempos fuertes y síncopas). Termina con acordes en blancas en la derecha y arpeggios legatto en la izquierda, que conectan de nuevo a la *clave* en octavas en la derecha. En ésta parte se puede utilizar un pedal un poco más profundo para marcar las armonías y hacer ese efecto disminuyendo más etéreo para volver a la rítmica de *clave*.

La coda repite la sección de tumbao de piano en la derecha y bajo en la izquierda donde se debe dar un sonido más de percusión, con la síncopa muy acentuada y non legato. Al final de la coda regresa la clave en octavas donde recomiendo dejar el pedal para sostener el acorde que está en la parte grave, y dar esa sensación de desvanecimiento sonoro que pide Armengol en la partitura.

En general en ésta obra, para lograr esos sonidos rítmicos de percusiones, el tumbao del piano y el bajo del contrabajo, se debe pensar mucho más en la sonoridad de un ensamble de son cubano. Se debe usar muy poco pedal en algunas secciones y en otras absolutamente omitirlo para lograr la sonoridad que se necesita.

2.4.3 Triste amor

Esta pieza está dedicada a Claudia Corona, hija de su más fiel discípulo, Alejandro Corona.

La obra inicia con el motivo principal en la derecha, que es sincopado, en octavas y con un bajo melódico en la izquierda que debe ser legatto. Al haber saltos de octava en la derecha y el legatto de la izquierda se sugiere utilizar pedal sincopado a un nivel medio, resaltar la soprano y hacer micro dinámica en la parte melódica de la izquierda. Al final de éste periodo en el compás 8 ambas manos hacen rítmicas sincopadas donde se debe resaltar la soprano y el bajo, lograr un sonido más percutivo y acentuar adecuadamente la síncopa.

La parte B de la pieza va alternando motivos donde existen cuatro voces que hay que diferenciar en sonoridad y marcar de igual modo las síncopas, con motivos más legatto. Por lo anterior hay que lograr esos cambios sonoros de lo percutivo a lo melódico tanto con los dedos como con el uso del pedal, en los motivos legatto un pedal sincopado a medio nivel y en los motivos rítmicos, incluso omitir el pedal o sólo usarlo para marcar las síncopas.

La parte C inicia la sección climática de la pieza con un motivo melódico sincopado en octavas en la derecha y la izquierda refuerza las síncopas de la derecha. Se recomienda estudiar el legatto en octavas de la derecha sólo con los dedos y posteriormente sólo usar el pedal sincopado únicamente a medio nivel como apoyo. En los últimos dos compases de la coda se lee un regulador en disminuyendo para llegar a un pp en el último acorde en arpeggio; se aconseja no usar el pedal a fondo sino hasta el último acorde, y a la par, hacer uso del pedal de una corda para remarcar más aún el efecto del pp.

En general hay que prestar atención en la combinación de ritmos sincopados con acentuaciones en tiempos fuertes entre las dos manos; en la diferenciación sonora de las secciones donde hay manejo de tres o cuatro voces; en el uso del pedal de una manera moderada y sólo en los lugares que es indispensable; en el estudio de legatto de octavas y las microdinámicas melódicas casi a cada compás.

3. SUITE ESPAÑOLA Y CANTOS DE ESPAÑA op. 232

GRANADA

CÓRDOBA

SEVILLA

ISAAC ALBÉNIZ

(1860-1909)

*Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella.
La música no se hace, ni debe jamás hacerse para que se comprenda,
si no para que se sienta.
Manuel De Falla (1876-1946)*

3.- Suite Española y Cantos de España

3.1.- Contexto histórico

En el siglo XIX parecía que los españoles, olvidando viejas grandezas, se habían “complacido no sólo en la autodestrucción que tendría cierto valor dramático, sino en el adocenamiento y la limitación de horizontes”.

En los años que precedieron a la Guerra Civil de 1936, Antonio Machado se inventó varios personajes que, como en el caso de Schumann, le ayudaban a exponer su propio pensamiento en una serie de curiosos desdoblamientos. Se ha dicho que Machado, lo mismo hacía poesía de arte mayor en versos de arte menor, como filosofía, reflexiones sobre literatura, política, historia, etcétera.

El siglo en que vivió Machado es para el mundo occidental una época dorada en muchos aspectos, pero singularmente en la música. “Nuestro siglo ha exaltado hasta el mareo la música y la poesía lírica, artes temporales por excelencia”. El atraso musical de España en el XIX se ha querido explicar siempre por el continuo estado de guerra, desde la invasión napoleónica al desastre de 1898, pasando por toda la serie de furiosas luchas civiles.

En España, la Guerra de Independencia fue la dolorosa culminación de una serie de conflictos internos e internacionales, pasando por las guerras *Carlistas*, *La Regencia* y culminando el siglo con el desastre y la pérdida de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas. Más de cien años de conflictos, inestabilidad, persecución y sangre.

Pero no podían ser sólo la guerra y la inestabilidad las causas del atraso y de la falta de hombres capaces de hacer “Música Española con acento universal”, según la expresión de Albéniz.

El repertorio musical de los salones burgueses era pobre y hoy puede parecer ridículo, pero correspondía a los gustos de una sociedad limitada en aspiraciones y con una educación

deficiente. En esta época hay un alto grado de oscurantismo reinante, causado no sólo por guerras y revoluciones, sino por años de autoritarismo anticultural.

Si en el siglo XIX la música parece ser un adorno para las señoritas de la buena sociedad, se ha de decir que también en este siglo se crea el Real Conservatorio de Madrid (1830) y la Real Academia de Bellas Artes abre su sección de música en 1873.

Teófilo Gautier, un rico y famoso turista, describe su viaje por España en 1840 con la siguiente frase: *Los más celebres cantantes del mundo desean darse a conocer en la capital de España, porque aquí los artistas son festejados y queridos. Sólo la pasión por la música puede hacerlos olvidar la afición a los toros.*

A principios del siglo XIX, Arriaga pertenece propiamente al clasicismo. A fines del mismo siglo surgen los compositores líricos como Albéniz o Granados, quienes se deben adscribir al movimiento espiritual romántico, dentro de sus últimas corrientes nacionalistas. Albéniz y Granados están sujetos, en sus primeros tiempos, al ambiente menor de lo que llamamos *música de salón*. Eso es lo que diferencia fundamentalmente al romanticismo español del que se desarrolla en el resto de Europa.

Como España por motivos técnicos, ambientales y hasta políticos, no puede unirse al movimiento romántico, sinfónico y pianístico, ni tampoco al nacionalismo post-romántico que crea obras maestras en los centros musicales europeos, sólo se produce música para el consumo interior y de vez en cuando, algún reflejo de lo que se hace fuera. Es al final del siglo XIX cuando, con Albéniz y Granados, y un poco más tarde Falla y los demás, la música Española vuelve a subir de nivel. El renacimiento musical de finales del XIX y de los primeros años del XX corresponde a un auge de lo literario, en el que la *generación del 98* cuenta con antecedentes y consecuentes. España conoció el desastre, pero comenzó a reconocerse a sí misma, sin máscaras ni mitificaciones, y a buscar su propia esencia, no en una tradición de fácil escenografía, sino en las más puras raíces de lo nacional.

3.2.-Aspectos Biográficos.



Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual nació en Camprodón, Cataluña España, el 29 de mayo de 1860. Su padre era administrador y fue trasladado a Barcelona poco tiempo después de que Isaac había nacido. Albéniz fue un auténtico niño prodigio, su hermana le dio las primeras lecciones de música, y a los cuatro años se presentó en un concierto en el Teatro Romea de Barcelona, causando una gran admiración. Se le encomienda después su educación a Narciso Olivares, quien hizo cuanto le fue posible por encauzarlo debidamente. A los seis años fue llevado a París, donde recibió los consejos de Marmontel, quien lo declaró un futuro gran artista, pese a su edad hubiera sido admitido en el conservatorio de la ciudad, si no hubiera sucedido un hecho histórico que se ha hecho célebre, el pequeño pianista había sido preparado cuidadosamente para su prueba de ingreso, pero después de tocar ante el jurado, sacó una pelota del bolsillo y se puso a jugar con ella rompiendo un espejo. Fue rechazado por el conservatorio.

De regreso a Barcelona, su padre decidió emprender una gira con sus hijos Isaac y Clementina por el norte de España. En 1868 va la familia a radicarse a Madrid y el niño entró al Conservatorio, ingresando en la clase del profesor Manuel Mendizabal. Pero el espíritu aventurero lo indujo a escaparse de su casa tomando el tren a escondidas y sin boleto, descubierto al llegar al Escorial, fue bajado, y para hacerse de dinero toca el piano. Viaja en diligencia por las provincias y ciudades de España, da conciertos en los cafés y casinos y decide irse a América. Se embarca ocultamente en un buque que lo lleva a Puerto Rico, de ahí va a Buenos Aires, Cuba y Estados Unidos, donde llega hasta San

Francisco, California. En este largo viaje cosecha aplausos, dinero y éxito, pero también aprende lo que es la miseria.

Vuelve a Europa, se presenta en Londres como pianista, va a Alemania y en Leipzig recibe clases con Jadassohn y Reinecke, cansado y sin dinero, decide regresar a Madrid en 1875. En Madrid encontró un protector, el conde de Morphy, quien le obtuvo de Alfonso XII una pensión para que fuera a estudiar al Conservatorio de Bruselas, donde permaneció durante tres años, llegando a obtener, en 1879, el “Primer premio por gran distinción”. Con lo que recauda de un concierto va en busca de Liszt. Llega a Budapest en agosto de 1878 y al oír la música de los Tzigane se entusiasma con ella. A su vez, el gran pianista se encariña con aquel joven “brillante, improvisador, de imaginación cálida y rica, comunicativo, jovial, exuberante y se lo lleva a Weimar y Roma, al mismo tiempo que le prodiga valiosos consejos y enseñanzas”.⁴¹

En 1880 vuelve a América, visita México, Cuba y Argentina, regresa a España y da conciertos, se hace empresario y forma una Compañía de Zarzuelas. Se establece en Barcelona, donde conoce a Felipe Pedrell que le expone sus ideas artísticas acerca del nacionalismo. En 1883 se casa con Rosina Jordana, una de sus alumnas de piano, con quien tuvo cuatro hijos. En Barcelona es altamente estimado y su figura se hace popular.

Con alguna frecuencia hace giras por España y por su gran virtuosismo se le llama el Liszt Español. Desde 1886 hasta 1889 Albéniz vivió en Madrid y continuó enseñando, dando conciertos y componiendo. El estilo nacionalista de su obra durante este periodo aparece en sus composiciones como la primera *Suite española* y *Recuerdos de viaje*, cuyos números son evocaciones musicales de diversas ciudades y regiones españolas.

El éxito de sus conciertos en París y Londres en 1889 lo animó a buscar fortuna fuera de España. De 1890 a 1893 residió en Londres, actuando por Gran Bretaña y el resto de Europa. Durante este periodo también se interesó en el teatro musical, como la opereta *The Magic Opal*, que se estrenó en el Lyric Theatre de Londres en 1893.⁴² En el mismo año se va a radicar a París por algún tiempo y cultiva amistad con los maestros franceses Saint-Saëns, Debussy, Fauré, Paul Dukas, d'Indy, etc. Este último le encomienda un curso

⁴¹ Gómez Amat, Carlos. 1989. *Historia de la música Española Vol. 5 y 6*. Madrid: Alianza editorial.

⁴² Navarro, Francesc, Dirección editorial. 1997. *Los grandes compositores vol. 4*. Barcelona: Salvat.

de piano en la Schola Cantorum el año de 1898. Compuso su mejor obra para orquesta “Catalonia”. En Londres halla un colaborador y mecenas en el banquero Francis Money-Couts. Se inicia la época para Albéniz en que escribió sus mejores obras.

Fue en Barcelona donde se estrenaron sus óperas: “Henry Clifford”, en 1895 y “Pepita Jiménez” en 1897. En 1906 se trasladó a Niza, allí siguió escribiendo y salieron de sus manos varias composiciones, entre ellas la famosa Suite Iberia. Su salud empieza a resentirse y la enfermedad que contrae acusa grandes progresos que le ocasionan muchas molestias. En 1908 se presenta como concertista, por última vez en su vida, en Bruselas y sus obras son recibidas con cálidos aplausos.

Llevado a Francia en busca de su recuperación, murió en ese lugar el 18 de mayo de 1909, a la edad de 49 años. Albéniz dejó una extensa producción, sus primeras obras tienen rasgos pintorescos y superficiales, más adelante busca el éxito y el aplauso y por último compone buscando las esencias nacionales en pos de la verdad y de la realidad: su prematura muerte cortó ese camino que debía hallar su realizador en Manuel de Falla.

Entre sus composiciones se cuentan: las zarzuelas “Cuanto más viejo”, “Catalanes de gracia”, “El canto de salvación”, “El anillo mágico” y “San Antonio de la Florida”, refundido para Bruselas con el nombre de “L'ermitage fleuri”; el oratorio “Cristo”, Serenata morisca, Capricho Cubano, Scherzo y Catalonia, para orquesta, cuatro melodías, seis baladas, dos Songs (cantos), dos merceaux (trozos) de Loti y “Il en est de l'amour” para canto. Para piano: Cantos de España (cinco piezas), España (cinco hojas de álbum), Piezas características (12), Suites antiguas (2), Mazurcas de salón (6), Pequeños valeses (6), Sonatas (5), Recuerdos de viaje, Marcha nupcial, Caprichos andaluces, Estudios de Concierto, Iberia, etc.

Isaac Albéniz es el artista que le abre las puertas del mundo a la música española moderna. Pudo hacerlo no sólo por el poder de su genio, sino por que salió de las fronteras, para conocer el arte internacional en sus propias fuentes, y así su espíritu fue fecundado por ese conocimiento, en un salto de lo local a lo mundial. En él el nacionalismo se afina y se afirma en un perfeccionamiento incesante, por el contacto con las corrientes europeas y llega a su plena expresión gracias a la relación con la entonces más avanzada música francesa.

3.3 Análisis de la obra

3.3.1 De la Suite Española, Granada.

Granada forma parte de la *Suite Española*, que son una serie de ocho piezas autónomas que Albéniz compuso en un periodo entre 1883 hasta 1894. En dicha suite trata de reflejar paisajes concretos de una España plural, polícroma y refinada y sienta un antecedente claro de la cimera *Iberia*.⁴³

Se encuentra estructurada en forma A-B-A, con 164 compases en compás de 3/8 en tonalidad de Fa Mayor. Inicia en la parte A con ese rasgueo de guitarra y el cante que trata de expresar cierta añoranza, cerrando esa primera frase con el españolísimo y andaluz tresillo. Alternando la dinámica de *piano* y *mezzo forte*, se logra ese juego de sonoridades y colores sugeridos por Albéniz en esa sencilla frase que se repite, finalizando esa sección con un *rallentando molto* concluyendo ese triste lamento con un *calderón*.

La parte A, de 40 compases, inicia en tonalidad de Fa mayor, con un arpeggio en la mano derecha del compás 1 al 8, con el cante en la mano izquierda.

Continúa del compás 9 al 16 con la misma figura rítmica en la derecha, variando un poco en la izquierda, pero ahora en el V7, regresa a repetir textualmente la primer frase del compás 7 al 20, termina la exposición del tema principal en estos 20 compases (ver ejemplo 3.3.1).

⁴³ Romero, Justo. 2006. *Grandes maestros de la música clásica No. 31 Isaac Albéniz, España y otras piezas para piano* CD. Uruguay: Editorial Aguilar. P.38

Ejemplo 3.3.1

Del compás 21 al 28 realiza una inflexión a La bemol Mayor, modulando los siguientes dos compases, 29 y 30, hacia la codetta de la parte A de nuevo hacia Fa Mayor, esta codetta del compás 31 al 40 cierra este primer ciclo (ver ejemplo 3.3.2).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with dynamics including 'poco cresc.' and 'mf'. The second system also consists of two staves with dynamics 'p (una corda)', 'mf (tre corde)', and 'mp (una corda)'. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings and articulation marks.

Ejemplo 3.3.2

La parte *B* inicia con una pequeña introducción en *legato* con dinámica en *piano* donde se establece la fórmula del acompañamiento que se mantendrá durante toda esta sección. El acompañamiento se reitera dando la idea de un contorno acariciante y tranquilo que envuelve el canto de la mano derecha que se encuentra en *dolce*.

Del compás 41 al 44 en *fa menor* donde se establece la fórmula del acompañamiento en la mano izquierda que se mantendrá durante toda esta sección (ver ejemplo 3.3.3).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system includes the instruction 'c) Iguale movimiento' and dynamics '(tre corde)' and 'p dulce y bien ligado'. The second system includes 'poco rubato', 'poco rit.', 'marcato a tempo', and '(sin retardar)'. The notation features various rhythmic patterns, fingerings, and articulation marks.

Ejemplo 3.3.3

La melodía en la mano derecha del compás 53 al 60, modula al homónimo mayor (Fa Mayor) repitiendo textualmente. Esta frase en modo menor, es un segundo tema que está emparentado con el primero, en el ámbito melódico de dos octavas, caracterizando esta melodía por el adorno del *mordente* de dos notas (ver ejemplo 3.3.4).

Ejemplo 3.3.4

La segunda sección de la parte B se encuentra en Re bemol Mayor del compás 61 al 74 que repiten la frase del tema B (ver ejemplo 3.3.5).

Ejemplo 3.3.5

Los siguientes compases, del 75 al 86, divididos en tres frases de cuatro compases cada una, son un puente donde se retoma el primer tema de la parte A pero en esta nueva tonalidad de Re bemol Mayor (ver ejemplo 3.3.6).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a *mp* dynamic and a *(una corda)* instruction. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It features a melodic line with various fingerings (1, 3, 4, 2, 3) and a 'simile' marking above it. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings (3, 2, 1, 5). The lower staff has a 'rit.' marking and continues the accompaniment with fingerings (2, 1, 2, 3).

Ejemplo 3.3.6

Continúa retomando textualmente la primera y segunda sección de la parte B y el mismo juego modal de mayor y menor respectivamente, del compás 87 al 102 (ver ejemplo 3.3.7).

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system has two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It starts with 'a tempo' and 'P siempre dulce y ligado (tre corde)'. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It includes 'poco rubato' and 'poco rit.' markings. The second system also has two staves. The upper staff has 'marcato a tempo' and 'sin retardar' markings. The lower staff has 'mp (una corda)'. The third system has two staves. The upper staff begins with a '6' measure marker and includes 'rit.' markings. The music is characterized by complex rhythmic patterns and fingerings throughout.

Ejemplo 3.3.7

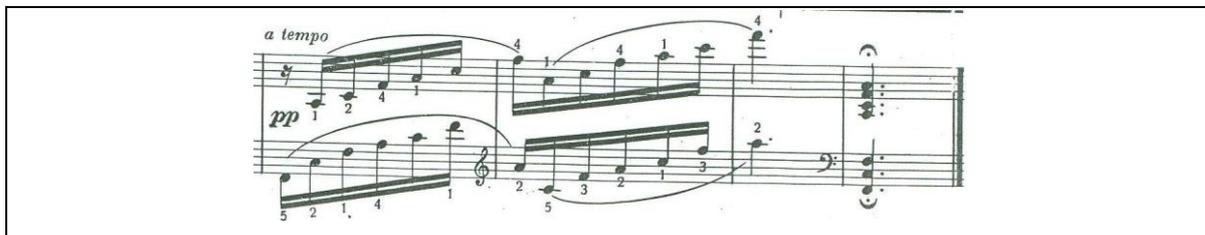
Cierra dicha parte con una codetta del compás 103 al 112 que inicia con una variación de la codetta de la parte A (ver ejemplo 3.3.8).

Ejemplo 3.3.8

Una nueva codetta del compás 113 al 120 (ver ejemplo 3.3.9), para así retomar textual la parte A del compás 121 al 160.

Ejemplo 3.3.9

Concluye la obra con una pequeña coda de cuatro compases, del 161 al 164, en un arpeggio en tónica por sextas.⁴⁴ (Ver ejemplo 3.3.10).



Ejemplo 3.3.10

Sección	A			B			A (puente)
Compases	1-20	21-30	31-40	41-52	53-60	61-74	75-86
Tonalidad	F	Ab	F	Fm	F	Db	Db
Movimiento armónico	I- V7	I- III7 (V7)	I- I(+5)	I-V7	I-V7	I- I dis	I- V7

Sección	B				A	
Compases	87-94	95-110	111-116	117-120	121-140	141-150
Tonalidad	Fm	F	Db	F	F	Ab
Movimiento armónico	I-V7	I-V7	I- VII7 (V7)	V7	I- V7	I-III7 (V7)

Sección		Coda
Compases	151-160	161-164
Tonalidad	F	F
Movimiento armónico	I-I(5+)	I

⁴⁴ Iglesias, Antonio, *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. II*, Alpuerto, Madrid, 1987. pp. 337-339.

3.3.2 Sevilla

Sevilla es una obra de 140 compases, divididos en tres periodos en forma A-B-A, en tonalidad de Sol mayor. El primer periodo A, que va de el compás 1 al 75, dividido en tres sub periodos, inicia en un Allegro moderato en F, estableciendo el motivo rítmico que se reitera en los dos compases iniciales. El primero de los tres sub periodos marcan el primer tema en cuatro compases, del compás tres al seis, donde se denota repartido en dos mitades, la primera de índole lírica y la segunda rítmica. Del compás 7 al 10 es la repetición exacta de los anteriores (ver ejemplo 3.3.11).

Revisión de E. de la Guardia

Allegro moderato (♩ = 100)

PIANO

p bien ritmado

f

p cantando con gracia

pp

mf

pp

pp

Ejemplo 3.3.11

Los siguientes cuatro compases, del 11 al 14, son la consecuencia temática, el dibujo se mantiene en semicorcheas contrastadas entre el F y el P en el relativo menor para volver a la tónica en Sol Mayor.

Del compás 15 al 17 se muestra una melodía que entremezcla la ternura y la alegría y es derivación motívica del anterior.

Se vuelve a la iniciación de las Sevillanas de los dos primeros compases en los compases 18 y 19 (ver ejemplo 3.3.12).

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system includes dynamics *fp*, *mf p*, and *duice*. The third system includes *mf*, *p*, and *piu p*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings.

Ejemplo 3.3.12

Continúa con un dibujo claramente rítmico en los compases 20 al 23, terminando con dos compases más, el 24 y 25, donde se impone la repetición prolongada de una sola nota, de importante estimación en esta obra, y con esto concluye el primer sub periodo (ver ejemplo 3.3.13).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system includes the dynamic *ppp* and the instruction *ligero pero siempre rilmado*. The second system includes *pp*, *ppp (una corda)*, and *poco ril.*. The notation features rhythmic patterns, slurs, and fingerings.

Ejemplo 3.3.13

El segundo subperiodo inicia modulando a Mi bemol Mayor, exponiendo el tema en sus dos mitades, del compás 26 al 29, en P, contrastando a *mf* en los siguientes cuatro

compases, del 30 al 33, conduciéndonos a la tonalidad de Re Mayor, exponiendo el tema en la misma extensión de cuatro compases, del 34 al 37, contrastando con FF del compás 38 al 40 (ver ejemplo 3.3.14).

The image shows a musical score for piano, measures 14 through 20. The score is written in treble and bass clefs. It begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'mf'. The key signature is G major (one sharp). The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note patterns, and dynamic markings like 'p', 'f', and 'ff'. There are also markings for 'tre corde' and 'una corda'. The score is numbered 14 at the beginning of the first system.

Ejemplo 3.3.14

Inicia en el compás 41 y hasta el 43, un desdoblamiento en semicorcheas entre las dos manos a distancia de sextas, continuando en el 44 y 45 con acordes de tónica y segundo napolitano en FF, retomando en el 46 y 47 al motivo rítmico de Sevillana en dominante, y cerrando en el compás 48 con el recurso de la nota repetida en tónica y en el compás 49

con el ritmo de Sevillanas con el acorde que nos modula a de nuevo a Sol Mayor, el V de dominante, siendo la conclusión del segundo sub periodo (ver ejemplo 3.3.15).

The image shows a musical score for Example 3.3.15, consisting of three systems of piano and guitar parts. The first system includes the tempo marking 'a tempo' and the instruction 'non legato cresc.' followed by 'molto'. The piano part has a 'sin pedal' instruction. The second system features dynamic markings 'f', 'animado', and 'ff'. The third system includes 'piu f' and 'f' markings. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) for both hands.

Ejemplo 3.3.15

Del compás 50 al 74 es la exacta repetición del primer sub periodo, más uno final, el 75, que es la suspensión del discurso sobre la tónica, conforman el tercer sub periodo (ver ejemplo 3.3.16).

The image shows a musical score for Example 3.3.16, consisting of three systems of piano and guitar parts. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. It features various musical notations including slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) for both hands. The notation is dense, with many notes and rests.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, with fingerings 3, 4, 4, 5, 1, 5, 5 indicated. The bass line is a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Features a piano (*p*) dynamic followed by a fortissimo (*f*) dynamic and a *p subito* marking. Fingerings 1, 5, 4, 5, 3, 5, 4 are shown in the right hand.
- System 3:** Continues with piano (*p*) dynamics. Fingerings 3, 5, 4, 3, 5 are indicated in the right hand.
- System 4:** Marked *ppp* (pianissimo). It includes a first ending bracket labeled '8' and a second ending bracket labeled '1 4 2 1 2'. The bass line has fingerings 2, 1, 4, 2, 1, 2.
- System 5:** Also marked *ppp*. It includes a first ending bracket labeled '8' and a second ending bracket labeled '4 3 2 1 4 4'. The bass line has fingerings 3 2 1 3 3 2. The system concludes with a *rit.* (ritardando) and a *larga pausa* (large pause) in the right hand, and a *larga* marking in the bass line.

Ejemplo 3.3.16

El periodo B, que va del compás 76 al 114, inicia con la sentida copla del canto, expuesta en tres sub periodos. El primero expone el nuevo tema, doblada a distancia de dos octavas entre las dos manos, al unísono, del compás 76 al 78. Interrumpidas por dos pulsaciones de la mano izquierda sola en el compás 79. En los compases 81 y 82, alternan un comentario temático entre las dos manos, con la nueva alusión temática de seis compases, del 83 al 88, ornamentada con un mayor número de tresillos y con seisillos al final. Los compases 89 y 90 vuelven a alternar su consecuencia motívica entre las dos manos, cerrando así el primer sub periodo (ver ejemplo 3.3.17).

Ejemplo 3.3.17

El segundo sub periodo inicia con el recurso de la nota repetida en rallentando, y seguida por un *meno*, inicia un tercer tema del 91 al 94, se reitera el nuevo tema, donde se incluyen grupetos de siete y seis notas en los compases del 95 al 97 (ver ejemplo 3.3.18).

The image shows a musical score for Example 3.3.18. It consists of two systems of staves. The top system includes a right-hand staff and a piano (left-hand) staff. The right-hand staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 92$ and the instruction "Tranquilo". It features several measures with triplets and slurs, and includes performance directions such as "siempre muy expresivo y flexible" and "rit. molto". The piano staff has dynamic markings of *fp* and *p*, and includes the instruction "(una corda)". The bottom system continues the right-hand staff with more complex rhythmic patterns, including a measure with a 7-note group and another with a 6-note group. The piano staff continues with a *pp* dynamic and the instruction "dulce - tempo".

Ejemplo 3.3.18

En los compases 98 al 101, se hace alusión al ritmo de las sevillanas, concluyendo este segundo sub periodo con el recurso de la nota repetida en los compases 102 y 103 (ver ejemplo 3.3.19).

The image shows a musical score for Example 3.3.19. It consists of two systems of staves. The top system includes a right-hand staff and a piano (left-hand) staff. The right-hand staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 104$ and the instruction "Animado". It features a highly rhythmic passage with many slurs and accents, and includes performance directions such as "muy ritmado", "f stacc.", and "muy stacc. y marcado". The piano staff has dynamic markings of *f* and *fpp*, and includes the instruction "(una corda)". The bottom system continues the right-hand staff with a *fpp* dynamic and the instruction "larga pausa". The piano staff continues with a *fpp* dynamic and the instruction "larga".

Ejemplo 3.3.19

El tercer sub periodo da inicio de los compases 104 al 110, con la repetición exacta de los primeros compases de la copla, más un añadido de cuatro más, del 111 al 114, de insistencia rítmica en dibujo ascensional en crescendo (ver ejemplo 3.3.20).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 104 to 114. The score is written in a single system with three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Menoze' with a quarter note equal to 96 (♩ = 96). The score begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes the instruction '(tre corda) sonoro y muy ligado cantando un poco rubato'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'poco a poco' (poc-a-poc) marking. The score includes various performance markings such as *p*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *ff*, as well as dynamic changes like 'tempo giusto' and 'poco riten'. The number '19' is written in the right margin. The score concludes with a *ff* marking and the instruction 'poco riten'.

Ejemplo 3.3.20

El tercer periodo, A del compás 115 al 140, retomando la tonalidad inicial de Sol Mayor, con la exacta re exposición de los primeros veintitrés compases del periodo, del compás 115 al 137, con el añadido de los tres finales, del 138 al 140, en tres pulsaciones sobre el acorde del I en Sol Mayor.⁴⁵ (Ver ejemplo 3.3.21).

The image shows a musical score for piano, Example 3.3.21. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score starts with a piano (pp) dynamic and a crescendo hairpin. There are markings for fingerings (1, 2) and a section marked 'ppp'. The score concludes with a final chord in G major. Below the score, there is a small caption: 'd) El matiz sempre crescendo, para concluir fuerte, segun la edición de Leizzio. es muy vulgar. Más bello y cierto resulta el pianissimo de'.

Ejemplo 3.3.21

Sección	A (primer sub periodo)			(segundo Sub periodo)	
Compases	1-10	11-14	15-25	26-31	32-49
Tonalidad	G	Gm	G	Eb	D
Movimiento armónico	I, V7, VI	I, III	V7,I, iv	I, V7, VI, V7/D	I, V7, VI, IV/Gm, I/Gm, I, IIN, V7/G

Sección	(tercer sub periodo)	B (primer sub periodo)	(segundo sub periodo)
Compases	50-75	76-90	91-103
Tonalidad	G	Cm	Cm
Movimiento armónico	I, V7, VI, I/Gm, III/Gm	I, V, II, IV, V7/V, V	IV, V

Sección	(tercer sub periodo)	A	Coda
Compases	104-114	115-137	138-140
Tonalidad	Cm	G	G
Movimiento armónico	I, V, IV, III, V, V7/V	I, V7, VI, I/Gm, III/Gm, V7, I	I

⁴⁵ Iglesias, Antonio, *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. II*, Alpuerto, Madrid, 1987. pp. 344-348.

3.3.3 De Cantos de España, Córdoba.

Córdoba es la penúltima pieza de la suite Cantos de España para piano, la cual Albéniz inició a escribir en 1891 y la concluyó en 1894. Fue compuesta mientras el compositor vivía en Londres. Es un nocturno con una introducción casi litúrgica, en 195 compases de aire andantino, con dos partes claramente diferenciadas; la primera es la introducción antes mencionada y la segunda presenta una melodía acompañada de acordes muy rítmicos a contratiempo, donde el equilibrio melódico y rítmico es fundamental. La coda, que es bastante amplia, retoma los catedralicios compases iniciales. Este nocturnal ideal de pureza concluye en pianísimo con dos leves y resolutivos acordes que anuncian muy claramente los inconfundibles finales de la mayoría de las futuras *Iberias*.⁴⁶

Consta de una primera parte, a) y b); y la segunda parte, A-B-A-Coda. A la misma escritura de esta partitura (notas pequeñas por un lado y normales por el otro), se añade a esta clasificación bipartita de la obra.

El primer periodo a), va del compás 1 al 29, se encuentra en un aire andantino que es el único de la obra. Los primeros cuatro compases son una pequeña introducción, se encuentran en re menor, en vez de Fa Mayor que es la tonalidad principal. Posteriormente se encuentra un tema presentado en acordes de la mano derecha, con un evidente sentido religioso, asimilando a un coral, destacando la voz de la soprano.

Sus notas pedal fa y do, siguen asegurando la tonalidad principal, en los compases del 5 al 12, cambiando la modalidad a fa menor, en los siguientes ocho compases, del 13 al 20, que son la repetición exacta del tema anterior; una glosa descendente, en la región grave, utilizando enarmonía, que nos conduce en los compases del 21 al 29 al acorde invertido de la tonalidad de re menor.⁴⁷ (Ver ejemplo 3.3.22).

⁴⁶ Romero, Justo. 2006. *Grandes maestros de la música clásica No. 31 Albéniz, España y otras piezas para piano*. Uruguay: ed Aguilar. pp 39-40

⁴⁷ Iglesias, Antonio. 1987. *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. I y II*. Madrid: Alpuerto.

Andantino. I. Albeniz, Op. 232, No.4.

Ejemplo 3.3.22

El segundo periodo b), va del compás 30 al 52. Se comienza a aclarar la resonancia religiosa y lejana en los compases 30 al 37, que ya es un más definido cántico claustral, con lejanos toques de campanas en el final. La respuesta se encuentra en los compases del 38 al 45, repetidos como un eco en los compases del 46 al 52, y así concluye la introducción con aire religioso.⁴⁸ (Ver ejemplo 3.3.23).

⁴⁸ *Ibíd.* p. 82

17

18

Ejemplo 3.3.23

La segunda parte en el primer periodo A, que va del compás 53 al 84. Inicia una marcha elegante y desenfadada, y marcando el sentido rítmico tanto con la mano izquierda como con la derecha, repitiendo exactamente los primeros dos compases, dándonos los cuatro compases que funcionan como breve introducción, en los compases del 53 al 56, que nos conducen a la exposición de un tema en los siguientes cuatro compases del 57 al 60, complementado con la respuesta de cuatro más en la izquierda en los compases del 61 al 64. (Ver ejemplo 3.3.24).

19

20



Ejemplo 3.3.24

La misma melodía se repite en los compases del 65 al 68, con ligeras variaciones en los compases del 69 al 76, doblándose a la octava grave en los compases 81 al 84.⁴⁹ (Ver ejemplo 3.3.25).

Ejemplo 3.3.25

El segundo periodo B va del compás 85 al 148. Se divide en cinco breves sub periodos con un nuevo elemento que marca un baile en *marcato* en los dos compases iniciales

⁴⁹ *Ibíd.* pp 82-83

complementados con otros dos, del 85 al 88, ratificando en los cuatro siguientes compases el característico zapateado del compás 89 al 92 (ver ejemplo 3.3.26).

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music is marked 'marcato'. The bottom system continues the piece, marked 'rit.' (ritardando), with a deceleration hairpin. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ejemplo 3.3.26

En los compases 93 al 96 se advierte otro giro adornado de rápidos tresillos. Para cerrar el sub periodo en los compases 97 al 100 con acordes (ver ejemplo 3.3.27).

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music is marked 'marcato'. The bottom system continues the piece, marked 'rit. molto' (ritardando molto), with a deceleration hairpin. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ejemplo 3.3.27

El segundo, es una consecuencia temática del compás 101 al 108 en octavas apoyadas por acordes con un aparentemente nuevo motivo. A distancia de una octava superior se repiten con exactitud los ocho compases, del 109 al 116. Cuando se alcanza la mayor intensidad sonora se vuelve al *piano* retomando el dibujo rítmico anterior, del compás 93, tomado del repiqueteado tresillo de semicorcheas del compás 53 (ver ejemplo 3.3.28).

The image shows a musical score for piano, measures 117-124. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a right-hand melody with a long slur and a left-hand accompaniment of eighth notes. Performance markings include 'a tempo', 'legatto', 'cresc.', and 'f'. Measure 20 is indicated at the start of the second system.

Ejemplo 3.3.28

Del compás 117 al 120 se repiten casi exactos en el 121 al 124 y bemolizado en Mi. Se inicia el tercer sub periodo donde se marca un motivo a lo largo de ocho compases, del 125 al 132, utilizando mordente (ver ejemplo 3.3.29).

The image shows a musical score for piano, measures 125-132. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a right-hand melody with a mordent and a left-hand accompaniment of eighth notes. Performance markings include 'p' and 'pp'.

Ejemplo 3.3.29

El cuarto sub periodo va sobre trémolos en la mano izquierda con quejas reiteradas en los compases del 133 al 136 que se repiten exactamente del 137 al 140. El quinto sub periodo se vuelve sobre el tema de las octavas y los acordes en los compases del 141 al 144, con su exacta repetición en una octava alta del 145 al 148.⁵⁰ (Ver ejemplo 3.3.30).

⁵⁰ Iglesias, Antonio. 1987. *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. I y II*. Madrid: Alpuerto.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features a melody in the right hand with slurs and a bass line with chords and slurs. Dynamic markings include *pp* at the beginning and *pp* in the bass line. The second system also has two staves. The upper staff continues the melody, and the lower staff has a more active bass line. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, and *f*. The third system shows a continuation of the melody in the upper staff and a bass line with chords. A dynamic marking of *ff* is present.

Ejemplo 3.3.30

El tercer periodo A, va del compás 149 al 185. Sigue la repetición de siete compases en los compases 149 al 155 de la primera parte, final de la misma, pero que aquí es introducción al periodo, que son seguidos por la misma exposición temática del *dolce* en un *poco meno mosso*. Los cuatro compases del tema en la derecha del 156 al 159, son complementados con la respuesta de la izquierda en los compases del 160 al 163, donde sigue su idéntica reproducción en los cuatro que siguen, del 164 al 167 (ver ejemplo 3.3.31).

The image shows a single system of musical notation for a piano piece. It consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The upper staff contains a series of chords, while the lower staff contains a melody. Dynamic markings include *pp* and *rit.*

Ejemplo 3.3.31

Se recupera el aire con leves picados en los compases del 168 al 171 que conducen de nuevo al tema. Los siguientes cuatro compases del 172 al 175 cantando la derecha con la respuesta en la izquierda del 176 al 179, que deriva hacia un dibujo en notas dobles (ver ejemplo 3.3.32).

Ejemplo 3.3.32

Los últimos seis compases del 180 al 185, se hace un comentario temático, que se detiene sobre un calderón que marca un punto y aparte.⁵¹ (Ver ejemplo 3.3.33).

Ejemplo 3.3.33

La *coda* va del compás 186 al 195, se inicia recobrando aquellos cuatro compases introductores del primero, tomándolos exactamente del 186 al 189, seguidos de la importante glosa de las notas dobles o triples, insistiendo en ella en diferentes tesituras, en los compases 190 al 193, para con acordes de séptima de dominante y tónica, pone rúbrica

⁵¹ Iglesias, Antonio. 1987. *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. I y II*. Madrid: Alpuerto. pp. 84-85

final en dos compases, 194 y 195.⁵² (Ver ejemplo 3.3.34).

Ejemplo 3.3.34

Sección	Introducción a)				b)			A
Compases	1-4	5-12	13-20	21-29	30-37	38-45	46-52	53-68
Tonalidad	dm	fm	fm	dm	Dm	F	F	dm

Sección			B (1er subperiodo)			(2º subperiodo)
Compases	69-76	77-84	85-88	89-93	93-100	101-116
Tonalidad	A	dm	dm	A	A	D

Sección			(3er subperiodo)	(4º subperiodo)	(5º subperiodo)
Compases	117-120	120-124	125-132	133-140	141-148
Tonalidad	am	cm	F-D	Dm	F

Sección	A					Coda	
Compases	149-155	156-167	168-171	172-179	180-185	186-189	190-195
Tonalidad	F	dm	dm	dm	Dm	dm	dm

⁵² *Ibíd.* p. 85

3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

3.4.1 De la Suite Española, Granada.

Para esta obra, se recomienda no exceder en este *allegreto* de 144 para la corchea, y no rebasarlo en aras de la elegancia requerida en esta obra, y así poder reducir el tempo en el *Meno mosso*.

El pedal de armónicos hay que utilizarlo durante toda la obra, con cambios cada compás o cambio de armonía, utilizando claramente pedal sincopado para ayudar a ese *legatto* que se requiere y colocar sólo medio pedal para dar esa intención del canto, y no abrir demasiados armónicos que serían contraproducentes al hacer confusa la melodía.

El pedal de sordina sólo se utiliza bajo la indicación de *una corda*, procurando lograr los *pp* únicamente con los dedos.

Hay que hacer hincapié en el corto rango dinámico de la obra, que va de un *pp* a un *mf* que se presenta en muy contados momentos. Esta sutileza dinámica sugiere darle la aproximación a una verdadera serenata andaluza, delicada, donde se haga referencia a la triste evocación de recuerdos sobre los que se canta acompañado del sutil rasgueo de una guitarra, que si hacemos referencia a dicho instrumento, no es especialmente sonoro, por lo que la indicación dinámica de Albéniz nos deja ver esa clara intención de la imitación del timbre de la guitarra.

El canto, durante toda la parte A, debe flotar ligero pero firme sobre el acompañamiento de la mano izquierda que sólo se debe escuchar como un susurro de armonía que acompaña. En la parte B, tanto el canto como el acompañamiento son más firmes y claros, aquí se debe timbrar más el bajo, sin perder la melodía que siempre va cantando sobre la armonía.

Para el estudio de esta obra, se recomienda tocar los acordes completos, es decir, sin arpeggiar, y tener clara la escala en la que canta la derecha, que por supuesto, para dar ese aire de *cante*, se debe de ejecutar siempre en *legatto*.

3.4.2 Sevilla

Es el tercer número de la Suite Española. Sevillanas desenvueltas por su ritmo trepidante y muy estilizado, dan en conjunto la descripción de la danza más popular de Andalucía, con el motivo rítmico que acompaña toda la obra.

El inicio de la obra deja translucir ese mundo flamenco dando intención de la guitarra, las castañuelas y las palmas, que son elemento esencial del baile de evidente ascendencia en seguidillas.

Es una obra brillante, luminosa, resplandeciente de alegría, con una entremezclada melancolía a momentos. Se modifica dicha alegría denotada por la fluidez del baile, con el cambio al melancólico cante con una muy jonda copla popular.

La repetición de una nota es algo que Albéniz utiliza como recurso interpretativo. Esta obra nos da un claro ejemplo de la segunda manera creativa del compositor.* El elemento popular español, lo jubiloso del baile que parece sostener el sonar de las castañuelas entremezclado con los tacones, nos dan esta obra puramente nacionalista y descriptiva de una cultura y una expresión muy particulares.⁵³

Esta obra sugiere una técnica suelta, ágil y flexible para estos bailes de Sevilla, contrastados por el reclamado molto legato de los momentos de su sentida copla central.

El ritmo es algo esencial de todas las Sevillanas, pero al mismo tiempo existe mucha delicadeza, mucha ternura en Sevilla, como para que no hayamos de flexibilizar al máximo el primordial recorte de los medios técnicos.

Se aconseja como velocidad metronómica para este Allegro moderato, el de 108 para la negra, reducido en el Meno mosso a 88 para la misma figura.

Esta obra, nos deja ver el aire festivo y a la vez melancólico con que Albéniz trata de representar esta región española. La parte A nos muestra un baile, donde se debe tratar de

⁵³ Iglesias, Antonio, *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. II*, Alpuerto, Madrid, 1987. pp. 343-344

representar ese sonido mezclado de la guitarra, los tacones y las castañuelas. Se recomienda estudiar esta sección lento, pero con la intención sonora e interpretativa desde el inicio, ya que el carácter de la obra se debe tener presente desde el comienzo para poder después dar el *tempo* adecuado sin perder el aire festivo y de baile, así como la intensidad sonora que se logra aplicando la técnica correcta; que en este caso sería utilizar la articulación baja a los acordes, dando la fuerza con el cuerpo para lograr esa intensidad sonora, y utilizando pedal rítmico. Para los contracantos o respuestas se debe aplicar articulación alta y sin pedal.

La parte B es un sentido *cante* que debe ser interpretado muy líricamente, sin dejar de aplicar el *legatto* para hacer ver la intención de canto, y haciendo uso del recurso del *rubatto*. Se debe utilizar medio pedal sincopado para ligar aún más la melodía pero sin llegar a hacer confusos los sonidos.

La obra tiene la siguiente dedicatoria: “Respetuosos y cariñosos recuerdo a la Excma. Sra. Condesa de Morphy”.

3.4.3 De Cantos de España, Córdoba.

En el frontis de la partitura, figura esta leyenda escrita por Albéniz: *En el silencio de la noche, que interrumpe el susurro de las brisas aromadas por los jazmines, suenan las fuzlas* acompañando las Serenatas y difundiendo en el aire melodías ardientes y notas tan dulces como los balanceos de las palmas en los altos cielos.* Este texto es indudablemente apropiado para la número cuatro de Cantos de España, Córdoba.

Esta obra data de 1897, denota la utilización del elemento popular ya elaborado por un compositor español a ultranza. Estas Seguidillas surgen a raíz de un viaje que Albéniz realizó por tierras cordobesas, y en general, por Andalucía, regresando por La Mancha. Ya sea como preludio, ya sea como nocturno, de ambas formas debe ser estudiada.

Es un cantar triste y melancólico que contrasta con la alegría de los ritmos. Puede muy bien evocar, en su larga y solemne introducción, aquel tiempo en que el autor quiso encontrar refugio para su alma atormentada, en el convento benedictino de Salamanca en el otoño de 1880.

Aquí la improvisación albeniziana parece alcanzar sus plenitudes máximas, todo análisis morfológico resultará siempre un algo convencional. Aun así nos deja claras dos partes: la primera de un carácter claramente religioso, la segunda, reflejo de una danza con su canción, que muestra ser un baile castizo y elegante.⁵⁴

A una meridiana parte de sentido religioso, se opone en Córdoba la de una danza y una canción en justa correspondencia, el recogimiento espiritual y el contraste expresivo, tan cambiante como para alcanzar momentos de poderosa exaltación.⁵⁵

Se recomienda para esta obra en Andantino, metrónomo de 126 para la negra, reduciendo algo en los momentos de Poco meno mosso.

⁵⁴ Iglesias, Antonio. 1987. *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. I y II*. Madrid: Alpuerto. pp. 80-81

⁵⁵ *Ibíd.* p.86

Deben existir en esta obra, en justa correspondencia, el recogimiento espiritual y el contraste expresivo, tanto como para alcanzar momentos de exaltación.⁵⁶ La introducción, cuyo motivo es retomado a momentos durante la obra, debe tener un aire religioso y de recogimiento, es la representación de un coral religioso. No debe ser muy sonoro pero las voces deben ser muy claras, remarcando siempre la soprano. Este coral nos deja ver el carácter místico de esta región de España, que no necesariamente es exclusivo del cristianismo en este caso, sino también nos muestra esa correspondencia musulmana.

Esta primera parte es muy descriptiva, al grado de dejar casi ver la imagen lejana de un monasterio donde se escuchan campanas y coros, primero lejanos y cada vez más cerca, en un paisaje típicamente cordobés. Esta sección se debe ejecutar con articulación baja, ligando los acordes sustituyendo los dedos, marcando más el canto de la soprano, con un ritmo libre, sin llegar al rubatto, cambiando la intención y aumentando la intensidad en cada periodo.

Comenzando el siguiente motivo se muestra ya el claro rasgueo de la guitarra con la clásica combinación del zapateo, las castañuelas y el cante. Se deja ver el mestizaje moro con el andaluz, a través de los ritmos de la danza y las escalas arabescas. A partir de aquí, la obra se desarrolla en ese ámbito interpretativo, el de dejar ver ese paisaje cordobés, entre lo puramente cristiano y lo moro, entre lo religioso y lo pagano, entre la danza y la melancolía.

Se debe dejar ver ese cante a través del legatto que no se corta más que en contadas ocasiones donde se marca un claro zapateo que debe ser ejecutado a medio pedal rítmico y con articulación alta. Todos los periodos donde se regresa a la ejecución de acordes ligados, se sugiere volver a aplicar articulación baja y ligado tanto con sustitución de dedos, como con el pedal.

Esta obra lleva un margen dinámico de un *pp* a un *ff*, lo cual sugiere además de utilizar diversas articulaciones, pulsaciones y pedaleos, el manejo de diversos pesos aplicados a diferentes dedos al mismo tiempo, ya que en repetidas secciones muestra un cante que flota, unas veces sobre el rasgueo de una guitarra, otras sobre el zapateado y las

⁵⁶ *Ibíd.*

castañuelas y otras sobre un coral religioso. Por ello se debe ser cuidadoso en el manejo de las voces, aplicando todos los medios técnicos mencionados.

Interpretativamente, no se debe perder de vista nunca, ese aire nacionalista que estampa Albéniz en esta obra, tratando de dejar una postal sonora de Córdoba.

Esta obra está dedicada a Enrique Morera.

4 ESTACIONES PORTEÑAS

Primavera porteña

Verano porteño

Otoño porteño

Invierno porteño

ASTOR PIAZZOLLA

(1921-1992)

*Una ventaja que la música tiene sobre la poesía es que,
mientras el poeta pasa horas y días en convertir en mágico
el material del lenguaje, en la música el material ya es mágico.*

Jorge Luis Borges (1899-1986)

4.- Estaciones porteñas

4.1.- Contexto histórico

En las primeras décadas del s. XX, Argentina alcanzó una prosperidad y estabilidad política cercana a la de Estados Unidos y los países avanzados de Europa. Se había superado el caudillismo regional y el país se regía en la democracia constitucional buscando garantizar las libertades políticas que promulgaba el republicanismo liberal. A pesar de todo ello, las cosas no estaban del todo bien, las pampas se habían dividido en estancias que eran latifundios propiedad de ganaderos y empresarios, esto sólo logró perpetuar los valores señoriales de la nobleza española.

Para entonces, los inmigrantes pobres que recibió Argentina, provenientes de Italia, España y Europa oriental no encontraron medios para sobrevivir, por lo que la inmigración lejos de ayudar a la revolución agraria, produjo un proletariado urbano y una precaria clase media baja. Ante este panorama, se dieron las revueltas armadas de la Unión Cívica Radical, que lograron la aprobación de la ley de reforma electoral en 1912, la cual concedía el sufragio universal masculino, el voto secreto y obligatorio. Apoyados en esta ley las masas urbanas arrebataron el poder y la Unión Cívica Radical ganó las elecciones de 1916 gobernando el país por 14 años. Lejos de producir acuerdos nacionales que fortalecieran las instituciones del Estado liberal, se provocó un conflicto que desgarraría al Estado.

En 1916 Yrigoyen fue elegido presidente, y trató de erigir su partido en un aparato nacional dominante, esto con el apoyo de grupos de oposición, e hizo adeptos entre los intelectuales y profesionistas liberales. Pero sus intentos por incluir en los sistemas de poder a la clase media y a los trabajadores fallaron, ya que la primera Guerra Mundial provocó que los mercados europeos, a los que Argentina exportaba trigo y carne, se desmoronaran. Así, una serie de violentos paros en 1918 culminó con una huelga general sindicalista en enero de 1919.

En medio de todo éste panorama se dio lo que se conoce como la Semana Trágica, que fue una sangrienta represión que puso fin a la huelga, y con ella a la dirigencia anarcosindicalista.

En las elecciones de 1922 los radicales volvieron a ganar, con el hacendado de derecha Marcelo T. de Alvear. En 1924 Yrigoyen se escindió junto con la militancia de clase media, con quienes formaron el movimiento radical yrigoyenista. Para las elecciones de 1928 Yrigoyen se lanzó en una campaña populista ganando las elecciones, pero cuando llegó el desastre de la Bolsa de Nueva York en 1929, su gobierno quedó destinado al naufragio. En 1930 las fuerzas armadas derrocaron a Yrigoyen, siendo éste el primer golpe de Estado del siglo.

Después de estos acontecimientos, una facción nacionalista dirigida por el general José F. Uriburu, quería instaurar un estado corporativista parecido al de Mussolini en Italia. Sin embargo, una facción más influyente se oponía a romper con las tradiciones liberales de Argentina. Así, durante una década a partir de 1932, el gobierno argentino estuvo dominado por una coalición de conservadores y radicales opositores de Yrigoyen llamada la Concordancia. El remedio nacionalista y corporativista para los males de Argentina se pospuso hasta 1943, cuando otro golpe de Estado militar marcó el ascenso de Juan Domingo Perón.

En 1932 se llevaron a cabo unas fraudulentas elecciones que colocaron al general Agustín P. Justo en el primer gobierno de coalición de la Concordancia. Así fue como los años treinta llegaron a conocerse como la Década Infame. Hasta finales de los treinta el nacionalismo había sido un fenómeno de derecha, y surgía una preocupación por la fragilidad del sentido de identidad argentina.

En 1933 el Tratado Roca-Runciman fue lo que dio origen al gran resentimiento popular contra el “imperio británico”. Mientras tanto entre éste tratado y el proteccionismo de los Estados Unidos, se puso al descubierto las restricciones del comercio exterior argentino, inmerso en la deprimida economía mundial. El sentimiento nacionalista se desbordó buscando entonces el libre comercio, acuerdo en el que todos los partidos importantes coincidían; la segunda Guerra mundial fue un impulso extra a éste nacionalismo.

En 1943 la autoridad política de la Concordancia se estaba desgastando en materia de economía, a pesar de sus logros dentro de la coalición conservadora. El ejército consideró pertinente otra revolución para mejorar el destino de la nación, y así, el 4 de junio de 1943 Castillo fue depuesto. Durante éste proceso, uno de los defensores más destacados de la Concordancia fue el joven coronel Juan Domingo Perón, quien se forjó una base de poder, desde la cual inició el proyecto nacionalista de la nueva Argentina.

La principal estrategia de Perón entre 1943 y 1945 para hacerse de poder, fue reunir el apoyo de las clases urbanas, sobre todo del proletariado. Mientras el poder de Perón crecía entre el pueblo, los opositores lo consideraban una amenaza fascista, y los líderes de la junta militar terminaron por dar un golpe de estado destituyéndolo y encarcelándolo. Pero el 17 de octubre de 1945 los sindicatos organizados marcharon hasta el palacio presidencial para exigir la liberación de Perón y la junta militar cedió. En las elecciones de 1946 Perón ganó con el 54% de los votos, y una vez en el poder, sentó las dos bases de su poder: los sindicatos y una casta militar privilegiada.

Perón tenía un activo político adicional en Eva Duarte. “Evita” resultó ser una populista de astucia apabullante, y no tardó en volverse objeto del culto populista entre los “descamisados”, quienes la consideraban la encarnación del anhelo de “justicia social”. Todo ello le trajo un inmenso poder personal a pesar de no ostentar ningún cargo oficial. Gracias también a los esfuerzos de Eva, las mujeres argentinas lograron el derecho al voto en 1947.

En 1949 se codificaron los principios del justicialismo en la constitución, donde estaba el decálogo de los derechos de los trabajadores, se confería al estado derechos sobre la propiedad privada, así como la reelección de un presidente y centralizaba el poder autorizando elecciones directas. Entre 1946 y 1948 todo parecía ir a favor de Perón, la exportación de alimentos a Europa durante la posguerra aseguró un próspero crecimiento económico. Perón parecía inexpugnable hasta 1948, que se dio una crisis debida a la brusca disminución de exportaciones provocada por la competencia extranjera y por errores de políticas del Estado. Perón se vio obligado a revisar sus políticas económicas nacionalistas y con ello en 1952 se abrieron las puertas a las transnacionales. En 1954 se firmó un controvertido acuerdo con la Standard Oil, una empresa estadounidense que tendría los derechos de explotar el petróleo de la Patagonia.

Desde 1950 se inició una campaña para “peronizar” Argentina, con lo cual el Estado peronista erosionó constantemente los derechos de las libertades políticas y las instituciones libres de la sociedad civil; este intento de “peronizar” se acompañó de una propaganda llena de teatralidad, y aprovechando la muerte de Eva Perón, que murió a la edad de 33 años en 1952, obtuvieron para su conveniencia una figura mítica.

En 1954 Perón legalizó el divorcio y laicizó la enseñanza, provocando enfrentamientos con la iglesia católica, quien se convirtió en la principal resistencia antiperonista. Dichos enfrentamientos llegaron a su límite cuando en junio de 1955 una escuadrilla de la aviación militar, tratando de hacer un golpe de Estado, bombardeó el palacio presidencial; una guerra civil parecía inminente. Dos semanas después, una serie de revueltas militares lograron derrocar a Perón, quien huyó desterrado a Paraguay. A pesar del exilio el líder siguió ejerciendo influencia en la política argentina durante dos décadas.

La oposición peronista logró asumir el poder a consecuencia de un golpe de Estado. Las fuerzas armadas trataron de instaurar un gobierno civil con el ala yrigorenista, pero en 1966 fue derrocado y el general Juan Carlos Onganía anunció la llegada de una Revolución argentina más.

El onganiato se dio de 1966 a 1970, estaba basado en crear un sistema que, como el de Brasil tras el golpe de estado de 1964 y el de la España de Franco de los años sesenta, contara con respaldo de las fuerzas armadas. Para 1969 el “milagro” argentino parecía estar llegando, sin embargo se dio un fuerte levantamiento llamado el Cordobazo, que a la par de los movimientos de París y México, incluía trabajadores y estudiantes y con ello comenzó la caída del Onganiato.

En 1973 se dio una segunda oportunidad al peronismo, posterior a la presidencia de derecha de Héctor Cámpora, se abrió camino al regreso de Perón obteniendo 62% de los votos, y al lado de su esposa Isabel (ex bailarina de cabaret que no poseía el carisma de Eva), a quien nombró vicepresidenta. Sin embargo su regreso tenía los mismos o mayores problemas que la primera vez, un país en una grave crisis económica aunado a un movimiento guerrillero. Su gobierno terminó de improviso con su muerte el 1° de julio de 1974, la economía cayó aún más y en noviembre se declaró estado de emergencia. Con ello

el ejército tuvo carta blanca para retomar el poder.

Las fuerzas armadas retomaron el poder en 1976 teniendo como objetivo restaurar la dictadura tecnocrática. Dieron fin al movimiento guerrillero de una manera violenta y se provocó la peor crisis en Argentina en ese siglo. Las múltiples crisis sembraron la discordia entre las fuerzas armadas, y en marzo de 1981 el militar Videla entrega el poder al general Viola, quien tenía pensado entablar diálogo e incluso un pacto con los políticos civiles, incluyendo a los peronistas. En medio de todo esto el general Leopoldo Galtieri, quien se oponía rotundamente a entablar pactos con los peronistas, dió un golpe de estado y reanudó el movimiento militar original. Se propuso recuperar territorios en discordia con Chile e invadió las islas Malvinas, que eran colonia de Gran Bretaña. En 1982 se dio un enfrentamiento por dichas islas y los británicos recuperaron el territorio. La situación económica era deplorable y se destruyó la credibilidad de las fuerzas armadas.

En 1983 se restauró la democracia y ésta fue acogida de una manera eufórica por la sociedad civil. Se eligió a Raúl Alfonsín como presidente, y éste estaba ansioso por llevar a los culpables ante la justicia, pero esto suponía un riesgo de un nuevo golpe de Estado. Llevó a cabo planes de austeridad con el fin de reconstruir la economía argentina, sin embargo no logró recuperar la persistente inflación, pero lo que sí logró al menos hasta 1987, fue un acuerdo entre radicales y peronistas. Sin embargo no tenía el apoyo total de dichas facciones y sus planes de desarrollo los echaban por tierra en las cámaras. Se provocaron múltiples huelgas y dos rebeliones militares más. Hubo también ataques terroristas durante 1989.

Con todo ello, para las elecciones de mayo de 1989, Carlos Saúl Menem logró llegar al poder bajo el ala tradicional peronista. La supervivencia de la democracia argentina dependía de la capacidad de Menem para volver a crear acuerdos sobre la crisis económica; trató de lograr dichos acuerdos mediante el apoyo de las masas que aún conservaban lealtad al peronismo. A pesar de ello, su asentada política neoliberal trajo consigo divisiones entre los mismos peronistas y una nueva amenaza de golpe de Estado.⁵⁷

En la década de 1990 se advirtió un renacimiento del espíritu ciudadano, que se manifestó

⁵⁷ Williamson, Edwin. 2009. *Historia de América latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. P.p. 451-474

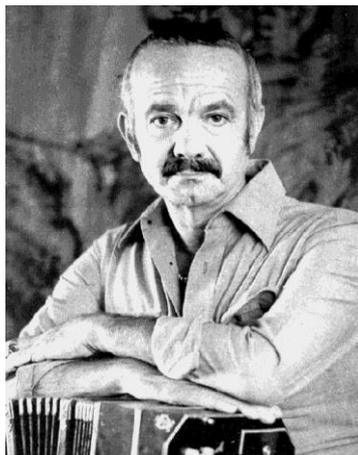
con intensidad en las cuestiones pendientes del terrorismo de Estado. También hubo una acción militante por la construcción de una memoria colectiva más fiel a los principios de 1983. Por otra parte, entre el activismo contestatario surgió una nueva lectura del pasado, que recordó el carácter de militantes de las llamadas “víctimas inocentes”, a la vez iniciaron la reivindicación de la lucha de los años setenta acorde con el nuevo clima de protesta social que se anunciaba.⁵⁸

Durante el siglo XX Argentina no pudo modernizarse ni con revoluciones ni con reformas. El declive a partir de la gran riqueza de las primeras décadas erosionó los cimientos del Estado liberal y los esfuerzos por crear un nuevo Estado no liberal fracasaron. Perón intentó dos veces una mezcla de nacionalismo populista y corporativismo, en los setenta, guerrilleros marxistas buscaron la subversión violenta del sistema capitalista pero fueron vencidos. Las fuerzas armadas intervinieron en el gobierno en numerosas ocasiones, sin embargo tampoco pudieron regenerar la nación. Lo que faltaba era una concepción de Estado que inspirara lealtad generalizada, sin esa reestructuración era poco probable que Argentina, aun teniendo recursos humanos y naturales, recobrara la prosperidad que alguna vez tuvo.⁵⁹

⁵⁸ Romero, Luis Alberto. 2012. *Breve historia contemporánea de la Argentina. 1916-2010*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica. Pp.331-332

⁵⁹ Williamson, Edwin. 2009. *Historia de América latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. P. 475

4.2.- Aspectos biográficos



A Piazzolla hay que entenderlo desde las diversas influencias que convergieron en él y en su música, con una trayectoria que fue de 1939 hasta 1989, que incluye también obra vocal- instrumental producida entre 1945 y hasta 1988. Se le puede dividir en tres periodos: el inicial ligado fuertemente al tango tradicional, el intermedio vinculado al Nuevo Tango (que culmina con dos obras de gran formato, la operita *María de Buenos Aires* y el oratorio *El pueblo joven*), y un tercer periodo donde abundaron las baladas y milongas, que eran canciones dedicadas a una audiencia internacional. Piazzolla planteó la búsqueda de un canal alternativo que mantuviera al tango vigente y con proyección internacional paralelo a la música popular y a la académica.⁶⁰

Astor Piazzolla nació el 11 de marzo de 1921 en Mar de la Plata, Argentina. Hijo único de Vicente Nonino Piazzolla y de Asunta Manetti. A partir de 1925 se mudaron a Nueva York, iniciando su vida en New Jersey. A los 8 años de edad su padre le regaló su primer bandoneón, y tras la *Gran Depresión* socioeconómica de Estados Unidos, a comienzos de 1930 decidieron volver a su ciudad natal, donde comenzó a tomar clases de bandoneón con Homero Paoloni. Nueve meses después regresaron a Nueva York, donde de manera natural comenzó a tener contacto con el ambiente del jazz.

En 1931 comenzó a estudiar bandoneón con Andrés D'Aquila y realizó lo que se conoce como su primera grabación, *Marionete Spagnol*. En 1933 tomó clases de música con el

⁶⁰ Aharonian, Coriun, coordinador. 2014. *El tango ayer y hoy*. Montevideo, Uruguay: Centro nacional de documentación musical Lauro Ayestarán: Ministerio de Educación y Cultura. p. 114

pianista húngaro Béla Wilda (discípulo de Rachmaninov), Piazzolla expresó sobre su maestro: “con él aprendí a amar a Bach”.⁶¹

En 1935, poco después de conocer a Carlos Gardel, quien era amigo de la familia, Astor intervino en una escena de la película *El día que me quieras*. En 1937 volvió a Mar del Plata definitivamente, y ahí comenzó a tocar con varias agrupaciones, y estando en éste ambiente descubrió el sexteto “Elvino Vardaro” (quien años más tarde se convertiría en su violinista), ésta forma de tocar tango lo impactó y fue un parteaguas en la música de Piazzolla. Se convirtió también en seguidor de la Orquesta de Juilio De Caro y de los bandoneonistas Pedro Laurenz y Pedro Maffia. También por estas fechas inició sus clases de piano con Néstor Romano y por todo lo anterior decidió radicar definitivamente en Buenos Aires donde, con sólo 18 años, participó en diversos conjuntos.

En 1940 conoció a su esposa Odette María Wolff (Dedé), el mismo año se convirtió en el primer alumno de Alberto Ginastera, con quien estudiaría casi seis años. Para 1943 ya se había casado y nace su hija Diana, al tiempo que inicia sus estudios de piano, composición y armonía con Raúl Spivak. En 1944 dejó la Orquesta de Troilo, ya que el dueño, a pesar de ser su amigo, lo despidió argumentando: “me está convirtiendo la Típica en una orquesta sinfónica”.⁶²

En 1945 nació su segundo hijo, Daniel, y grabó para el sello Odeón. A partir de ahí comenzó a despegar, cuando al año siguiente formó su primera orquesta, la Orquesta del '46 (como se conoce históricamente). Comienza a componer tangos para la orquesta y a tener un éxito tan significativo que la orquesta fue llamada a tocar en varias películas.

En 1948 estrenó una obra de música académica (aunque claramente tiene también su sello de fusión de jazz, tango y música académica), la Sonata para piano Opus 7, con el pianista Alberto Tauriello y su orquesta Típica. Ésta obra es escuchada por Aaron Copland, quien la elogió enormemente. En 1949 la orquesta inició un declive que se ha relacionado con cuestiones políticas, el peronismo específicamente. A partir de aquí, entre 1950 y 1954 se dedicó a componer una serie de obras claramente diferentes, donde buscaba definir su estilo que encajaba perfecto a las orquestas típicas de tango, pero también a las agrupaciones clásicas y a los músicos de jazz.

⁶¹ Kuri, Carlos. 2015. *Piazzolla. La música límite*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor. p. 20

⁶² *Ibíd* p. 25

En 1953 Piazzolla ganó el concurso Fabien Sevitzky, con su obra *Buenos Aires (Tres movimientos sinfónicos)*, lo cual provocó una enorme polémica ya que por una parte recibía una gran ovación, y por la otra fue cuestionado y abucheado por incluir dos bandoneones a una orquesta sinfónica. Es éste periodo donde Astor encontraría su propio lenguaje y estilo, al explorar todos éstos ámbitos en la música, incluyendo la música para cine.

Derivado de éste concurso ganó una beca para estudiar en París con Nadia Boulanger. Tras estas clases, compone en París una serie de tangos que interpretaría con una orquesta de cuerdas francesa. Es en ese momento donde comienza a tocar el bandoneón de pie (rasgo que lo caracterizaría por siempre), y él argumentaba al respecto: “no podía ver a los músicos al mismo nivel que yo, tenía que sentirme por encima de ellos”.⁶³ Por esos mismos años Astor pudo ver al Octeto de jazz Gerry Mulligan en París, y esto se incorporó en la concepción de Piazzolla sobre cómo debía ser la interpretación escénica de sus conjuntos. Tras ésta influencia formó el *Cuarteto Buenos Aires*, y este momento es considerado el inicio del tango contemporáneo.

Casi simultáneamente al octeto, formó la Orquesta de Cuerdas. En octubre de 1955 se realizó un concierto del octeto en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, que resultó icónico por el escándalo que lo rodeó. Tres años más tarde, desilusionado por las dificultades comerciales de sus agrupaciones, disolvió el octeto y la orquesta, y volvió a Nueva York, donde un año más tarde se integró al mundo del jazz grabando en la compañía Roulette con un quinteto (bandoneón, guitarra eléctrica, bibráfón, piano y contrabajo), tal vez por influencias del *cool jazz* ascendente por entonces. Él mismo solía calificar a la música grabada con ese quinteto como “jazz-tango”.⁶⁴ Es en éste periodo que recibió, justo antes de una presentación, la noticia de la muerte de su padre, y a raíz de ello compuso en el bandoneón *Adiós Nonino*.

Continuó trabajando con el quinteto y debutó en el Club nocturno Jamaica; después

⁶³ *Ibíd* p.31

⁶⁴ Azzi, María Susanna y Collier, Simon. 2000. *Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla*. Nueva York: Oxford University Press. P. 135-137

lograría asentarse en un lugar fijo: el club 676 donde actuaría regularmente. Las revistas lo anunciaban: “El tango vanguardista ya tiene su santuario. Club 676 bajo el signo de Piazzolla”.⁶⁵

En 1965 grabó dos de sus discos, y en 1966 se separó de Dedé Wolff, y en medio de vaivenes con su esposa aparecen otras mujeres e inestabilidad de su quinteto. Años más tarde comenzó una relación con Amelita Baltar, con quien permanecería durante siete años, y volvió a las actuaciones habituales con el quinteto. En éste resurgimiento ingresó el pianista Dante Amicarelli, con quien se editó el disco *Adiós Nonino*, en el que aparece la histórica interpretación de la introducción modificada.

1970 fue un año muy prolífico para Piazzolla, ya que compuso música para el film *Con alma y vida*; compartió el programa con la Orquesta de Aníbal Troilo; estrenó *Tangazo* (una de sus obras de música académica y sin bandoneón). Al año siguiente constituyó oficialmente el Conjunto 9, al cual le concedía más protagonismo que al quinteto. Los siguientes años continúa la gira y las grabaciones con dicho conjunto.

En 1973 disolvió el Conjunto 9 y grabó un disco con la actriz Edmonda Aldini. En 1974 se mudó a Roma y comenzó su contrato con Aldo Pagani, productor de su disco *Libertango*. Hasta 1976 continuó sus presentaciones alternando y tocando tanto en el ámbito de la música académica como con agrupaciones de jazz. Posteriormente a inicios de 1976 se separó profesionalmente de Antonio Agri y a la par, de su pareja Amelia Baltar. Tuvo presentaciones en el Carnegie Hall de Nueva York, a donde asistieron a escucharlo músicos célebres como Paul Desmond, Chick Corea, Herbie Mann y Gerry Mulligan. También éste año conoció a la que sería su última mujer, Laura Escalada. Compuso la música para la película *Armaguedon* de Alain Delon, y en diciembre de ese mismo año, después de un concierto en Buenos Aires, se produjo un inesperado acercamiento a los músicos de rock con las elogiosas críticas de revistas especializadas de éste género. Afirmaciones como: “el arreglo más rico que se haya escuchado en la música argentina de vanguardia”,⁶⁶ hicieron que los músicos y fanáticos del Rock voltaran la mirada a la música de Piazzolla.

⁶⁵ Kuri, Carlos. 2015. *Piazzolla. La música límite*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor. P. 39

⁶⁶ *Ibíd* p. 54

El siguiente año en París desarrolló 32 conciertos con músicos más cercanos al rock y a la música contemporánea. En 1978 grabó el disco comercial “*Mundial 78*” con dedicatoria a dicho evento de fútbol que se desarrollaría en Argentina. Continuó también componiendo para su quinteto, explorando en rítmicas y armonías diferentes.

Aunque Piazzolla permaneció políticamente neutro ante los acontecimientos de la dictadura militar, se encontró con algunos bloqueos, ya que fue amenazado por el poder militar argentino: le pusieron un ultimátum sobre la imposibilidad de regresar a su país natal si tocaba en México en un concierto organizado por exiliados de izquierda. Sin embargo años después participó en una película filmada durante una serie de conciertos en México. Participó también en el Primer Festival de Jazz de San Pablo, a dónde asistieron a verlo músicos como Chick Corea, Benny Carter y Al Jarreau. Reinició también, una etapa composicional de música académica y sinfónica, con obras como el *Concierto para Bandoneón, Tres tangos sinfónicos* y *Concierto para bandoneón y guitarra*, así como el arreglo sinfónico de *Adiós Nonino* y composiciones para el ballet Bolshoi, esto sin dejar atrás sus giras con el quinteto.

En 1982 compuso *Le Grand Tango* para cello y piano, dedicada a Mstislav Rostropovich quien la estrenaría acompañado de por Marta Argerich. A pesar de estar en medio de un ambiente bélico, continuó sus presentaciones por Argentina con el quinteto. Al siguiente año presentó uno de sus conciertos más importantes en el Teatro Colón de Buenos Aires con motivo del restablecimiento de la democracia argentina y la toma de poder del presidente Raúl Alfonsín.

Continuó los siguientes años componiendo música para cine y presentándose en festivales tales como, el Festival Internacional de Jazz de Montreal y el Festival Internacional de Guitarra en Bélgica, donde presentó el *Concierto para bandoneón y guitarra* bajo la dirección de Leo Brower. Recibió el premio César por la banda sonora del fil *El exilio de Gardel*, y fue nombrado ciudadano ilustre de Buenos Aires.

En 1989 formó el que sería su último conjunto, el “Sexteto Nuevo Tango”, con dos bandoneones, cello, piano, guitarra eléctrica y contrabajo. Con este ensamble se presentó varias veces en el Teatro “Opera de Buenos Aires”, y ahí mismo dió lo que sería su último concierto en Argentina. Posteriormente se fue a una gira por Brasil, Londres, Alemania,

Holanda y disolvió el conjunto a finales de ese año. A inicios del siguiente año continuó dando conciertos como solista, con cuartetos de cuerdas y orquestas sinfónicas. El concierto con Manos Hadjidakis de obras sinfónicas fue su última grabación discográfica.

Consciente de su labor revolucionaria e iconoclasta respecto al tango, Piazzolla decía: “Yo hice una revolución en el tango; rompí viejos moldes y por eso me atacaron, y tuve que defenderme. Pero lo que nadie me puede negar es mi origen: tengo el tango marcado en el orillo”.⁶⁷

El 4 de agosto de 1990 durante su estancia en París, sufrió una trombosis cerebral, y después de casi dos años de sufrir las consecuencias de dicha enfermedad, murió en Buenos Aires el 4 de julio de 1992.⁶⁸

⁶⁷ <https://musicaenmexico.com.mx/las-cuatro-estaciones-portenas-de-astor-piazzolla-arreglo-de-leonid-desyatnikov/>

⁶⁸ Kuri, Carlos. 2015. Piazzolla. La música límite. Buenos Aires, Argentina: Corregidor. p. 64

4.3 Análisis de la obra

4.3.1 Primavera porteña

La primavera porteña está estructurada en forma ternaria A-B-A en tonalidad de sol menor en compás de 4/4. La parte A está dividida en tres periodos, un puente que une al cuarto periodo y codetta.

El primer periodo va de los compases 1 al 16, y muestra el tema principal que es expuesto primero por el violín, donde el piano y el cello hacen el acompañamiento. El movimiento armónico es simple aunque maneja acordes de 7^a, 9^a y dominantes con séptimas mayores. En la segunda frase de éste periodo, el cello repite el tema. (ver ejemplo 4.3.1)

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Primavera porteña'. The first system, labeled 'Allegro', covers measures 1 through 4. It features three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The Violin part begins with a melody marked *p*. The Cello part is marked *pizz.* and *mp*. The Piano part provides harmonic support with chords marked *p*. The second system, separated by a double bar line, covers measures 5 through 8. The Violin part continues with a more complex melody, marked *mf*. The Cello part has a melody marked *p*. The Piano part continues with harmonic accompaniment.

Example 4.3.1 shows a musical score for Violin (Vln.), Violoncello (Vcl.), and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 10 to 14. The second system covers measures 14 to 17. The Piano part features a 'simile' marking. The Violin part has a 'mf' marking. The Violoncello part has a 'Solo' marking and a 'f' marking.

Ejemplo 4.3.1

El segundo periodo que va del compás 17 al 25, tiene un solo de piano, el cual repite el motivo ya expuesto por el violín y seguidamente por el cello. El movimiento armónico es el mismo para las tres presentaciones. (ver ejemplo 4.3.2)

Example 4.3.2 shows a musical score for Violin (Vln.), Violoncello (Vcl.), and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 18 to 21. The second system covers measures 21 to 25. The Piano part features a 'Solo' marking and a 'f' marking.

The image displays two systems of musical notation for Violin (Vln.), Viola (Vel.), and Piano. The first system covers measures 21 to 25. The Violin part features a melodic line with eighth-note patterns and a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 23. The Viola part provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords, also marked *f*. The Piano part consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system covers measures 26 to 29. In this section, the Violin and Viola parts are mostly silent, indicated by rests. The Piano part continues with its eighth-note bass line and chords, concluding the passage with a bridge in measure 29.

Ejemplo 4.3.2

En el tercer periodo, que abarca los compases 26 al 39, mantiene el mismo movimiento armónico, y el tema ahora es presentado distribuyendolo entre los tres instrumentos. Cierra con un puente en los compases 40 al 42 que conectan al cuarto. (ver ejemplo 4.3.3)

This musical score is for a section of a piece, likely in a minor key, spanning measures 25 to 38. It features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing three staves. Measure numbers 25, 30, 34, and 38 are indicated at the beginning of their respective systems. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The Violin and Viola parts consist of melodic lines with various articulations and dynamics. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The score concludes with a double bar line and repeat slashes at the end of the fourth system.

Ejemplo 4.3.3

El cuarto periodo, desarrollado de los compases 43 al 50, hace una inflexión a fa menor, usando una variación del tema con la melodía en el violín y el cello, acompañados por el piano con bajo y acordes sincopados. Concluye la parte A con una codetta que va del compás 51 al 59 en la tonalidad original (sol menor), sostenida la armonía I-IV-VI-V, por una nota pedal de tónica en octavas en el bajo del piano. (ver ejemplo 4.3.4)

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Piano) across three systems of measures. The key signature is one flat (F major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo). The first system (measures 42-45) shows the Violin and Viola playing a melodic line with slurs and accents, while the Piano provides a rhythmic accompaniment with chords and a bass line. The second system (measures 46-49) features a crescendo (*cresc.*) in the Violin and Viola parts, and the Piano accompaniment continues with a steady bass line. The third system (measures 50-53) shows a diminuendo (*dim.*) in the Violin and Viola parts, and the Piano accompaniment concludes with a series of chords and a bass line. The score is framed by double bar lines at the beginning and end of each system.

Ejemplo 4.3.4

La parte B, que es contrastante tanto en el aire como en su matiz, continúa en Sol menor. Con un bajo de nota pedal nuevamente en el piano y acordes sincopados que acompañan el solo del cello. El movimiento armónico es simple, sin embargo los acordes usados son, al menos con séptimas y en algunos casos hasta con oncenas, que son notas color características del jazz. Éste primer periodo con el solo del cello va del compás 60 al 75. (ver ejemplo 4.3.5)

Ejemplo 4.3.5

El segundo periodo de la parte B va del compás 76 al 89. Es la respuesta del periodo anterior con el tema en el violín y luego a dueto con el cello; continúa con una progresión armónica simple pero enriqueciendo los acordes con notas color. A pesar de que los acordes son más del lenguaje del jazz, el manejo de las voces no lo hizo Piazzolla a modo de *voicing* de jazz, sino de música académica. (ver ejemplo 4.3.6)

Example 4.3.6 is a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system covers measures 83 to 87, and the second system covers measures 88 to 92. The Violin part starts with a melodic line in measure 83, followed by a rest in measure 84, and then continues with a melodic line. The Viola part starts with a melodic line in measure 83, followed by a rest in measure 84, and then continues with a melodic line. The Piano part starts with a complex rhythmic pattern in measure 83, followed by a rest in measure 84, and then continues with a complex rhythmic pattern. Dynamics include *mf*, *p*, and *accel.*

Ejemplo 4.3.6

Del compás 90 al 104 regresa a la parte A, repitiendo el tema con la misma progresión armónica y melódica; sin embargo realiza variaciones rítmicas e inserta un compás de 2/4 entre las dos frases, gesto característico de Piazzolla. (ver ejemplo 4.3.7)

Example 4.3.7 is a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system covers measures 90 to 92, the second system covers measures 93 to 94, and the third system covers measures 95 to 96. The Violin part starts with a melodic line in measure 90, followed by a rest in measure 91, and then continues with a melodic line. The Viola part starts with a melodic line in measure 90, followed by a rest in measure 91, and then continues with a melodic line. The Piano part starts with a complex rhythmic pattern in measure 90, followed by a rest in measure 91, and then continues with a complex rhythmic pattern. Dynamics include *ff*.

The image shows a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system starts at measure 93. The second system starts at measure 97 and includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 3/4. The third system starts at measure 102. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns.

Ejemplo 4.3.8

Del compás 105 al 120, continua con un puente en quinto grado, que lleva al segundo periodo de la parte A, que es una respuesta del primer periodo. Hace una inflexión a fa menor nuevamente, y regresa a sol menor usando II napolitano y cerrando con un enlace I-V (ver ejemplo 4.3.8)

Musical score for Example 4.3.8, featuring Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano parts. The score is divided into three systems.

System 1: Shows the initial measures with a forte (*f*) dynamic. The Piano part includes a marking for *8va* (octave up).

System 2: Starts at measure 106. The Piano part continues with a *8va* marking.

System 3: Starts at measure 112. The Piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Ejemplo 4.3.8

La coda, que va del compás 121 al 127 está construida sobre un acorde de tónica con novena y novena aumentada simultáneamente, que se repite en ritmos sincopados hasta cerrar al final con un acorde de I. (ver ejemplo 4.3.9)

The musical score for Example 4.3.9 is presented in two systems. The first system covers measures 120 to 127, and the second system covers measures 124 to 127. The score is for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score features a complex harmonic structure with simultaneous chords of the tonic with a ninth and a raised ninth, repeated in syncopated rhythms. The score is marked with 'fff' and 'sfz'.

Ejemplo 4.3.9

4.3.2 Verano porteño

El verano porteño está estructurado en forma A-B-A-B-A CODA en tonalidad de sol menor, con modulaciones a fa sostenido menor, la menor y re menor. La primera parte A inicia con el tema en el piano con cadencias I-V-VI-I de los compases 1 al 8. (ver ejemplo 4.3.10)

Allegro moderato

Violin

Cello

Piano

Vln.

Vcl.

Piano

Ejemplo 4.3.10

De los compases 9 al 16 el tema se repite con el violín y el cello en octavas, con cadencias sencillas de I-V-I armonizadas al piano. (ver ejemplo 4.3.11)

10

Vln.

Vcl.

Piano

15

Vln.

Vcl.

Piano

Ejemplo 4.3.11

Posteriormente de los compases 17 al 31, se expone el tema con algunas variaciones con armonía I-V7-V/II-V-I concluyendo esta parte con un *ritardando* y cadencia V-I. (ver ejemplo 4.3.12)

f

f

f

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into three systems, corresponding to measures 20-23, 24-28, and 29. The key signature is G minor (two flats). The first system (measures 20-23) is marked *ff* and features complex, rhythmic passages for the violin and viola, with a piano accompaniment consisting of chords and moving lines. The second system (measures 24-28) includes dynamic markings such as *dim.*, *y*, and *rit.*, indicating a change in intensity and tempo. The piano part continues with a steady bass line. The third system (measure 29) shows a shift in texture, with sustained chords in the violin and viola and a piano accompaniment that includes a prominent bass line.

Ejemplo 4.3.12

La parte B presenta cambio de tempo y aire. Expone un tema diferente en los compases 32 al 45, e inicia en la misma tonalidad de sol menor con una nota pedal en el bajo del piano sobre la tónica, haciendo movimientos de voces que hacen armonía de I-VI°-I. Continuando con el mismo tema, en el compás 38 hace una modulación a fa sostenido menor, con pedal de tónica y el tema en el violín con respuestas del cello. (ver ejemplo 4.3.13)

Allegro (♩ = 112)

Solo

mf molto espress.

p

p

Vln. *loco*

Vcl. *poco assel.*

Piano *poco assel.*

Vln. *35*

Vcl. *p*

Piano *p*

Ejemplo 4.3.13

El segundo periodo de la parte B, se encuentra en los compases 46 al 62. Inicia con el tema en el violín en fa sostenido menor, con movimiento armónico de VII-II-I-IV-V, hasta el compás 54 donde hace modulación a la menor. El tema es expuesto por el cello, en esta nueva tonalidad, con un movimiento armónico de I-V7-VII-V/VII. (ver ejemplo 4.3.14)

45

Vln.

Vcl.

Piano

50

Vln.

Vcl.

Piano

Solo

mf

Allegro (♩ = 112)

55

Vln.

Vcl.

Piano

molto espress.

59

Vln.

Vcl.

Piano

Detailed description: This is a page of a musical score for Violin, Viola, and Piano. It is divided into three systems. The first system (measures 45-49) features a Violin part with a melodic line and a quintuplet at the end, a Viola part with a rhythmic accompaniment, and a Piano part with a complex harmonic texture. The second system (measures 50-54) shows the Violin playing a melodic phrase, the Viola playing a sustained note, and the Piano part becoming silent. A 'Solo' marking is placed above the Viola part, and a dynamic marking of *mf* is shown below it. The third system (measures 55-59) is marked 'Allegro (♩ = 112)'. The Violin part is silent, while the Viola and Piano parts play a fast, rhythmic accompaniment. The Piano part is marked '*molto espress.*'.

Ejemplo 4.3.14

Continua un puente, de los compases 63 al 70, indicando acelerando y crescendo para volver al tempo y aire de la parte A. Armonizado en IV-V7-VII/VII-V7, hace referencia al tema principal de la parte A. (ver ejemplo 4.3.15)

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 63 to 70, and the second system covers measures 71 to 79. In measure 63, the tempo is marked as 'Tempo 1 (♩ = 120)'. The dynamics are marked as 'accel. y cresc.' for measures 63-70, and 'ff' for measures 71-79. The Piano part features a steady bass line with chords in the right hand. The Violin and Viola parts play a melodic line with a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat signs in measure 79.

De los compases 71 al 79 retoma el tema A en la tonalidad de la menor, haciendo el mismo movimiento armónico y melódico de la exposición. De los compases 80 al 83 cierra con un puente armonizado en V7, haciendo referencia a la parte B, que lleva a la cadenza del violín en el compás 84. (ver ejemplo 4.3.16)

This musical score consists of three systems, each with three staves: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 71-74):** The Violin part begins with a rest in measure 71, followed by a melodic line starting in measure 72. The Viola part has a rest in measure 71 and enters in measure 72 with a melodic line. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked with a forte (*f*) dynamic.
- System 2 (Measures 75-78):** The Violin part continues its melodic line. The Viola part remains silent. The Piano part continues its accompaniment, maintaining the forte (*f*) dynamic.
- System 3 (Measures 79-82):** The Violin part begins with a melodic line marked *rall.* (rallentando). The Viola part also begins with a melodic line marked *rall.*. The Piano part continues its accompaniment, also marked *rall.*. The system concludes with a double bar line.

Cadenza

Vln.

Vcl.

Piano

Ejemplo 4.3.16

Del compás 85 al 100 retoma el primer periodo de la parte B, con el tema en el violín, armonizado con acordes de novena, séptima y disminuidos, dando así el color de jazz característico de Piazzolla. (ver ejemplo 4.3.17)

Allegro (♩ = 112)

Vln.

mf espress.

Vcl.

p

Piano

p

Vln.

Vcl.

Piano

Ejemplo 4.3.17

El segundo periodo, comprendido del compás 101 al 104, hace una progresión cromática ascendente con el tema, iniciando con una inflexión a si bemol menor. Continúa la progresión haciendo inflexión a si menor en los compases 105 al 110 y termina ese periodo en los compases 111 y 112 regresando a la menor. (ver ejemplo 4.3.18)

Ejemplo 4.3.18

En los compases 113 a 119 hay un puente modulante hacia fa sostenido menor, que conecta a la última exposición de la parte A. (ver ejemplo 4.3.19)

Ejemplo 4.3.19

El primer tema de la parte A se encuentra en los compases 120 al 127, en tonalidad de fa sostenido menor, armonizado en acordes I-IIN-V-III-I. Termina con un cambio de compás a 2/4 (característico de Piazzolla) que modula a re menor y conecta al segundo tema. (ver ejemplo 4.3.20)

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 121 to 127. It begins in the key of F# minor (three sharps) and 4/4 time. The Violin and Viola parts feature melodic lines with dynamic markings of *cresc.* (crescendo) and *accel.* (accelerando), leading to a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, also marked with *cresc.* and *accel.*. At the end of measure 127, the meter changes to 2/4. The second system starts at measure 126 and continues to measure 144. It begins in 2/4 time and modulates to D minor (two flats). The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 112 (♩ = 112). The Violin and Viola parts continue with their melodic lines, and the Piano part provides harmonic support. The dynamic marking *mf* is present throughout the second system.

Ejemplo 4.3.20

El segundo tema de la parte A va del compás 129 al 144, tomando de nuevo el compás de 4/4 ahora en tonalidad de re menor. Hace contrapuntos entre los tres instrumentos, intercalando temas de la parte A, la parte B y la coda. (ver ejemplo 4.3.21)

This musical score is divided into four systems, each containing staves for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure numbers 130, 135, 139, and 143 are indicated at the start of their respective systems. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The Violin and Viola parts have fewer notes, often playing sustained chords or simple melodic lines. The score is enclosed in a double-line frame with double bar lines at the beginning and end of each system.

Ejemplo 4.3.21

La coda se encuentra en los compases 145 al 155, sigue en la tonalidad de re menor, armonizado en acordes I-V/V-IV-V7-I. Utiliza un tema que fue esbozado en el último periodo de la parte A. Concluye con *fff* unísono de los tres instrumentos con el motivo principal de la parte A. (ver ejemplo 4.3.22)

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into three systems. The first system shows measures 145-146, with a *ff* dynamic marking. The second system covers measures 147-150, with a *f* dynamic marking. The third system covers measures 151-155, with a *fff* dynamic marking. The Piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. A *gliss.* marking is present in the final measure of the Piano part. The score concludes with a double bar line.

Ejemplo 4.3.22

4.3.3 Otoño porteño

El otoño porteño está estructurado en forma ABABA Coda, en la tonalidad de la menor, haciendo modulación a re menor y fa sostenido menor. La parte A, de los compases 1 al 8, inicia con una introducción del piano con cadencias auténticas perfectas. Buscando dar la sonoridad de jazz, usa notas color y algunos acordes disminuidos., (ver ejemplo 4.3.23)

The image displays a musical score for the piece 'Otoño porteño'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin, Cello, and Piano. The Piano part is marked 'Solo', 'pp', and 'misterioso'. The second system includes staves for Violin (Vln.), Cello (Vel.), and Piano. The Violin and Cello parts are marked 'mf' starting at measure 5. The Piano part continues with 'mf' markings. The score is in 4/4 time and features a mix of chords and melodic lines.

Ejemplo 4.3.23

Del compás 9 al 20 se encuentra el primer periodo, donde presenta el tema, primero en un tejido contrapuntístico entre los tres instrumentos, después octavado entre el violín y el cello, repitiendo el mismo patrón armónico de la introducción. (ver ejemplo 4.3.24)

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. It is organized into three systems of staves. The first system covers measures 10 to 13, the second system covers measures 14 to 16, and the third system covers measures 17 to 29. The Violin and Viola parts are written in treble and bass clefs respectively, while the Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a trill in the piano part.

Ejemplo 4.3.24

En los compases 21 al 24 se expone un segundo tema en el violín, cerrando con una codetta en los compases 25 al 28 y una cadenza del cello en el compás 29, todo sobre el acorde de I9. (ver ejemplo 4.3.25)

Vln. *f*
 Vcl. *mf*
 Piano *mf*
 Vln. *dim.* *rall.*
 Vcl. *dim.* *rall.*
 Piano *dim.* *rall.*
 Vln. Cadenza
 Vcl. *rit.*
 Piano

Ejemplo 4.3.25

La parte B va del compás 30 al 44, continúa en la menor, con el tema en el cello en un aire y tempo diferente. Armonizado con acordes I⁹-VII/VII-I-IIN-II^o-IV-I⁹. Repite en el piano el tema dos veces, con una figuración diferente cada vez. (ver ejemplo 4.3.26)

30 Lento y rubato

Vln.

Vcl.

mf molto espress.

Piano

33

Vln.

Vcl.

Piano

36

Vln.

Vcl.

Piano

39

Vln.

Vcl.

Piano

42

Vln.

Vcl.

Piano

Allegro (♩ = 120)

Ejemplo 4.3.26

En los compases 45 al 53 retoma la parte A con el primer tema en la menor, con una cadencia auténtica, nuevamente usando notas color en los acordes. (ver ejemplo 4.3.27)

45

Vln.

Vcl.

Piano

Allegro (♩ = 120)

48

Vln.

Vcl.

Piano

Ejemplo 4.3.27

En los compases 54 al 57 modula a re menor, y hace el primer tema ahora en la nueva tonalidad. Termina ésta sección con el segundo tema de los compases 58 al 61. (ver ejemplo 4.3.28)

Ejemplo 4.3.28

Continua con una cadenza del violín en el compás 62 y en los compases 63 al 70 regresa al tema B, asignándolo al violín en tonalidad de re menor con cadencias plagales. En los compases 71 al 78, el violín repite el tema con variaciones y adornos melódicos de corte efectista. Se encuentra armonizado todo sobre I-II. (ver ejemplo 4.3.28)

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Piano) across three systems of staves. The key signature is B minor (two flats) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 62-70):** Labeled "Cadenza" and "rall.". The Violin part features a melodic line with a fermata at the end of measure 62. The Viola and Piano parts provide harmonic support with sustained notes and chords.
- System 2 (Measures 63-70):** Labeled "Lento y rubato". The Violin part begins with a melodic phrase marked *mf*. The Viola part has a *p* dynamic. The Piano part is marked *pp* and features a flowing accompaniment.
- System 3 (Measures 66-70):** Continues the "Lento y rubato" section. The Violin part has a *mf* dynamic. The Viola part has a *p* dynamic. The Piano part has a *pp* dynamic.

69

Vln.

Vcl.

Piano

72

Vln.

Vcl.

Piano

74

Vln.

Vcl.

Piano

77

Vln.

Vcl.

Piano

Allegro (♩ = 120)

ppp

pp

9

Ejemplo 4.3.28

Del compás 79 al 86 retoma la parte A, los primeros cuatro compases los construye sobre acorde I°, y continúa con una inflexión a sol menor. Termina en los compases 87 al 91 con una modulación a fa sostenido menor con el tema de la parte A. (ver ejemplo 4.3.29)

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano (Piano) across measures 79 to 91. The score is organized into three systems. The first system (measures 79-82) features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a double bar line with repeat dots. The second system (measures 83-86) includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third system (measures 87-91) shows a modulation to the key of F# minor, indicated by the presence of F# notes in the bass clef. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The Violin and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents.

Example 4.3.29 shows a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into two systems. The first system covers measures 86 to 91. The key signature changes from B-flat major to D major at measure 86. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The Violin and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents, while the Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a *ff* dynamic marking.

Ejemplo 4.3.29

La coda se encuentra del compás 92 al 102 en tonalidad de la menor. Sobre cadencias perfectas con notas color, presenta una variación del tema principal, terminando en una triada de tónica en posición fundamental. (ver ejemplo 4.3.30)

Example 4.3.30 shows a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score covers measures 92 to 97. The key signature changes to D minor at measure 92. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The Violin and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents, while the Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score ends with a triad of the tonic in its fundamental position.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is organized into three systems, each containing three staves. The first system covers measures 94 to 96, the second system covers measures 97 to 99, and the third system covers measures 100 to 102. The Violin part is written in treble clef, the Viola in bass clef, and the Piano in grand staff (treble and bass clefs). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Dynamic markings such as *sfz* (sforzando) are present, particularly in the later measures. The score concludes with a double bar line and repeat slashes.

Ejemplo 4.3.30

4.3.4 Invierno porteño

El invierno porteño está estructurado en forma ABABABA Coda. Escrito en la tonalidad de fa sostenido menor, con modulaciones a sol menor, la menor y do menor. Del compás 1 al 8 inicia la parte A, con el tema en el violín y el cello en octavas; asigna la armonía al piano, en cadencias plagal y perfecta, con acordes de paso y notas color. (ver ejemplo 4.3.31)

The musical score for "Invierno porteño" is presented in three systems. The first system, marked "Lento (♩ = 76)", features a Violin part with a melody starting on a half note, followed by quarter notes, and a Cello part playing the same melody in octaves. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *p*. The second system continues the development, with *cresc.* markings in the Violin, Cello, and Piano parts, and *accel. ...* markings in the Violin and Cello parts. The third system shows the continuation of the piano part, with the Violin and Cello parts ending on whole notes.

Ejemplo 4.3.31

Contrastante, en los compases 9 al 15 se encuentra la parte B, con una cadencia rota y acordes con notas color. El tema es dibujado por el piano. Cierra con la cadenza del piano en el compás 16. (ver ejemplo 4.3.32)

Piu mosso ($J = 100$)

The musical score consists of three systems. The first system (measures 9-15) is marked 'Piu mosso (J = 100)'. It features a piano solo in the right hand with a melodic line and a rhythmic accompaniment in the left hand. The strings (Violin and Viola) play sustained chords and moving lines. The second system (measures 16-17) shows the piano cadenza, marked 'Cadenza (ad lib.)' and 'Vivace'. The piano part includes triplets and crescendos, while the strings play sustained chords. The third system (measures 18-19) continues the piano solo and string accompaniment.

Ejemplo 4.3.32

Del compás 17 al 27 retoma la parte A con el piano solo, repitiendo la misma secuencia armónica y melódica. Continúa con un puente en los compases 29 al 31 nuevamente con cadencia rota que conecta a la parte B. (ver ejemplo 4.3.33)

17 Lento (J = 76)

Vln.

Vcl.

Piano

22

Vln.

Vcl.

Piano

27

Vln.

Vcl.

Piano

30

Vln.

Vcl.

Piano

ff

mf cresc. ... y ... accel. ...

Ejemplo 4.3.33

En los compases 32 al 44 retoma la parte B, con notas pedal en el violín y el cello, y el tema en el piano, todo sobre acorde de I con novena y oncenena. (ver ejemplo 4.3.34)

Allegro (J = 132)

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of quarter note = 132. The first system (measures 32-36) shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords, while the violin and viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 37-40) introduces the word 'loco' above the piano part, indicating a change in the piano's rhythmic pattern. The third system (measures 41-44) features a 'rall. y dim.....' marking, where the piano part slows down and the violin and viola parts play sustained notes.

Ejemplo 4.3.34

En los compases 45 al 54 un puente de IIN9 conecta de nuevo a la parte A que modula a sol menor, sobre acorde de I9 y en cadencia plagal. (ver ejemplo 4.3.35)

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into three systems, corresponding to measures 45-47, 48-52, and 53-54. The tempo is marked 'Lento (♩ = 76)'. The key signature changes from two sharps (F# and C#) to one flat (F) at measure 48. The first system (measures 45-47) shows the Violin and Viola playing chords and moving towards a solo in the Viola. The Piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. The second system (measures 48-52) features a 'Solo' section for the Viola, marked 'mf espress.', with a melodic line. The Piano accompaniment continues with chords and a bass line. The third system (measures 53-54) shows the Viola playing a melodic phrase, and the Piano accompaniment concluding with chords and a bass line.

Ejemplo 4.3.35

En los compases 55 al 62, se expone en el violín el segundo tema de la parte A, con cadencia rota y notas color. (ver ejemplo 4.3.36)

Musical score for Example 4.3.36, measures 58-79. The score includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The Piano part features a complex accompaniment with chords and a *dim.* marking. The Violin and Viola parts have melodic lines with *p* dynamics. A double bar line is present at measure 79.

Ejemplo 4.3.36

En los compases 63 al 77 modula a la menor, presentando el primer tema de la parte A entre el violín y el cello en octavas, la mayor parte sobre los acordes de I y III⁹ y una inflexión a Do Mayor seguida de otra inflexión a Mi bemol Mayor que termina en un puente en los compases 78 y 79. (ver ejemplo 4.3.37)

Musical score for Example 4.3.37, measures 63-79. The score includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The Piano part features a complex accompaniment with chords and a *p* dynamic. The Violin and Viola parts have melodic lines in octaves. A double bar line is present at measure 79.

Ejemplo 4.3.37

En los compases 80 al 87 modula a do menor y repite el tema principal de la parte A entre el violín y el cello en octavas, y la armonía en el piano. Usa una cadencia plagal y una perfecta con notas color, y al final una inflexión a Mi bemol mayor. (ver ejemplo 4.3.38)

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The score is divided into three systems, corresponding to measures 79-81, 82-85, and 86. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The Violin and Viola parts play a melodic line with a forte (f) dynamic, while the Piano part provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and an *accel.* marking in measure 86. The score concludes with a cadence in measure 86.

Ejemplo 4.3.38

En los compases 88 al 96 regresa a la parte B, con modulación a la menor, dando ésta vez el tema al piano y asignando la armonía entre el cello y el violín. Termina en cadencia rota para retomar la parte A en la menor. (ver ejemplo 4.3.39)

Piu mosso ($\text{♩} = 100$)

Vln. ⁸⁹

Vcl.

Piano

Vln. ⁹²

Vcl.

Piano

Ejemplo 4.3.39

En los compases 97 al 110 retoma la parte A por última vez, en la tonalidad de la menor, con el tema en el violín con contrapuntos en el cello y el piano, preparando una modulación hacia Mi bemol mayor en los últimos compases, para conducir a la coda. (ver ejemplo 4.3.40)

Lento (♩ = 76)

mf *espress.*

p

Vln. 101 *cresc.* *f*

Vel. *mf cresc.* *f*

Piano *cresc.* *f*

Vln. 106

Vel.

Piano

Ejemplo 4.3.40

La coda, en los compases 111 al 127, se encuentra en Mi bemol mayor, con cadencias plagales y armonía más académica. No utiliza notas color ni armonizaciones de jazz. Presenta el tema de la coda primero el violín y cierra el piano repitiendo dicho tema. (ver ejemplo 4.3.41)

Meno mosso

The image shows a page of a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The tempo is marked "Meno mosso". The score is divided into four systems, each containing three staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure numbers 110, 114, 117, and 120 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include *mf*, *p*, *cresc.*, *tr*, *p*, and *mp*. A "Solo" marking is present in the Piano part at measure 120. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills.

Vln. 110 *mf*

Vcl. *p*

Piano *p*

Vln. 114 *tr*

Vcl.

Piano *cresc.*

Vln. 117 *tr*

Vcl.

Piano

Vln. 120 *p*

Vcl. *p* Solo

Piano *mp*

124

Vln. *dim.* *rall. . . .*

Vcl. *dim.* *rall. . . .*

Piano *dim.* *rall. . . .* *tr.*

The musical score consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vcl.), and Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The Violin staff begins with a melodic line marked *dim.* and *rall. . . .*. The Viola staff has a single note marked *dim.* and *rall. . . .*. The Piano part features a complex texture with a *dim.* marking and a *tr.* (trill) in the right hand. The score concludes with a fermata over the final notes of all instruments.

Ejemplo 4.3.41

4.4.- Sugerencias técnicas e interpretativas

Las cuatro estaciones fueron concebidas en principio, así como muchas piezas de Piazzolla para su famoso quinteto, que fue el parteaguas del tango nuevo y de la música popular/académica del s. XX.

Piazzolla mismo realizó más de una versión diferente en la mayoría de sus obras, sin ser las estaciones porteñas la excepción. Algunas fuentes mencionan que fue escrita originalmente para guitarra, otras fuentes indican que para cuerdas y piano. Las versiones para orquesta de cuerdas y para trío de piano, violín y cello fueron realizados por el compositor, arreglista y violoncellista argentino José Bragato, quien también realizara otros arreglos para las obras de Piazzolla.⁶⁹

En toda la obra, es decir los cuatro movimientos, se debe considerar que el compás usado es 4/4 (compás del tango moderno, anteriormente se usaba 2/4) sin embargo el tiempo se debe sentir como ritmo de tango, tomando en cuenta las referencias del género, sobre todo rítmicas dentro de la obra, la subdivisión no es binaria tradicional en 4/4 sino en 3 3 2 en que está subdividido implícitamente, aunque no de manera gráfica en la partitura. También el uso recurrente del acento largo, es decir, marcato en los cuatro tiempos por igual pero haciendo énfasis en el 3 3 2.

Para la interpretación de ésta obra se tienen que tener claros tres aspectos interpretativos en el lenguaje del compositor: toma del jazz la armonía así como las improvisaciones y el swing; de la música académica toma la estructura y el uso de contrapuntos; y de la vena popular inherente del tango, toma los ritmos de habanera, yumba y el estilo libre en los fraseos. Se debe tratar de llevar la obra al equilibrio de los tres estilos.

⁶⁹ <https://musicaenmexico.com.mx/las-cuatro-estaciones-portenas-de-astor-piazzolla-arreglo-de-leonid-desyatnikov/>

4.4.1 Primavera porteña

La primavera porteña forma parte de la Suite de Piazzolla *Estaciones Porteñas*, la cual no fue concebida en principio como las cuatro obras en conjunto, sino como piezas aisladas. Este primer movimiento fue la tercera pieza, compuesta en 1970. Se piensa que las piezas fueron escritas originalmente para quinteto y posteriormente, el mismo Piazzolla, escribió arreglos para otras instrumentaciones. También existen diversas versiones para diferentes dotaciones de otros arreglistas. Porteño se refiere al gentilicio de Buenos Aires, por lo que entendemos que el compositor trata de referenciar el clima de dicha región.

La primera parte de la primavera debe tener la energía del tango con sus acentos sincopados asemejados al jazz. En aire de allegro inicia el bajeo, haciendo el cello referencia al estilo de yumba;⁷⁰ la armonía a contratiempo y a veces sincopada está encomendada al piano, y la melodía con la lírica “tanguificada” (Piazzolla usaba dicho término en referencia a sus obras) en el violín. Posteriormente el piano va haciendo el bajeo y la armonía, donde se debe dejar claro el estilo del tango haciendo referencia al contrabajo; en esta sección el cello acompaña al violín con un contrapunto. Dicho contrapunto se hace más complejo al entrar el solo del piano donde continúa bajando y las cuerdas hacen la armonía con el contrapunto. Debe existir un claro equilibrio donde se debe dejar escuchar cada voz en el instrumento que lleve el tema.

Es importante recalcar la parte rítmica de la síncopa que debe estar claramente acentuada por los tres instrumentos para poder ensamblar adecuadamente con la parte del canto del tango que lleva el violín, y justo hacer la referencia de un cantante de tango con toda la lírica y el dramatismo que éste lleva.

En la parte B cambia el tempo y el aire, donde se muestra una atmósfera más lírica, melódica y melancólica, menos rítmica y sincopada que la parte A. Ahora el cello inicia con un solo lleno de lirismo acompañado por el piano con acordes y arpeggios sin síncopas que asemejan más al romanticismo que al jazz o el tango, logrando un contraste

⁷⁰ Ritmo en 4/4 a base de negras acentuando y fraseando de dos en dos. Fue popularizado por el compositor de tangos argentino Osvaldo Pugliese en 1946.

significativo con la parte A, usa fraseo básico cerrado.⁷¹ El violín concluye ésta parte B haciendo un solo donde el piano y el cello acompañan únicamente, haciendo al final pequeñas respuestas.

Regresan al tema A donde el violín y el cello cantan el tema a dos voces con acompañamiento en el piano por medio de bajeo y acordes en síncopa nuevamente. Se debe retomar ese aire de tango jazz y marcar mucho la parte rítmica, manejar los matices para llegar a los *ff* que se requieren y lograr ese equilibrio sonoro entre los tres instrumentos haciendo todas las capas sonoras que la pieza pide. Ya que originalmente fue escrita para quinteto, hay que pensar en esa sonoridad que el compositor buscaba de inicio con los contrapuntos, los guiños al tango y al jazz y la parte romántica de la sección B.

⁷¹ En el tango se puede frasear de tres modos para lograr la expresividad deseada: básico (modifica el ritmo pero se respetan los puntos de llegada al tiempo uno y tres), hay fraseo básico abierto (usado antes de los años 40's) y cerrado (se utiliza después de los años 40's). También está el fraseo extendido, donde se rompe la barrera de los tiempos fuertes, y el intérprete decide las notas destino enfatizando más unas que otras (si se adelanta se llama aceleración, si se retrasa se llama desaceleración) se utiliza generalmente en solos y no suele escribirse para no coartar la libertad expresiva del intérprete. Y por último el fraseo arrebatado, donde se desdibuja el compás dejando total libertad melódica al intérprete. Más común en el tango popular. (Julián N. Graciano, Conservatorio Argentino Galván, 2003).

4.4.2 Verano porteño

El verano porteño a pesar de ser la segunda pieza de la suite, fue la primer pieza escrita de ésta obra por Piazzolla en el año de 1965, como música incidental para la obra *Melenita de oro* de Alberto Rodríguez Muñoz.⁷²

Se han hecho ciertos comparativos entre los conciertos de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi y la suite de Piazzolla, incluso entre 1996 y 1998 el compositor ruso Leonid Desyatnikov realizó un nuevo arreglo vinculando ambas obras convirtiendo cada pieza en piezas de tres secciones instrumentando al estilo de Vivaldi con violín solista y orquesta de cuerdas. Cada pieza del arreglo de Desyatnikov tiene citas del trabajo original tanto de Piazzolla como de Vivaldi, sin embargo algo curioso de notar es que, al estar en polos geográficos opuestos los compositores, también las estaciones se invierten, así que las obras muestran combinación del verano porteño con el invierno de Vivaldi; e invierno porteño con el verano del compositor barroco.⁷³

La introducción es una improvisación, que evidentemente no está escrita en la partitura ni hay indicación alguna, sin embargo el mismo quinteto de Piazzolla la realizaba. Los diversos tríos de los que existe referencias hacen dos tipos de introducción; la primera el violín haciendo *Chop*⁷⁴ detrás del puente, la segunda emulando la introducción propuesta por el quinteto de Piazzolla donde el cello hace glissandos y el piano y el violín jalan las cuerdas manualmente. El aire que pide la partitura es allegro moderato, y aunque la mayoría de los tríos de referencia lo ejecutan a tempo cercano al vivace, efectivamente el quinteto de Piazzolla lo toca en allegro moderato. Considero conveniente tomar ésa referencia directa del compositor tanto de la introducción como del aire.

En ésta parte A, que tiende a ser una milonga, el piano inicia con el tema bajado en *Yumba* y acordes, con melodía sincopada en la mano derecha, los tres elementos deben ser muy marcados para dejar clara la referencia a la milonga. Después el violín y el cello

⁷² Azzi, María Susanna y Collier, Simon. 2000. *Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla*. Nueva York: Oxford University Press. P. 90

⁷³ <https://nyphil.org/~media/pdfs/program-notes/1516/Piazzolla-arr-Desyatnikov-Four-Seasons-of-Buenos-Aires.pdf>

⁷⁴ Golpe de arco de reciente aparición, durante los años 60, que básicamente consiste en realizar ritmos con la base del arco, el cual se sostiene fuertemente para golpear y soltar las cuerdas.

hacen la segunda repetición con el tema, y en la tercera ocasión hacen ese mismo tema octavado y en *ff*, por lo que se entienden tres niveles de sonoridad aquí. Posteriormente hace una pequeña variación melódica del mismo tema, para en seguida repetir el tema y cerrar ésta parte A. Hay que poner especial énfasis en la parte rítmica de ésta sección con la yumba y las síncopas. El cierre es con un disminuyendo y ritardando para pasar a la parte B en otro tempo y sonoridad.

La parte B es más un tango “cantado”. Se puede utilizar cualquiera de las posibilidades de fraseo señaladas en la nota a pie 71. En ésta sección B se utiliza, a criterio del intérprete, éstos fraseos más libres propios del tango tradicional. El violín lleva la voz cantante y sobre la expresividad de éste, el cello y el piano deben ser acompañamiento. En una sección el cello hace respuestas que deben ir en concordancia con los fraseos propuestos por el violín. En ésta sección el piano figura únicamente como acompañamiento, ya que lleva acordes y/o arpeggios en la mano derecha, y octavas en yumba en la izquierda. El aire y el tempo deben ser notoriamente más lentos que en la parte A, aunque tiene ciertas indicaciones de *acelerando* y *poco piu mosso*, el rango de velocidad a la que se mueve es muy ligero.

En la segunda mitad de la sección B el cello lleva la voz cantante con el mismo tema que presentara el violín; finalizando se hace un *acelerando* y *crescendo* que lleva a la reexposición del tema de la sección A, esta se presenta de nuevo en un aire con tempo mayor y en *f*, que llevan a retomar también parte del tema de la sección B en menor tempo, culminando con una cadenza del violín, que se ejecuta absolutamente en fraseo arrebatado.

Terminando la cadenza retoma la B con el tema en el violín. Es importante que el piano cuide el bajo en yumba junto con los acentos de las síncopas, y que para ensamblar se tome absolutamente en cuenta el fraseo melódico del violín. A pesar de ser fraseos hasta cierto punto libres, en la partitura se marcan muchos fraseos, arcadas y efectos del violín que son indispensables, ya que sin ellos se pierde el carácter de tango en la obra.

Terminando retoma en éste aire lento el tema de la sección A, y posteriormente hay indicación de *crescendo* y *acelerando* que regresa al tempo más rápido. Para esas secciones donde se hacen rítmicas al unísono en los instrumentos, y que se tienen

dinámicas y agógicas que se mueven, se debe estudiar primero a un pulso constante para después abordar la agógica en el trabajo camerístico, moviendo tiempos y dinámicas de una manera proporcional y ensamblada.

Para iniciar la coda, Piazzolla utiliza uno de los recursos característicos de sus obras, que es el cambio métrico previo a retomar el tema. Se retoma el motivo de la sección A en el piano donde la mano derecha debe remarcar dicho tema, la izquierda no mover el pulso y el cello realizar el acompañamiento.

Después se incorpora el violín que vuelve a ser la voz cantante. El rango sonoro debe ir en tres niveles de *mf* a *f*, *ff* hasta llegar a *sff*. Se deben cuidar absolutamente las indicaciones de acentuaciones, fraseos, arcadas, ya que sin éstos se pierde por completo la interpretación hacia donde el autor indica llevarla. El final indica un glissando sólo para el piano, pero dentro de las libertades interpretativas que conlleva éste tango-jazz, es opcional que las cuerdas también realicen el glissando.

4.4.3 Otoño porteño

El otoño porteño fue la última pieza que Piazzolla compuso de ésta suite en el año 1970. Hasta entonces la obra se había concebido y ejecutado como piezas sueltas y no como una suite. A partir de aquí el mismo Piazzolla con su quinteto, comenzó a ejecutar la suite completa con sus cuatro piezas.

La parte A inicia con una introducción del piano haciendo el tema principal en matiz *pp*, y el violín hace rítmicas sincopadas en efecto de chop (no indicadas en la partitura). Hay versiones en las que se hace una introducción libre y/o improvisada entre el piano y el cello que emula la introducción que Piazzolla hacía con el quinteto.

En ésta versión se ejecutará la introducción escrita del piano con el chop improvisado de violín. Los bajeos del piano son combinación de yumba, con habanera y movimientos cromáticos característicos del tango. Se hace el tema en la mano derecha marcando mucho los acentos sincopados. Al integrarse el violín y el cello, el piano sigue con el tema principal en la derecha donde se debe prestar mucha atención a las acentuaciones y fraseos típicos de la milonga y el tango. Más adelante el violín lleva la voz cantante y se mueve el matiz desde el *pp* de la introducción del piano hasta un *f* del tema del violín. Cerrando con ritardando y disminuyendo para dar paso a una cadenza del cello con fraseo arrebatado.

Posteriormente entra la parte B con un solo del cello acompañado por arpeggios del piano en un tempo lento y rubato, con indicación de *mf* *molto expresivo*. Donde el cello hace fraseos básicos cerrados. Terminando ésta parte lírica, regresa a *allegro* y *forte súbito* con el tema A octavado entre el cello y el violín, que hacen algunos glissandos improvisados al final de las frases. El piano debe ejecutarse de una manera intensa y percutiva. Después retoma el tema el piano cerrando con un ritardando y disminuyendo que llevan a una cadenza del violín. La cadenza la ejecuta el violín con fraseo arrebatado y en matiz *mf*. Da paso al tema B en el violín con fraseo básico cerrado y acompañado del cello y el piano haciendo arpeggios. Se repite el regreso al *allegro* y *forte súbito* con la melodía octavada entre el violín, el cello y el piano, alternando ritmos de habanera y yumba. Termina la coda al unísono en los tres instrumentos y *sf* de un acorde final.

4.4.4 Invierno porteño

El invierno porteño fue una obra compuesta en 1969, siendo así la segunda que concibió Piazzolla. Después del *verano porteño*, que fuera pensado inicialmente como una pieza suelta, Piazzolla decide componer al año siguiente el *invierno*, para así iniciar lo que sería toda una suite de cuatro piezas representando a cada estación del año. Si ponemos éste invierno en comparativo con el de Vivaldi, debemos tomar en cuenta que en realidad las similitudes sonoras deben ser buscadas con el verano, ya que por las cuestiones geográficas, el verano italiano es mucho más parecido al invierno argentino.

Inicia en tempo *lento* con la melodía en violín y cello, el piano hace acompañamiento en yumba y acordes sincopados en la derecha. Se debe ejecutar sin rubato y con aire melancólico. Al finalizar ésta introducción con el tema principal hay un crescendo y acelerando que lleva a un *piu mosso* en *mf*, donde las cuerdas hacen la parte armónica en sincopas, y el piano hace la parte melódica en octavas, hay que tener especial cuidado en las acentuaciones y fraseos de esta melodía y se debe ejecutar con un sonido incisivo que contrasta con la parte melódica del primer tema.

Al finalizar ésta parte viene una cadenza del piano donde está la indicación de *ad libitum*, que nos deja libre la interpretación para usar un fraseo arrebatado (hay versiones donde la cadenza es improvisada o con arreglo del intérprete). Terminando la cadenza el piano retoma el primer tema solo, de nuevo en tempo *lento*, con interpretación más tendiente al romanticismo con leves rubatos sin llegar a fraseos de tango. Concluyendo el tema en el piano hay una cesura con calderón que lleva a un *ff* con crescendo y acelerando que hace de puente a la siguiente parte, aquí el piano lleva una parte protagónica, donde se debe tener cuidado en fraseos y acentuaciones indicadas en la partitura, así como lograr una sonoridad incisiva.

La siguiente parte tiene indicación de *ff* y tempo *allegro*. Se debe ejecutar en los tres instrumentos de manera percutiva. Las cuerdas llevan el acompañamiento armónico en octavas que deben sonar con las acentuaciones de milonga 3 3 2. El piano lleva la parte melódica que de igual forma debe sonar percutida y con acentos 3 3 2, aunque en algunas partes donde se indica, el acento va cruzado con las cuerdas.

Termina con un rallentando y disminuyendo que lleva de nuevo al tempo *lento* y matiz *p*. El cello hace el primer tema con acompañamiento del piano que hace bajeo de yumba y acordes sincopados. El violín concluye el tema ahora con acompañamiento en el piano en ritmo de habanera, y después se repite en ambas cuerdas octavadas subiendo hasta un *ff* y contrastando con el solo del violín en *p*. Se debe cuidar dar el equilibrio sonoro entre los tres instrumentos y en los niveles sonoros cuando se sube o baja de matiz para llevar una lógica, pero sin perder la parte “arreatada” que caracteriza al tango.

Se retoma el tema en las dos cuerdas octavadas pero en *ff* y con acompañamiento armónico percutivo en el piano en agrupación rítmica acentuada en 3 3 2. Después de un acelerando llega a un *f Piu mosso* donde el piano retoma el segundo tema con el acompañamiento armónico sincopado de las cuerdas. Está indicado un disminuyendo al final que lleva al tempo *lento* nuevamente, lo cual requiere una interpretación agógica de ritardando (que no está en la partitura) para dar una lógica sonora.

El violín retoma el tema en tempo *lento* con indicación de *mf espressivo*, pudiendo hacer un fraseo básico cerrado, y el piano y el cello un acompañamiento de yumba que sostiene el tempo. Terminando ésta parte se sugiere un pequeño ritardando (no indicado en la partitura) para dar paso al *Meno mosso* de la coda. El violín inicia el tema y después el cello hace un contrapunto. El piano concluye la obra con el motivo que el violín inició en la coda. Hay versiones donde los instrumentistas improvisan adornos que ejecutan en estilo barroco. Se debe lograr una sonoridad dulce y clara en la coda así como el disminuyendo y rallentando del final no exagerarlo, pero lograr un cierre claro entre los tres instrumentos.

Conclusiones

El principio y fin mismo del arte es la expresión. La música, como tal, tiene como fundamento principal el de expresar y comunicar ideas y emociones, sólo que a diferencia de otras artes, ésta relaciona íntimamente al artista con el espectador al generar en él imágenes y emociones.

Esa estrecha relación que se debe lograr entre el artista y el público, no es posible en su plenitud, sino a través de la vivencia misma de la ejecución pública. El trabajo previo, tanto teórico como práctico, que se debe llevar a cabo para poder ejecutar correctamente una obra tiene sentido, por fin, cuando puedo llegar a esa real interpretación, a una auténtica creación artística, y no sólo a la recreación de una obra, sobre todo cuando esa interpretación realmente dice y hace sentir algo al público.

A través de estas notas al programa, he dejado un documento por escrito sobre la labor que se lleva a cabo durante la preparación que nos lleva a la ejecución pública de una obra. Este documento, es absolutamente ampliable y perfectible en el sentido teórico, aunque lo verdaderamente relevante en este proceso, es el encuentro final con el público, que es en realidad la cristalización de este trabajo escrito y práctico.

Asimismo, durante el proceso para llevar a cabo la ejecución e interpretación pianística, he logrado distinguir varios puntos que me parece importante resaltar, como indispensables en el trabajo del intérprete.

Primero me gustaría aclarar la diferencia que, considero, existe claramente entre ejecutar e interpretar. El ejecutar es simplemente “transcribir” las partituras al instrumento, es decir, puede estar teórica y técnicamente perfecto, pero sin crear, proponer o expresar, y el artista que ejecuta queda en el simple nivel de artesano. El interpretar sugiere, además de ser correcto teórica y técnicamente, el sentir, el transmitir, el crear. Ser realmente un artista que piensa y siente, y no un simple reproductor.

En concreto, podría afirmar que la ejecución es sólo un escalón más para llegar a la finalidad del artista, la creación; aunque, sin lugar a dudas, el conocimiento teórico, técnico

y humanístico de la obra a ejecutar, es indispensable para llegar al siguiente nivel, es decir, al de la interpretación.

El estudio previo a la ejecución pública debe estar fundamentado, como ya había mencionado, en la técnica, teoría y análisis humanístico de la obra. Pero no sólo en ello se basa una buena interpretación sino también en la maduración de la misma, que se logra a través de las presentaciones. Este primer encuentro con un oyente externo es muy importante, dado que es aquí donde realmente se pone a prueba la interpretación. La técnica y las cuestiones teóricas pueden pasar a segundo plano si es que se logra la finalidad de comunicar, y los errores técnicos podrán ser corregidos con mucha más facilidad si se llega al nivel de la interpretación y no sólo se ha quedado en el de la ejecución.

Otra cuestión que considero de suma importancia es la de escuchar las opiniones externas. Cada persona, desde su perspectiva, puede verter diversas sugerencias y opiniones respecto de la interpretación de una obra (técnicamente hablando). Considero relevante aprender de ellas, discernir, tomar lo que se crea adecuado y desechar lo que no. Desde luego el intérprete que se precie de serlo, debe tomar en cuenta estos puntos, sin embargo creo que lo más importante que he encontrado en este proceso, hablando de los años que llevo de carrera (incluyendo tanto la interpretación como la docencia), es simplemente buscar un fin en la música: lograr una creación estética que comunique.

Por otro lado, creo que como músicos, en ocasiones perdemos esa sencillez de oído para disfrutar al máximo una obra o cualquier ejecución, y dejamos de percibir y sentir realmente lo que el intérprete nos quiere expresar. Solemos hacer juicios de valor ante interpretaciones dignas, y peor aún, juicios basados únicamente en cuestiones técnicas o de ejecución y no estéticas. Es importante tomar en cuenta que es sumamente enriquecedor el escuchar diversos intérpretes, y aunque como músicos tenemos las herramientas para hacer un ‘análisis’ sobre la ejecución, creo de mucha mayor relevancia el nutrirnos de sus creaciones estéticas, de sus interpretaciones, de sus emociones. Más allá, el simple hecho de gozar esa ‘hipnosis’ temporal a la que nos lleva la música al provocarnos diversos estados de ánimo.

Pienso que es necesario revisar el trabajo que como músicos llevamos a cabo al crear y

proponer en el ámbito estético. El ahondar en temas como el impacto psicológico de las presiones externas sobre los músicos, es algo que quizá a muchos les cause ruido, a mi en lo personal me causa un enorme interés inclinado hacia la investigación del mismo, ya que considero que hay muchos factores que intervienen en ello: la sociedad, el contexto personal de cada músico, la influencia de profesores, la sobre valoración de los ejecutantes virtuosos y el pobre reconocimiento a los intérpretes.

La interpretación es algo fundamental en la carrera de los músicos, pero pareciera ser, a juicio de algunos, lo más importante y hasta lo único dentro de nuestra profesión. Sin embargo, a través de los años y del desarrollo de mi carrera pianística, he descubierto los diversos rumbos que la música puede ofrecer. La docencia y la investigación son también parte importante dentro del ámbito musical, sin tener que dejar de lado el alma misma de la vocación como músico: la interpretación

El poder ampliar este trabajo, deja mucho camino por delante y material para investigación, sobre todo en el ámbito de la interpretación. Mucho se ha cuestionado, investigado y documentado sobre cuestiones técnicas, teóricas y de ejecución misma, pero no así de la interpretación desde la perspectiva puramente estética.

Hablando en concreto de esa parte medular del músico, considero de suma importancia, como ya lo mencioné, realizar una investigación previa en todos los ámbitos de la obra a ejecutar: contexto, biografía, análisis estructural, técnico e interpretativo; ya que sin duda este proceso nos llevará al buen éxito para llegar más allá que a la simple ejecución, a la interpretación.

En el caso particular del programa abordado en éste trabajo, busqué tener un hilo conductor en tanto a la convergencia entre el lenguaje musical del folklor y el de la música académica. Consideré relevante presentar un programa basado en obras mexicanas, pero sustentado en las influencias y coincidencias con compositores iberoamericanos. Encontré que el lenguaje musical del folklor es sumamente complejo, tanto armónica como rítmicamente, y que traducido a la música académica, logra un sincretismo de una riqueza enorme, del cual podemos aprender como intérpretes y disfrutar como oyentes.

En el caso de Ponce y Albéniz, se refleja un nacionalismo sumamente asimilado desde el

folklor que nutrió cada uno, dejando claro el origen de su música y de su expresión dentro del piano, donde dibujan sonoridades de sus raíces musicales, como en el caso de España los rasgueos de guitarra, el cante, el zapateado y las castañuelas. Muestran ambos compositores un amplio entendimiento y asimilación de ese encuentro de la música folklórica con la música de concierto para piano.

En el caso de Armengol y Piazzolla, encuentro coincidencia en su fusión de tres elementos musicales que parecieran sumamente lejanos: el folklor, la música académica y el jazz. Ambos coincidentes latinoamericanos, ambos con esa influencia europea, estudiosos de la música académica, admiradores y seguidores del jazz y sobre todo orgullosos de su raíz latina. Ambos en su música tratan éstos tres estilos de una manera magistral, equilibrándolos, dejando ver los gestos de todos los elementos sin darle más peso a uno u a otro.

Me parece particularmente interesante el rol que tienen estos dos compositores en cuanto a sus influencias musicales. Para la música folklórica son un claro referente, Piazzolla como el creador del Tango Nuevo en Argentina, y Armengol como bolerista. En la música académica ambos han sido estudiados, analizados e interpretados en diversas instituciones de educación musical superior, así como por orquestas e intérpretes de talla mundial. En cuanto al jazz, ambos tienen influencia en su música de los grandes maestros del jazz de principios del siglo XX, y ambos son referentes para los jazzistas tanto mexicanos como argentinos posteriores al s. XX. Resulta relevante llevar a cabo una investigación mucho más profunda sobre éstos compositores en cuanto a su fusión de elementos musicales y sobre todo, referente al jazz.

BIBLIOGRAFÍA

- **Aharonian, Coriun**, coordinador. 2014. *El tango ayer y hoy*. Montevideo, Uruguay: Centro nacional de documentación musical Lauro Ayestarán: Ministerio de Educación y Cultura.
- **Appendini, Ida y Zavala, Silvio**. 1996. *Historia Universal moderna y contemporánea*. México: Editorial Porrúa.
- **Azzi, María Susanna y Collier, Simon**. 2000. *Le Grand Tango: La vida y la música de Astor Piazzolla*. Nueva York: Oxford University Press.
- **Butterworth, A.** 2005 *Harmony in Practice*. England: The Associated Board of the Royal School of Music.
- **Castellanos, Pablo**. 1982. *Manuel M. Ponce (Ensayo)*. México: Difusión cultural UNAM.
- **Costa Vázquez, Luís**. 1999. *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Humanidades.
- **Díaz Barriga, Carlos**. 2002. *La calle de los sueños. Vida y obra de Mario Ruíz Armengol*. México: Editorial Pentagrama.
- **Feijóo, Samuel**. 1986. *El son cubano: poesía general*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas.
- **Fleming, William**. 1997. *Arte, música e ideas*. Colombia: Mc Grow Hill.
- **Gómez Amat, Carlos**. 1989. *Historia de la música Española Vol. 5 y 6*. Madrid: Alianza editorial.
- **González Gómez, Francisco y González Gómez, Marco Antonio**. 2017. *Del porfirismo al neoliberalismo*. México, D.F.: Ediciones Quinto sol.
- **Gorin, Natalio**. 2003. *Astor Piazzolla. Memorias*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- **Hamel, Fred y Hürlimann, Martín**. 1987. *Enciclopedia de la música Vol. 1, 2 y 3*. México: Grijalbo.
- **Hernández, Aliques Jorge**, Director general. 2000. *Historia universal del arte volumen IX, Del Romanticismo al modernismo*. España: Epasa Calpe.
- **Iglesias, Antonio**. 1987. *Isaac Albéniz, su obra para piano Vol. I y II*. Madrid: Alpuerto.
- **Krauze, Enrique y Zerón-Medina, Fausto**. 1993. *Porfirio, vol: El poder, El*

derrumbe y El destierro. México: Clío.

- **Kuri, Carlos**. 2015. *Piazzolla. La música límite*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- **Kühn, Clemens**. 1992. *Tratado de forma musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- **Malmstrom, Dan**. 1977. *Introducción a la música Mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Marco, Tomás**. 1978. *Historia general de la Música, El Siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- **Mello, Paolo (Revisor), Ponce, Manuel M.** 2000. *Balada Mexicana*. México: Edición especial Clema Ponce, UNAM, ENM.
- **Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio**, coordinadores. 2013. *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- **Montero Aroca, Juan**. 2013. *Historia del tango canción: (1917-1967): los años de oro*. Valencia: Tirant Humanidades.
- **Mora, María Elvira, Ramírez, Clara Inés**. 1985. *La música en la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- **Moreno Rivas, Yolanda**. 2008. *Historia de la música popular mexicana*. México: Océano.
- **Navarro, Francesc**, Dirección editorial. 1997. *Los grandes compositores vol. 4*. Barcelona: Salvat.
- **Ogas, Julio**. 2010. *La música para piano en Argentina (1929-1983): mitos, tradiciones y modernidades*. Madrid: Colección Música Hispana.
- **Orta Velázquez, Guillermo**. 1998. *Biografías en la historia de la música*. México: Porrúa.
- **Redal, Enric Juan**. 2006. Dirección editorial, *Enciclopedia ilustrada tomo 18, Música*. Buenos Aires: Santillana.
- **Romero, Luis Alberto**. 2012. *Breve historia contemporánea de la Argentina. 1916-2010*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica.
- **Sheptak, Miroslava**. 2007. *Diccionario de términos musicales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- **Tello, Aurelio**, coordinador. 2010. *La música en México: panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica. Conaculta.
- **Valcárcel Gregorio, Marcos Manuel**. 2003. *La percusión popular de Cuba: Sus instrumentos y sus ritmos*. España: Edición independiente.
- **Williamson, Edwin**. 2009. *Historia de América latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES

- *México en el Tiempo* No. 38 septiembre / octubre 2000
- **Mondino de Forni, Nidya**, *El nacionalismo mexicano en la música y la pintura*
- **Robles Cahero, José Antonio**. 2018. *La música mexicana de concierto en el siglo XX*. Sociedad de autores y compositores mexicanos.
- **Romero, Justo**. 2006. *Grandes maestros de la música clásica No. 31 Isaac Albéniz, España y otras piezas para piano* CD. Uruguay: Editorial Aguilar.
- <http://www.sacm.org.mx/mmc/panorama04.html>
- <https://nyphil.org/~media/pdfs/program-notes/1516/Piazzolla-arr-Desyatnikov-Four-Seasons-of-Buenos-Aires.pdf>
- <https://musicaenmexico.com.mx/las-cuatro-estaciones-portenas-de-astor-piazzolla-arreglo-de-leonid-desyatnikov/>

Anexo

Síntesis para el programa de mano

Tres danzas cubanas

Mario Ruíz Armengol (1914-2002)

Mario Ruíz Armengol, compositor mexicano ampliamente reconocido en muy diversos medios en la música mexicana, tales como la música académica, el jazz, la música popular y de cine. Dentro de sus composiciones de música académica destacan *Las frías montañas* y por supuesto su serie de *Danzas Cubanas*. En ellas muestra una clara fusión de los tres lenguajes que manejaba magistralmente: la música popular, la académica y el jazz. Inicia ésta serie de composiciones inspirado por la necesidad de desahogo posterior a la muerte de su padre, y es así que nace la primer danza titulada *Recordando a papá*. En éste programa se presentan las danzas *Serenata melancólica*, *Canta clave canta* y *Triste amor*, donde retrata las emociones e imágenes que busca en cada una y también deja en claro su conocimiento de la música folklórica cubana (el son particularmente), visto desde la mirada de México. Los ritmos latinos, el son cubano, la armonía de jazz, la estructura de la música académica y el sonido del compositor mexicano, son la sustancia misma de estas obras.

Granada, Córdoba y Sevilla

Isaac Albéniz (1860-1909)

Dentro del nacionalismo español, uno de los más destacados compositores es Albéniz. *Granada*, y *Sevilla* son parte de La Suite Española y *Córdoba* es la quinta pieza de Cantos de España. Estas son dos suites donde el compositor busca retratar diversas regiones de su tierra natal. Compuestas a finales del siglo XIX, éstas suites, escritas originalmente para piano, han sido transcritas para diversos instrumentos, ensambles e incluso para orquesta. En éstas obras busca la sonoridad del folklor español, representado en el zapateado, el rasgueo de guitarra, las castañuelas y el cante jondo. *Granada* inicia con un “rasgueo de guitarra” y canto, y a lo largo de la obra se deja entre ver la parte mora

y árabe de la región, con escalas y cantos que denotan dicha cultura. *Sevilla* es la muestra de la festividad española, el zapateado, la percusión, y en medio de la obra, el cante jondo libre y característico de este país. *Córdoba* lleva al escucha a la parte espiritual y religiosa de España, con una introducción que hace referencias a las campanas de una iglesia y a un coral sacro. A lo largo de la obra se aprecian también los rasgos de la danza española, el cante y los rasgueos de guitarra característicos de la obra.

Balada Mexicana

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Uno de los más grandes exponentes del nacionalismo musical en México es Manuel M. Ponce. Reconocido a nivel mundial, con más de 100 obras para piano solo, cuenta también en su catálogo con piezas para piano y voz, música de cámara y orquestal. Exploró diversos lenguajes musicales; el neo romanticismo y el impresionismo principalmente, ambos desde la mirada nacionalista que caracterizaba a su época. La *Balada Mexicana* retoma dos temas tradicionales mexicanos, la ronda infantil *el durazno* y la canción popular *Acuérdate de mí*. Elaborada en un lenguaje claramente de música académica en estilo neo romántico, esta balada tiene un equilibrio entre sus rasgos líricos y los virtuosísticos, así como entre el folklor mexicano y la música de concierto.

Estaciones Porteñas

Astor Piazzolla (1921-1992)

Astor Piazzolla, compositor argentino afamado mundialmente por ser el iniciador del “Tango Nuevo”. Inspirado por tres corrientes musicales: la música académica, el jazz y el tango; sus obras son de un corte único que con la fusión de éstos tres elementos musicales logra un sonido único y totalmente característico. Las estaciones porteñas no fueron concebidas como una suite desde el inicio; primero surgió el *Verano Porteño*, que fue una obra por encargo para musicalizar una obra teatral. Posteriormente Piazzolla al ver el potencial de la pieza y la aceptación ante el público, decidió completar la suite con las otras tres estaciones, las cuales terminó años después. Porteño es el gentilicio de Buenos Aires, por lo que esta suite hace referencia al clima de dicha ciudad en cada cambio de estación. Compuesta originalmente para el “Quinteto de Buenos Aires” (ensamble que

dirigía Piazzolla y en el que tocaba el bandoneón), se han hecho múltiples arreglos para diversas instrumentaciones. En ésta ocasión se presenta la versión para piano, violín y cello, donde se trata de conservar ese sonido de tango-jazz que caracterizó siempre al quinteto de Piazzolla.