



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

“El diálogo entre presente y pasado en el *Concierto para piano y orquesta No. 1*, de Alexis Aranda”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN)

PRESENTA

LIC. MARÍA ANTONIETA TELLO CAMARILLO

TUTOR PRINCIPAL

DR. GONZALO MACÍAS

“Por mi raza hablará el espíritu”

UNAM
POSGRADO
Música



México, D.F. 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A Dios, que me dio la fortaleza para culminar mis estudios.

A mis padres, fuente de inspiración y apoyo en mi vida.

A Jorge Federico Osorio, Maestro de vida y de excelencia en el quehacer musical y pianístico.

Al Doctor Gonzalo Macías, por la asertiva dirección del presente trabajo, llena de conocimientos, inteligencia y motivación.

Al Doctor Roberto Kolb, por su brillantez en la investigación e interpretación.

Al Maestro Francisco Viesca, por su gran apoyo en la gestión educativa tanto académica como administrativa.

Al Maestro José Miramontes Zapata, Director de la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, por su entrega en la Asesoría Artística.

A la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, por su gran calidad interpretativa en el trabajo colegiado.

A Luz María Puente, por la sabiduría de sus enseñanzas.

A todos mis maestros y jurados, que apoyaron la realización de este trabajo.

A mis alumnos, que siempre motivaron mi preparación.

Al Dr. Federico Puente, por sus conocimientos e invaluable amistad.

A mi sobrino Gibrann, compañero en el camino.

INDICE

Capítulo I

1. Definición de Conceptos	5
1.1 El Posmodernismo	5
1.2 El Modernismo	11
1.3 La Modernidad en la música	12
1.4 La Posmodernidad en la música	18
1.5 El Eclecticismo posmoderno como estrategia compositiva	21

Capítulo II

2. Teorías de Hassan y Kramer.	26
2.1 Hipótesis y preguntas derivadas de la misma.	26
2.2 Análisis del <i>Concierto No. 1 para piano y orquesta</i> de Alexis Aranda de acuerdo con las teorías de Kramer.	27
1.- ¿En qué aspectos la obra de Aranda representa una continuidad de los principios del modernismo y en qué otros representa ruptura?	28
2.- ¿Hay o no ironía en su empleo de intertextualidad?	29
3.- ¿Qué sentido tiene en su obra la correlación entre presente y pasado? ¿Se distingue del pasado, lo incorpora, es factor complementario o parte primordial?	30
4.- ¿Reta o no el paradigma del elitismo modernista contra el antielitismo posmodernista, es decir, a los estilos y valores asociados con cada una?	31
5.- ¿Desdeña el valor de la unidad estructural?	33
6.- ¿Persigue una uniformidad de lenguaje?	33
7.- ¿Se extiende como lenguaje social, político y cultural o se pretende como una expresión autónoma?	34
8.- ¿Incluye citas o referencias a músicas de otras tradiciones y culturas? ¿De ser así, cuáles, y qué posible sentido podrían conllevar?	35

I. Alusiones a la forma.	35
II. Alusiones a las músicas de otras tradiciones y culturas y de otros autores:	
a) Músicas de autores clásicos.	39
b) Música de autores románticos.	39
c) Música de autores rusos.	40
d) Música de autores impresionistas.	41
9.- ¿Asume, presenta y subraya contradicciones en su discurso musical?	42
10.- ¿Privilegia o critica relaciones de binaridad?	42
11.- ¿Incluye o no estrategias de fragmentación o discontinuidad?	43
I. Ejemplos de no linealidad.	43
II. Ejemplos de linealidad	44
12.- ¿Asume temporalidades distintas? ¿Cuáles? ¿Puede especularse al respecto de tales alusiones?	45
13.- ¿Depositara el significado de la música en la relación a expertos o al público, de acuerdo con la relevancia que la obra da a la participación del receptor?	46
2.3 Conclusiones:	48
I. Metodología y Proceso de Investigación	48
II. Aporte del Análisis para el Pianista Intérprete	49
III. Aportes del presente trabajo de investigación	52
 Bibliografía	 54
 Anexo I Entrevista Alexis Aranda	 57
 Anexo II Análisis Paradigmático	 64
 Anexo III Partitura del <i>Concierto No. 1 para piano y orquesta</i> de Alexis Aranda	 68

Capítulo I

1. Definición de Conceptos

El objetivo primordial de este capítulo, es el conceptualizar la posmodernidad y la modernidad, de manera global, para después acotarlos en el marco del arte de la música. Posteriormente se abordará el eclecticismo como estrategia compositiva, y se hará referencia a obras dentro de esta nueva óptica de pluralidad estilística, en las que se desarrollan herramientas como las citas, los *collages*, y el enfrentamiento o mezcla de la música tonal frente a la no tonal, entre otras.

1.1 El Posmodernismo

El término posmodernidad o el posmodernismo engloba movimientos artísticos, culturales y filosóficos que aparecen durante la segunda mitad del siglo XX, y que comparten la idea que el modernismo fracasó en su intento por renovar de manera radical las formas tradicionales. Al abarcar tendencias culturales, constelaciones de valores, así como un repertorio de procedimientos y actitudes contrastantes, no existe un consenso claro sobre su significado entre los investigadores de las distintas disciplinas. Ante su compromiso con la innovación defiende la descentralización de la autoridad intelectual y científica, la hibridación, así como la cultura popular.

Las definiciones del posmodernismo varían de modo dramático, entendiéndose el concepto lo mismo como un periodo histórico, como una actitud filosófica que como un movimiento artístico. Para el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el Posmodernismo¹ es un movimiento cultural, que, originado en la arquitectura, se ha

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2011. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Segunda Edición. Documento electrónico disponible en: http://buscon.rae.es/drae/SrvtConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA= .Consulta realizada el 05-09-2011.

extendido a otros ámbitos del arte y la cultura del siglo XX², y que se opone tanto al funcionalismo como al racionalismo modernos.

En su libro *La condition postmoderne*, Jean-Francois Lyotard ofrece una interpretación sociológica del ingreso a la época postmoderna, en donde considera que el capitalismo de hoy, una vez alcanzado un grado de estabilidad con las mayores garantías de perpetuarse en el futuro, ha trascendido su propia condición histórica. La economía mundial estaba guiada por equipos administrativos que operaban sobre bases técnicas, científicas y amorales.

La gente del mundo contemporáneo ha llegado a descubrir que las nociones de razón, historia y emancipación promulgadas por la ilustración se consideran como ilusorias, y la sociedad es libre para explorar aspectos de su vida olvidados o reprimidos, la cual puede disfrutar de la singularidad y del pluralismo³, y ser capaz de crear redes de gente con objetivos en sintonía para resistir las presiones impuestas por la cúpula de hierro⁴.

Para Lyotard “el conocimiento” es la fuerza principal de la producción en todos los campos, y el potencial de las amplias cualidades de las conversaciones ordinarias, sin exceso de reglas, y con una flexibilidad sin limitaciones institucionales. El nuevo interés radica en el reconocimiento de las diferentes expresiones de los juegos del lenguaje que conformaron los lenguajes institucionales en primer lugar.

Al existir diferentes juegos de lenguaje considerados como institucionales y comprendidos por algunos miembros, y una heterogeneidad de elementos, se tiene que reconocer, que se han creado determinismos locales, y grupos de poder⁵ con “saberes hegemónicos” que provocan la represión, y que dan origen a movimientos de toda índole.

² Con un amplio rango de significado de acuerdo con el Diccionario *Oxford Music on Line* (2001). OXFORD MUSIC ONLINE. Documento electrónico disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=narrative&button_search.x=0&button_search.y=0&button_search=search&search=quick. Consulta realizada el 06-09-2011.

³ Sistema por el cual se acepta o reconoce la pluralidad de doctrinas o posiciones. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2011. *Op. cit.* Consulta realizada el 05-09-11.

⁴ Para Max Weber es la sociedad inflexible, opresiva, programada científicamente, “una jaula de hierro” (das Eisen Gehäuse), seguida de la quiebra cultural con la muerte de todo sueño humano.

⁵ Considérese entre ellos la Iglesia Católica, las empresas multinacionales y los sindicatos.

Para poder aceptar la fragmentación, el pluralismo y la autenticidad de “otras voces”, Lyotard coloca sus argumentos en el contexto de las nuevas tecnologías de la comunicación, y, de acuerdo con las tesis de Bell y Touraine acerca de la sociedad “postindustrial”, concluye que esta situación responde a la problemática social y política de los cambios logrados por los avances técnicos y reflejados en los cambios sociales de la época.

Las verdades universales y eternas, si es que existen, no pueden ser absolutas⁶. Esta condena se desarrolla en contra de las meta-narrativas, entendidas como los amplios esquemas interpretativos de Marx o Freud⁷ en cuanto a ser considerados como “totalizadores”. Para Foucault existe el poder del discurso en la pluralidad, y para Lyotard los juegos del lenguaje⁸, quien define a la posmodernidad como la incredulidad hacia los metarrelatos, y se encuentra a favor de la pluralidad cultural y la diversidad.

La fragmentación⁹ afirma el no estar de acuerdo con cualquier noción o concepto que implique amplios esquemas interpretativos, o vocablos como: meta-lenguaje, meta-narrativa, o meta-teoría, en la cual todas las cosas puedan ser relacionadas o representadas, de acuerdo con escritores como Foucault y Lyotard.

⁶ HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers Ltd, USA, 1990, p. 45.

⁷ El eje de la modernidad es el metadiscurso que recurre a los grandes relatos como la dialéctica del espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador y que decide llamar moderna a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse. Para Lyotard los metarrelatos tienen como propósito fundamental buscar la legitimidad en un futuro que se ha de producir, es decir, en una idea –libertad, socialismo- a realizar. Al perder credibilidad los grandes relatos, surge como consecuencia el fracaso, pues éstos son considerados la expresión de una violencia ideológica. ALPINI, Alfredo, *Proliferación de las Historias*. Documento electrónico disponible en: http://fp.chasque.net/~relacion/9808/fin_historia.htm. Consulta realizada el 02-04-12.

⁸ El saber científico demanda un solo juego de lenguaje (denotativo u objetivo) y excluye todos los demás.

⁹ El desencanto ante conceptos firmes y convincentes para la sociedad moderna como la razón, la historia, el progreso y la emancipación dieron origen a nuevos sujetos históricos. El hombre moderno y universal es sustituido por la identidad de pequeños grupos que poseen una visión fragmentada de la realidad. *Ibid.*

Entrados en el ámbito de la posmodernidad dentro de las artes y humanidades, cabe destacar al teórico Ihab Hassan, quien busca entender este fenómeno por oposición a la modernidad. Las diferencias se encuentran acotadas en una serie de oposiciones estilísticas, citadas por David Harvey, capaces de capturar cómo la posmodernidad reacciona ante la modernidad¹⁰. Hassan establece una relación compleja de simples polarizaciones¹¹, que se encuentran configuradas por diferentes campos entre los cuales se tienen la lingüística, la antropología, la filosofía, la retórica, las ciencias políticas y la teología.

Para Derrida¹², pensador y filósofo francés contemporáneo, el lenguaje trabaja en el ser humano al reconocer que el impulso deconstruccionista consiste en ver dentro de un texto otro, disolver un texto en otro, o construir un texto en otro. Por lo anterior para el autor el *collage* o montaje es la primera forma del discurso posmoderno. El efecto produce el rompimiento en el poder que ejerce un autor determinado para imponer sus significados u ofrecer una continua narrativa. Entonces la continuidad se logra a través de los fragmentos conformando un sistema que los incorpora en una totalidad “diferente”¹³.

El posmodernismo valida una forma particular de experimentar e interpretar la presencia del ser humano en el mundo, lo cual nos lleva a su faceta más problemática que son los presupuestos psicológicos con respecto a la personalidad, motivación y comportamiento. La preocupación por la fragmentación e inestabilidad del lenguaje y el discurso conlleva a cierta concepción de la personalidad que se enfoca en una esquizofrenia (no enfocada tanto al sentido estricto y clínico de la medicina, enfocándola como una patología) en vez de la

¹⁰ HARVEY, David, *Op. cit.*, p. 42.

¹¹ Hassan señala dicotomías o bien diferencias esquemáticas entre modernistas y posmodernistas. Como ejemplo se tiene que para los modernistas existen jerarquías, mientras que para los posmodernistas anarquías, para los primeros es importante la creación, la totalización y la síntesis mientras que para los segundos, la decreación, la deconstrucción y la antítesis. *Ibid.*, p. 43.

¹² El Deconstruccionismo es un movimiento iniciado por Derrida como lector de Heidegger en la década de 1960. Se considera como una forma de pensamiento sobre la lectura de los textos, para los escritores que crean los suyos propios en la base de todos los textos anteriores que han asimilado, y de igual manera, son asimilados a la vez por los propios lectores. Por lo anterior, la vida cultural es comprendida como una serie de textos que se combinan con otros textos para producir otros nuevos. *Ibid.*, p. 49.

¹³ *Ibid.*, p. 51.

alienación o paranoia de acuerdo con el esquema de diferencias esquemáticas entre modernistas y posmodernistas de Hassan¹⁴.

Jameson emplea la descripción¹⁵ de esquizofrenia¹⁶ de Lacan como un desorden lingüístico y una ruptura en la cadena de significados contenidos en una oración o enunciado, y que demuestran una inhabilidad para unir el pasado, el presente y el futuro. Esto encaja con la preocupación posmoderna de ponderar el significante ante el significado, la participación, interpretación y ejecución ante la autoridad de un objeto de arte acabado, y con las apariencias superfluas en vez de la búsqueda de la raíz de los sucesos. Para la estética posmoderna la alienación del sujeto es desplazada por la fragmentación del sujeto.

La otra cara de la pérdida de la temporalidad y la búsqueda del impacto instantáneo es paralela a la pérdida de la profundidad. Este aspecto es atribuido a la producción cultural contemporánea en su fijación con las apariencias, superficialidades, e impactos instantáneos que no sostienen una calidad que sobrevivirá las décadas futuras¹⁷.

Un aspecto difícil de definir en el posmodernismo tiene que ver con la integración de la cultura a la vida diaria. Para la cultura de las masas y el consumismo se busca la imagen en vez de la raíz de los hechos y pensamientos, el *collage* en vez de un trabajo profundo, en un colapso del tiempo y del espacio, como aspectos vitales de las prácticas artísticas en la condición posmoderna¹⁸. El Posmodernismo extiende de manera lógica el poder del mercado sobre toda la cultura, ya que el capitalismo, para sostenerlo se ha visto forzado a

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ HARVEY, David, *Op. Cit.* p. 55.

¹⁶ “Las producciones más recientes sobre la temática de un cuerpo sin órganos, son un modo de aclarar algo que se llama esquizofrenia. En ella el lenguaje no logra hincarse en el cuerpo, es decir, que no es que el cuerpo no esté sin órganos, hay al menos uno que es el lenguaje, porque si hay algo en lo que nada el esquizofrénico es en ese manejo enloquecido del lenguaje, pero simplemente no logra que se hinque sobre su cuerpo” J. Lacan HERREROS, Gerardo, *La esquizofrenia en el psicoanálisis actual de orientación lacaniana*. Documento electrónico escrito en 1998 y disponible en: <http://psicopatologiapsicoanalitica.blogspot.mx/2008/10/la-esquizofrenia-en-el-psicoanalisis.html> Consulta realizada el día 04-06-12.

¹⁷ HARVEY, David, *Op. Cit.* p. 58.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 60-61.

crear una nueva estética sobre y en contra de las formas tradicionales de la alta cultura a partir de la década de los sesentas.

Para Hassan la movilización de la moda, el arte pop, la televisión y los *mass media*, así como la variedad de los estilos de vida urbana, se han convertido en parte de la vida cotidiana en el sistema capitalista, por lo que no debemos leer el posmodernismo como una corriente artística autónoma.

Por último el primer punto de relevancia consiste en que Umberto Eco manifiesta que el posmodernismo surge no como un período histórico determinado sino como una actitud que ejerce una influencia en las prácticas compositivas, pero también en la manera en como escuchamos y empleamos la música de las otras eras, por lo que al no estar cronológicamente definido, puede ser considerado como una categoría ideal o, mejor aún, como un *Kunstwollen*¹⁹, una manera de operar tanto en la vida como en el contexto sociocultural. Se puede decir entonces que todo periodo tiene su posmodernismo²⁰.

Como segundo punto de relevancia Lyotard sugiere dentro de la cronología del posmodernismo que:

“Un trabajo puede ser convertido en moderno únicamente si primeramente fue posmoderno. El Posmodernismo no es el fin del Modernismo, sino un estado naciente, y este estado es constante.”²¹

Desde la óptica personal el modernismo y posmodernismo se encuentran íntimamente relacionados, como un intercambio constante, independiente del tiempo cronológico en el que se den estos cambios y hechos. Por todo lo anterior y de acuerdo con Lyotard, Hassan, Kramer y Eco se requiere, para fines de esta tesina, de una definición operativa de

¹⁹ El autor se refiere a una manera de operar y de vivir propia de la época, que ejerce una influencia en el compositor y en su medio ambiente. *Kunstwollen* es un concepto que en lengua alemana significa literalmente “voluntad de arte”.

²⁰ KRAMER, Jonathan D., “The Nature and the Origins of Musical Postmodernism” *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Judy Lochhead and Joseph Auner (eds). Routledge, New York, USA, 2002, p. 14.

²¹ *Ibid.*

posmodernismo, que no se encuentra totalmente divorciada de un concepto de modernismo²², y con la cual se pueda abordar el *Concierto No. 1 para piano y orquesta* de Alexis Aranda como fenómeno y ejemplo de escritura posmoderna.

1.2 El Modernismo

El Modernismo desde las artes es el movimiento que, en Hispanoamérica y en España surge a finales del siglo XIX y principios del XX. La voluntad de independencia creadora y la configuración de un mundo refinado, son características que en la literatura se concretan en innovaciones lingüísticas, con una sensibilidad abierta a diversas culturas, particularmente a las exóticas.

En el marco de lo religioso, el Modernismo es el movimiento de fines del siglo XIX y comienzos del XX que pretende establecer un diálogo entre la doctrina cristiana, la filosofía y la ciencia de la época²³. Los sociólogos tienden a definir la modernidad como la civilización²⁴ que comenzó a finales del siglo XVII como antecedente de la revolución industrial y de la revolución democrática²⁵.

En torno al cambio de siglo, Max Weber, junto con otros pensadores alemanes, considera que la tendencia racionalizadora de la modernidad, es decir, el poder de la razón como instrumento de cultura, es aplastante y ha llegado a prevalecer sobre cualquiera otra corriente social. Filósofos sociales de la Escuela de Fráncfort, herederos críticos de la tradición marxista, son los principales defensores de la emancipación de los grupos humanos con respecto a toda estructura excluyente, despectiva u opresiva. La racionalización deshumaniza y segrega al ser humano si se le considera como lo primordial en la vida del hombre.

²² HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press, USA, 1987, p. 88.

²³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2011. *Op. cit.*

²⁴ Estadio cultural propio de las sociedades humanas más avanzadas por el nivel de su ciencia, artes, ideas y costumbres. *Ibid.*

²⁵ BAUM, Gregory, “La modernidad en su perspectiva sociológica”, en *Concilium*, no. 244, 1992, p. 923.

En la sociedad capitalista occidental la propiedad de las grandes industrias se distribuye entre los accionistas y el poder está en manos de ejecutivos, de científicos y técnicos ingenieros, que gestionan la industria de manera racional, y con trabajadores mal remunerados, dando origen a la sociedad postindustrial.

Daniel Bell considera de manera utópica, que la sociedad postindustrial²⁶ promueve la felicidad personal al lograr que desaparezcan la explotación y la lucha de clases²⁷. Alain Touraine, sociólogo francés, tiene una presentación más realista al esclarecer que ejercen el poder técnicos cualificados, burócratas de la industria, del gobierno y de toda gran organización multinacional. La clase obrera ha dejado de ser la clásica víctima de la alienación, y Touraine en su análisis explica la emergencia de nuevos movimientos sociales para la cooperación y para promover la solidaridad con el Tercer Mundo.

1.3 La Modernidad en la música

El modernismo en la música del siglo XX tuvo al menos tres periodos principales. El primero, a comienzos de siglo se define con la crisis del sistema tonal, así como la búsqueda de un lenguaje alternativo, que promovía el surgimiento de la atonalidad²⁸.

El segundo periodo, es el llamado “modernismo neoclásico”, alrededor del fin de la Primera Guerra Mundial, en donde los compositores adoptaron una actitud diferente frente a la tradición con formas y procedimientos compositivos de periodos históricos previos. Por lo anterior la tradición se vio continuada y no fracturada. Un ejemplo son las ideas de Schoenberg, manifestadas y plasmadas al introducir tanto la dodecafonía²⁹ como el serialismo en el campo musical. El quehacer musical del compositor modernista neoclásico pretende crear una música útil, funcional, simple y clara para la audiencia.

²⁶ Se considera como sociedad postindustrial la que nace después de la Segunda Guerra Mundial, alrededor de la década de los años cincuenta, antes del tercer periodo modernista.

²⁷ *Ibid.*, p. 931.

²⁸ GRANILLO, María, “Música y posmodernismo”, en *Pauta*, enero-marzo, no. 101, CENIDIM, México, p. 38.

²⁹ Sistema atonal en el que se emplean indistintamente los doce intervalos cromáticos en que se divide la escala. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2011, *Op. cit.*

El tercer periodo modernista ocurre después de la Segunda Guerra Mundial, con un colapso en el sistema de valores en la década de los sesentas, tanto en creencias, principios, comportamientos y actitudes. En la música se dan las vanguardias, en donde creador, intérprete, público y obra fueron retados hasta el punto de poner en peligro su existencia misma³⁰. La música entonces dejó de hablar por sí misma y requirió de justificaciones y explicaciones. La actitud científica hacia ella se puede ver en el serialismo como manera de romper con la herencia de la tradición y las culturas occidentales, y como el medio para construir una música nueva sin origen geográfico.

Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor educado en el mundo del Romanticismo, se encargó de definir las líneas de la evolución estilística de los siguientes cincuenta años. Empleó el cromatismo de finales del siglo XIX hasta sus últimas consecuencias, abandonó los principios tonales y armónicos de la práctica común de la música, e incursionó en la investigación composicional³¹. Creó un sistema nuevo llamado dodecafonismo, que permitió la continuación de los valores musicales tradicionales, con las referencias estructurales que antiguamente logró la tonalidad.

Su nueva concepción tonal revolucionaria se vincula a dos aspectos esenciales: primeramente la importancia que se da a los tonos no-armónicos, cuya consecuencia es la pérdida de la tendencia a la resolución tonal que hace imposible para el oyente deducir el contexto triádico existente, y secundariamente el abandono de las funciones tonales convencionales que realiza entre 1907 y 1909.

“Es como si la música de Schoenberg se moviera en un espacio cromático, donde existen nuevos principios de organización. Este tipo de música fue etiquetada por los críticos musicales como atonal³².”

³⁰ GRANILLO, María, *Op. cit.*, p. 39.

³¹ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, p.79.

³² *Ibid.*, p. 84.

La transición de lo tonal a lo no tonal en la obra de Schoenberg fue tan gradual que no puede ser localizado el momento preciso en el que se produjo el cambio fundamental. Los años que van desde 1907 hasta la Primera Guerra Mundial, son considerados como el periodo Expresionista de Schoenberg. Su obra de mayor influencia es *Pierrot Lunaire*, conjunto de veintiún poemas del poeta francés Albert Giraud, traducidos al alemán para una *Sprechstimme* (“voz hablante”³³) y cinco instrumentistas que tocan en total siete instrumentos diferentes. Schoenberg fue un importante profesor de composición en Austria, Alemania y Estados Unidos con jóvenes compositores como el alemán Hanns Eisler, el español Roberto Gerhard, y los americanos John Cage y Leon Kirchner.

Los dos compositores más estrechamente relacionados con él, fueron Anton Webern y Alban Berg, quienes dejaron su propio sello en el desarrollo de la atonalidad durante los años anteriores a la guerra, integrando concepciones estéticas y procedimientos técnicos adquiridos por las enseñanzas de Schoenberg dentro de una estilística personal.

La música de concierto en los Estados Unidos, durante el cambio de siglo, estuvo dominada por los modelos europeos. Sin embargo Charles Ives (1874-1954) vivió un aislamiento respecto al público, y de intenso trabajo, que lo llevó a desarrollar un estilo musical independiente. Su concepción de la música como forma artística “abierta” permite a Ives abarcar todos los tipos de música y fusionarlos en una síntesis más amplia. El rasgo más característico de la madurez de su estilo, es su variedad y ordenación, pues pensaba que las técnicas más antiguas no tienen que ser necesariamente descartadas tras la invención de las nuevas, sino que debían permanecer con los nuevos desarrollos radicales y revolucionarios.

Para Ives la tonalidad de la música no debía ser desechada, ni tampoco debía estar siempre presente, ya que esto depende de la decisión del compositor, de acuerdo con sus propósitos expresivos. Esta concepción revolucionaria en su campo fue equivalente a la concepción de “atonalidad” formulada por Schoenberg. Un ejemplo es su obra *Charlie*

³³ Término utilizado a veces, en sentido literal, para designar un rol hablado (como una recitación continua con acompañamiento musical), sinónimo de *Sprechgesang*.

Rutlage (1920) que evoca una canción de vaqueros del oeste americano, parodiando así este género³⁴.

El uso que Ives realiza de la cita, le permite unir elementos heterogéneos en una síntesis mayor (tratamiento que podría definirse como combinado). En sus composiciones relativamente extensas alcanza una síntesis de diferentes técnicas con una continuidad interna existente entre su propia música y la tradición del siglo XIX. En el tercer movimiento de su Cuarta Sinfonía se ejemplifica la reutilización que Ives hace de sus obras anteriores.

En su segundo movimiento, bautizado por él como “comedia”, ejercita su técnica de “*collage*” hasta sus últimas consecuencias, combinando múltiples niveles musicales, diferenciados en su contenido temático y armónico, y en la medida y tiempo de cada uno de ellos (se necesitan tres directores para coordinar cada uno los instrumentos)³⁵. Entre las nuevas técnicas compositivas que introdujo, existen la multiplicidad de *tempi*, y las afinaciones microtonales, como parte del vocabulario básico de la música del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Igor Stravinsky en su *Octeto para viento* (1923), define la estética de la posguerra, basada en elementos objetivos en donde la concepción romántica de “el arte por el arte” dio paso a la idea de la música como un arte aplicado con funciones y responsabilidades definidas. La música pasó a ser más democrática³⁶. Stravinsky presentó un lenguaje compositivo más económico que huía de las grandes proporciones y enormes conjuntos instrumentales, y utilizó ideas melódicas fragmentadas que se repiten en forma incesante con modificaciones rítmicas.

Stravinsky introdujo el empleo de *ostinatos* por medio de técnicas de estratificación y simplificación, ya experimentados en la *Consagración de la Primavera* y *Petrushka*. El nuevo estilo se calificó como una “parodia” con toques pronunciados de música de banda

³⁴ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, p.159.

³⁵ *Ibid.*, p. 166.

³⁶ *Ibid.*, p. 177.

de circo. Por lo anterior en su obra se reconocen tres divisiones estilísticas: el período “ruso” (década de 1920), el periodo “neoclásico”, y un tercer y último periodo compositivo.

En su segundo periodo o “neoclásico”, escribe la *Historia de un Soldado*, basada en una historia rusa que evoca el carácter de una banda, con una atmósfera de producción de cabaret, y una tendencia de la partitura a la mímica, a la parodia, así como a tipos de música popular conocidos.

En Stravinsky existe un nivel alto de complejidad rítmica, y aunque su música es esencialmente tonal, es a menudo disonante y ambigua, respecto a su centro tonal³⁷. La práctica de trabajar de forma estilizada con materiales prestados, alcanzó su forma más avanzada en el ballet *Pulcinella* (1920) con sabor a la música del siglo XVIII y que puede ser vista como un pastiche, y como caricatura moderna e inteligente de un estilo musical anterior. El término “neoclásico” en el caso de Stravinsky, se acerca a las características musicales del periodo barroco, de Haydn, Mozart, y compositores de finales del siglo XVIII. Sus obras neoclásicas desarrollan las mismas técnicas estructurales que sus composiciones pertenecientes al periodo ruso, polaridad tonal, progresiones armónicas estáticas, yuxtaposición rítmica, y estratificación formal³⁸.

Edgar Varèse (1883-1965) fue fiel a su ideal de liberarse de su pasado europeo como se puede ver en su obra *Américas* (1921), escrita en Estados Unidos, en donde aparecen fragmentos en los que la percusión toca completamente sola tomando un papel protagónico similar al de las otras familias instrumentales.

En la música de Varèse, la percusión juega un papel importante y la melodía no es el elemento musical de mayor importancia. El centro de su actividad compositiva se dirigió hacia elementos no melódicos (timbre, ritmo, registro, dinámica y textura), y el carácter y la lógica de su música responde más a la estructura de los elementos melódicos que a las

³⁷ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, p.189.

³⁸ *Ibid.*, p. 194.

notas³⁹. Los términos que creó el compositor para definir las diferentes técnicas que utilizó al combinar y oponer tales materiales entre sí son los siguientes: “colisión”, “penetración”, “repulsión” y “transmutación”⁴⁰. La principal contribución de Varèse la construyeron sus obras instrumentales innovadoras de los primeros años, en las cuales desarrolló un nuevo acercamiento hacia la composición que sirvió de inspiración para sus contemporáneos y que sigue ejerciendo influencia en los desarrollos musicales producidos desde la Segunda Guerra Mundial⁴¹. En la búsqueda de nuevos medios técnicos que puedan adaptarse a cualquier expresión de pensamiento y de mantenerlo, Varèse imaginó sofisticadas máquinas electrónicas que conseguirían posibilidades sonoras sin precedentes⁴².

Es preciso decir que los compositores de principios del siglo XX como Charles Ives y Henry Cowell utilizaron la indeterminación como desarrollo musical significativo, y cuya aceptación se debe a las ideas y a la obra de John Cage (1912-1992). Cage es influenciado por Varèse, cuyos principios marcan su desarrollo como compositor, y le conducen hacia la indeterminación.

La indeterminación define a la música como una “organización de sonido”, cuyos métodos de escritura resultan inadecuados para que el compositor enfrente el campo de sonido en su totalidad, y cuyos métodos compositivos incluyen la improvisación⁴³.

³⁹ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, p. 328.

⁴⁰ *Ibid.*, p.332.

⁴¹ *Ibid.*, p. 334.

⁴² Dichas máquinas podían incluir todas las divisiones posibles de la escala temperada, y podían ser controladas por el compositor de una forma precisa. *Ibid.*, p. 327.

⁴³ *Ibid.*, p. 379.

1.4 La Posmodernidad en la música

La década de los sesenta se convirtió en el tiempo de la experimentación en el terreno musical, como en el resto de las artes, caracterizado por una nueva actividad, con incontables nuevos acercamientos que parecieron, tener muy poco que ver unos con otros. Este pluralismo, que reflejó las diversas doctrinas y posiciones, mostró las condiciones cambiantes sociales y políticas, en donde el mundo occidental se revela contra el establecimiento de los gobiernos centralizados y las formas de autoridad impuestas por el exterior, por lo que se cultivaron estilos de vida alternativos⁴⁴.

El post-serialismo o época postserial, asociado al posmodernismo, desprecia toda tendencia hacia la universalidad y la coherencia. El post-serialismo representó una consecuencia del efecto deconstructivo⁴⁵ que ejecieron el serialismo y la indeterminación⁴⁶ sobre las categorías compositivas tradicionales.

Como consecuencia los compositores responden de forma variada ante esta problemática, ya que las repercusiones técnicas dieron lugar a una nueva orientación estética, pues la indeterminación pone en tela de juicio la concepción tradicional de la obra musical como entidad fija y objetiva, separada e independiente de cualquier interpretación dada y no como proceso continuo e ininterrumpido.

⁴⁴ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, p. 430.

⁴⁵ Para la Real Academia de la Lengua Española, la deconstrucción es el desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2011. *OP. cit.*, Consulta realizada el 05-09-2011. Véase el concepto de deconstruccionismo de acuerdo con Derrida, en el apartado 1.1 del presente trabajo de investigación.

⁴⁶ “Solamente tras la segunda guerra mundial se produjo un cambio real en este sentido cuando el serialismo y la indeterminación llevaron a cabo una completa disolución de la estructura melódica con un principio y un final de la estructura rítmica organizada de forma métrica. La permutación mecánica que la música serial produjo en las notas y en sus duraciones disolvió de forma radical las conexiones lineales y la regularidad rítmica, mientras que los procedimientos aleatorios engendraron relaciones temporales “irracionales”, produciendo unas situaciones rítmicas complejas que destruyeron todo sentido de orden métrico.” MORGAN, Robert, *Op.cit.*, p. 400.

Por lo anterior los compositores del momento en su relación con la vida cotidiana, toman su música de “las calles”, por lo que los conceptos de “obra de arte” y “obra maestra” ya no aspiran a la inmortalidad, sino que aspiran a la experimentación creativa. Estos cambios surgen de la consecuencia de la búsqueda del artista de nuevas expectativas.

De acuerdo con Lyotard⁴⁷:

“En la *Philosophie de la nouvelle musique*, Adorno (pensador moderno), sugiere que las tecnologías nuevas, permiten un material sonoro que se libera de los principios a los cuales la tradición musical occidental se ha mantenido subordinada.”

Así como en la economía y la sociopolítica, también en la práctica artística contemporánea se presenta cierto cisma. Las nuevas tecnologías generaron un material sonoro que originó cambios en las prácticas adoptadas por los compositores posmodernos, los cuales encontraron todo como “interesante”: la citación, la ornamentación, el kitsch, la parodia, y la alusión a obras y autores entre otros recursos.

Un cambio significativo es la aparición de citas musicales correspondientes a la música tonal tradicional como parte de esta nueva visión compositiva. De acuerdo con Morgan estas citas:

“... son tratadas como “objetos externos”, como cosas extraídas de otras épocas y lugares, con unos principios estilísticos anacrónicos respecto a sus contextos inmediatos. La música tonal se pone en relieve frente a la música no tonal o frente a otra. En la mayoría de las ocasiones, la música citada se transforma a sí misma mediante distintos procesos de distorsión. Una segunda diferencia es que el material citado no está confinado a un momento aislado o a un propósito dramático determinado, sino que, a menudo aparece a lo largo de toda la composición⁴⁸”.

⁴⁷ LYOTARD, Jean Francois, *Musique et postmodernité*. Vol. VI, 203, v.1.OF-27/11/1996)-ISSN: 1188-2492. Documento electrónico disponible en: <http://www.pum-umntreal.ca/revues/surfaces/vol6/lyotard.html>. Consulta realizada el 15-01-2012.

⁴⁸ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, pp. 432-433.

Entre quienes destacan en la teorización del concepto de posmodernidad en la música se encuentra Jonathan Kramer. Este autor destaca la pérdida o debilitamiento de los conceptos de unidad, totalidad, orden, y sistema en la posmodernidad, sea ésta entendida como postura filosófica, época o estética.

De acuerdo con Kramer existe una diferencia clara entre las siguientes estéticas⁴⁹:

a) Antimodernismo.- exalta las características del clasicismo y del romanticismo que fomentan el elitismo en el arte de la música: como ejemplos se citan los conciertos para flauta de Lowell Lieberman, la *Ricordanza* y la *Sonata para Viola* de George Rochberg, y el *Concierto para piano Bronze* de Michael Torke.

b) Posmodernismo.- es anti-elitista y no conservadora. Como ejemplos se acotan: *el Segundo Concierto para piano* de Zygmunt Krauze, el *Concierto para violín* de John Adams, la *Primera Sinfonía* de Alfred Schnittke, y el *Tercer Cuarteto* de George Rochberg entre otros. Para comprender la música posmoderna, es necesario incluir las ideas relevantes expuestas por Eco, Kramer⁵⁰ y Lyotard.

La música posmoderna ofrece a sus escuchas discontinuidades extraordinarias que contemplan el contraste y la variedad extremosa en las distintas obras, manifiestos, por ejemplo en una intertextualidad diacrónica (representaciones juxtapuestas del ayer en el hoy). No obstante, los autores anteriormente citados, advierten que en el campo del arte existen conceptos importantes tanto para modernistas como para antimodernistas, como lo es el concepto de unidad, prerequisite indispensable para el discurso musical, pero finalmente un aspecto que para los postmodernistas se considera meramente como una opción más.⁵¹ Es preciso decir que para comprender y distinguir adecuadamente las diferencias entre las obras posmodernas y las obras modernas, es importante definir el modernismo desde esta conceptualización.

⁴⁹ KRAMER, Jonathan D., *Op. cit.*, pp. 13-26.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

En su intento por categorizar características del posmodernismo, en tanto su diferencia o variación respecto de paradigmas generales del modernismo, Ihab Hassan⁵² incluye elementos que pueden resultar relevantes para el análisis del Concierto para piano de Aranda. Entre estos podemos mencionar una preocupación lúdica, acaso empleo de ironía, respecto de la forma; cierta fascinación por la retórica (sobre todo en el empleo de manierismos pianísticos asociados con géneros de la música del siglo XVIII); y, un discurso dialógico que enfrenta en todo momento al presente con el pasado.

Como Hassan, también Kramer ha intentado una categorización, en este caso de cualidades que, en el ámbito de la música, considera “posmodernas”. Si bien, como él mismo advierte, no generalizables, su comparación con las categorías de Hassan es muy productiva. Las observaciones de Kramer servirán de marco básico para el análisis que se emprenderá aquí.

1.5 Eclecticismo posmoderno como estrategia compositiva

La mezcla ecléctica surge al unir las fuentes de manera libre, de tal forma que el efecto expresivo de la música depende de las funciones producidas y de la forma de utilizar el material. Para el musicólogo Robert Morgan, el eclecticismo estilístico⁵³, característica notoria de la música posmoderna, es la única postura estética apropiada para nuestra época; trata el estilo como forma provisional y personal de elegir y combinar elementos heterogéneos, para lograr una “música total”, y que abarca todas las músicas que han existido a lo largo de la historia de la humanidad⁵⁴.

Es ésta otra manera de expresar la diacronicidad como elemento semántico esencial en una obra musical posmoderna, o, dicho de otro modo, la simultaneidad de tiempos como

⁵² HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press, USA, 1987, pp. 84-96.

⁵³ Antes de ser definido el postmodernismo y de que la tecnología de la grabación haya traído la música de tiempos distantes al presente, fue concebida la yuxtaposición de estilos en las obras musicales. Este factor es considerado como característica esencial de la estrategia compositiva denominada eclecticismo. KRAMER, Jonathan D., *Op. cit.*, p.15.

⁵⁴ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, pp. 509–510.

característica posmoderna, pues contradice la linealidad del concepto moderno del tiempo, condición que deriva en conceptos de progreso y de originalidad que son poco o nada relevantes para el artista posmoderno.

Uno de los compositores contemporáneos que estudia de manera profunda la poliestilística, vocablo considerado como sinónimo de eclecticismo, es A. Schnittke. Este autor considera que la década de los sesentas⁵⁵ se caracteriza por la extensa utilización de tendencias poliestilísticas como el “*collage*”, y muchas formas existentes en la música contemporánea, no han sido aún clasificadas, a pesar de que diferentes escuelas de compositores y tendencias las han utilizado conscientemente en numerosos ejemplos. Lo único oportuno sería clasificar la utilización del estilo “ajeno” en dos principios polares: el principio de cita y el principio de alusión. Al primero se le agrega la técnica de adaptación, como se verá posteriormente.

El principio de cita, utilizado desde hace mucho tiempo, consiste en la producción a gran escala que va desde los micro elementos estereotipadamente estilísticos de alguna época o tradición nacional (entonaciones melódicas, encadenamientos armónicos, fórmulas cadenciales, etc.) hasta citas exactas, transformadas o *seudo* citas⁵⁶. El autor acota como ejemplos musicales, a compositores cuya estética es diametralmente opuesta los siguientes:

a) D. Shostakovich. *Trio No. 2*: En el tema neoclásico de *passacaglia* se cita el estilo musical del siglo XVIII al utilizar encadenamientos de tónica, dominante y acorde de VII grado disminuido.

b) A. Berg. *Concierto para violín y orquesta*: Se cita un coral de J.S. Bach; éste es ligado al material musical de la obra mediante la entonación.

⁵⁵ MORA, Eddie 2012. *Las tendencias poliestilísticas en la música contemporánea*. Traducido del ruso al español por Ekaterina Chatski como texto presentado por el compositor en el Congreso Internacional de Música, el 8 de octubre de 1971. <http://eddiemora.com/es/revista/articulos/88-schnittke-tendencias-poliestilisticas>. Consulta realizada el 31-01-12.

⁵⁶ Un ejemplo claro de la técnica de la cita (*quotation*) es la Sinfonía (1968) de Luciano Berio que se considera una obra clásica del siglo XX, construida para 8 voces amplificadas, doble cuarteto vocal, y gran orquesta sinfónica, con el empleo de micrófonos, y vinculada a las ideas de la deconstrucción y el postmodernismo. Se encuentra dedicada a la memoria de Martin Luther King y es el recordatorio apocalíptico de nuestra responsabilidad con el mundo, de acuerdo con Schnittke. *Ibid.*

- c) B. Chaikovsky. *Segunda Sinfonía*: Se cita la “*Pasión según San Mateo*” de J.S. Bach.
- d) K. Penderecki. “*Stabat mater*”: El motivo de segundas del coral gregoriano constituye la entonación fundamental de toda la obra, pero a la vez es una *seudo* cita de la “*Pasión según San Lucas*” del mismo autor.
- e) K. Stockhausen. “*Hymnen*”: La obra es un mosaico del mundo contemporáneo, construido mediante un súper *collage*.
- f) A. Part. “*Pro et contra*”: Se citan (y a la vez se hace parodia de) las formulas cadenciales barrocas y se utilizan para regular la estructura de la obra.

Otro principio empleado es la técnica de adaptación se define como la exposición de un texto ajeno al compositor mediante sus propios recursos musicales (el proceso es análogo a la adaptación de temas antiguos en la literatura) o el desarrollo libre del material ajeno al compositor utilizando sus propios recursos.⁵⁷ Como ejemplo se tiene: J.S. Bach - A. Webern. “*Ricercar*”: donde el compositor austriaco interpreta con un juego maravillosamente refinado de timbres la música de Bach.

Además, es posible encontrar la técnica del estilo ajeno no sólo en citas de fragmentos musicales, sino también en la reproducción de formas, ritmos y texturas, por ejemplo de los siglos XVII- XVIII o épocas más antiguas. Otro ejemplo lo conforman los métodos de polifonía coral de los siglos XIV al XVI (isorritmia, *hoquetus* y antifona) utilizados en música serial y postserial, como en S. Slonimsky, “*Antífonas*”. En esta línea de ideas aparecen los híbridos poliestilísticos de tres, cuatro o más estilos; por ejemplo, “*Apollón Musagète*” de Stravinsky, el cual pertenece al neoclasicismo antiguo, asociado (como reconoce el mismo autor) a Lully y Gluck, Delibes y Strauss, Chaikovsky y Debussy.

En cuanto al principio de alusión, este consiste en la fina insinuación y la propuesta eludida de una cita, sin interpretarla. Clasificar este principio es imposible, pero como ejemplo se tiene el neoclasicismo, tanto de los años treinta, como el contemporáneo, en Stravinsky (paradoja imperceptible compuesta de un juego de asociaciones y la fusión intencional de tiempos y espacios musicales), o Gorecki, en cuyas obras casi todo el texto

⁵⁷ MORA, Eddie, *Las tendencias poliestilísticas en la música contemporánea*, Op. cit.

(no citado) es teñido de la estilística del pasado. Se considera también la amplia utilización de insinuaciones estilísticas y alusiones al teatro instrumental de Kagel, o el delicado fluido de poliestilística en la música de compositores sumamente opuestos como Boulez o Ligeti o, en Rusia, Denisov, Silvestrov y Gubaidulina.

Scnittke describe el método utilizado conscientemente durante los años sesenta por compositores asociados a la poliestilística:

“El compositor, aunque no cite, está planeando un efecto poliestilístico, sea el efecto de impacto de *collage* sobre las épocas musicales, el deslizamiento a lo largo de las fases históricas de la música o las tenues y casuales alusiones. En el último decenio existen premisas de introducción consciente de las formas poliestilísticas, tanto antecedentes tecnológicos (la crisis del neoadademicismo de los años 50, con tendencias puristas de serialismo, y los estilos sonoro y aleatorio), como psicológicos (el incremento de contactos e influencias mutuas internacionales, el replanteamiento de las nociones sobre el espacio y el tiempo, la “polifonía” de conocimientos en relación con información creciente y el “pluralismo” del arte, donde hay que recordar los términos “estereofonía”, “poli pantalla”, y los “multimedios”...)⁵⁸.

Las reglas de la polifonía estilística aún no han sido exploradas, ni sus límites auditivos o modulaciones estilísticas. Las fronteras entre lo ecléctico y lo poliestilístico, entre la poliestilística y el plagio son difusas, por lo que existe el problema de derechos de autor. Sin embargo entre sus aspectos positivos se cuenta con el aumento del círculo de recursos expresivos y la integración de los estilos artísticos “popular” y “elitista”, “trivial” y “refinado”, que apuntan a la democratización del estilo musical; aparecen nuevas posibilidades para la encarnación músico-dramática de problemas “eternos” (“la guerra y la paz”, “la vida y la muerte”), como en la ópera “*Soldados*” de B. A. Zimmermann donde el estilo poliestilístico, se presenta como protesta ante el militarismo, y se define como manifestación de la fusión de los tiempos en la música.

Por todo lo anterior el posmodernismo se asocia con el eclecticismo estilístico, y con los conceptos de discontinuidad y fragmentación, pero no se puede asumir a la ligera que la

⁵⁸ MORA, Eddie, *Las tendencias poliestilísticas en la música contemporánea*, Op, cit.

música de hoy (de la posmodernidad) sea necesariamente antiformal, anárquica o deconstructiva. Es pues preciso, valorar cuidadosamente el diálogo que se puede dar entre posturas modernas y posmodernas, objeto de estudio de esta tesina, en el análisis del *Concierto para piano y orquesta No. 1* de Alexis Aranda.

Después de abordar los conceptos de Posmodernismo, Modernismo, la Modernidad en la Música, el Posmodernismo en la Música, y el Eclecticismo Posmoderno como estrategia compositiva, entre las nociones que pueden abordar la obra de Alexis Aranda, se contemplan el empleo de citas, *collages*, la técnica de la parodia, el concepto de temporalidad, el concepto de unidad, el respeto por las formas de clasicismo y neoclasicismo, entre otros aspectos, que serán analizados y estudiados como parte del segundo capítulo del presente trabajo de investigación.

Capítulo II

2. Teorías de Hassan y Kramer

Con base en las observaciones y caracterización tanto de Hassan como de Kramer, se elaboró un marco básico del cuál se derivan las siguientes preguntas relativas al *Concierto para piano* de Aranda, que han sido precisadas en el Capítulo I: Al englobar dentro de sus características principales al eclecticismo, el problema a plantear como premisa, es ¿cómo definir al Posmodernismo en las artes y particularmente en la música, y cómo es que debe ser abordado y teorizado en esta tesina?: Se requiere, pues, de una definición operativa de posmodernismo, que no se encuentra totalmente divorciada de un concepto de modernismo⁵⁹.

2.1 Hipótesis y preguntas derivadas de la misma

El *Concierto No. 1 para Piano y Orquesta* de Alexis Aranda fue compuesto en el año de 2004, como respuesta a un encargo de Enrique Diemecke, entonces Director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, año en que el autor fue nombrado compositor residente de la misma. El estreno estuvo a cargo de la pianista Eva María Zuk, miembro del grupo de Concertistas de la CNMO del INBA, en el mismo año. De acuerdo con el compositor la obra fue escasamente reseñada en el momento de su estreno. Es un concierto que dialoga con otros conciertos del pasado y del presente mexicano como se estudiará en su momento.

El concierto presenta como estrategia compositiva el eclecticismo estilístico como aspecto que lo distingue de otros de su género, razón por la cual invita a un estudio a la luz de ciertos comportamientos creativos posmodernos.

⁵⁹ HASSAN, Ihab, *Op. cit.*, p. 88.

La hipótesis propuesta de acuerdo con el marco teórico es la siguiente:

“De acuerdo con la categorización de características del posmodernismo, tal como lo entienden Jonathan Kramer e Ihab Hassan, el *Concierto para piano No. 1* de Alexis Aranda parece inscribirse, si no totalmente, sí fundamentalmente dentro de esta tendencia estética, por lo que se trata entonces de un análisis estilístico. Se derivan de esta hipótesis una serie de preguntas, que deberá responder en su momento esta tesina, y que conforman, a su vez, perspectiva y metodología para el análisis de la obra: ¿Es Alexis Aranda un compositor cuya producción se inscribe plena o parcialmente dentro del posmodernismo, y, por tanto, es pertinente observar la obra de Aranda bajo la lupa posmoderna? Si es así ¿cuáles son los recursos técnicos que emplea y qué posibles significados podrían atribuírseles? Acaso, la pregunta fundamental que plantea esta investigación, apunta a la distinción, en la obra de Aranda, entre rasgos de modernismo y de posmodernismo. Esta contraposición o complementariedad se infiere de preguntas sugeridas por la categorización que hace Kramer de la posmodernidad, que, para el análisis propuesto, en conjunto se confrontarán con el análisis personal de la autora basado en la metodología que el Doctor Gonzalo Macías utiliza en su tesis doctoral.”⁶⁰

2.2 Análisis del Concierto para piano y orquesta No. 1 de Alexis Aranda de acuerdo con las teorías de Kramer.

Se dará respuesta a las preguntas sugeridas por la categorización que hace Kramer de la posmodernidad como metodología del análisis propuesto, en conjunto con una confrontación de análisis personal previamente elaborado por la autora de este trabajo.

⁶⁰ MACÍAS, G., *Convergence de la pensée instrumentale et de la pensée électroacoustique. Techniques d'écriture mixte, à partir de l'analyse de pièces de quatre compositeurs mexicains: Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Javier Álvarez et Gonzalo Macías*. Tesis profesional para obtener el título de Doctor en Composición. Universidad De Lille III, Disciplina: Estética y Ciencia del Arte, 2004.

1.- ¿En qué aspectos la obra de Aranda representa una continuidad de los principios del modernismo y en qué otros representa ruptura?

Aranda está lejos de algunos de los paradigmas más extremos de la posmodernidad. Su música, juega con una narratividad no lineal, y no emplea en ella la improvisación, es decir, una preocupación fenomenológica, ni observa casos de *collage*, si se entiende por ello una yuxtaposición estilística provocadora.

Entre los aspectos que representan una continuidad de los principios del modernismo que aborda la obra de Aranda se tienen:

1. La tendencia a no presentar una tonalidad definida, que de acuerdo con Schoenberg, provoca una nueva concepción en donde existe la pérdida de su tendencia a la resolución tonal, lo que hace imposible al oyente deducir el contexto triádico existente⁶¹. Este principio lo maneja de manera constante en los tres movimientos de la obra.
2. Existen principios modernistas en autores como Stravinsky que implican la presencia de ideas melódicas fragmentadas que se repiten de forma incesante, por ejemplo en los compases 46-67, 77-884, 85-101, y 102-152 del Tercer Movimiento *Presto Enérgico*.
3. Existen características de las estéticas rusas en la orquestación que a la manera de Stravinsky parecería el empleo del uso de la parodia, no exagerado como una banda de circo, pero si presente con fuerza en la orquestación tanto en la *Toccata*, compases 11, 68-98, 99-129, 211-260, 282-325, en el *Lento* compases: 148-150 y a lo largo de todo el *Presto Enérgico*, especialmente en los pasajes de los compases 26-44, 68-76, 77-84, 316-352.
4. La presencia de *ostinatos* con las percusiones así como la importancia de las mismas en pasajes como el de los compases 91-98 del Primer Movimiento *Toccata* también importante en las estrategias compositivas de Stravinsky⁶².
5. La indeterminación como recurso empleado por compositores como John Cage⁶³ quien defendió primeramente el sonido en el sentido más amplio, al considerar todos los tipos de ruido posibles, como hechos musicales “normales”, y en segundo término, los “métodos de

⁶¹ MORGAN, Robert, *Op. cit.*, p. 84.

⁶² *Ibid.*, pp.188-190.

⁶³ *Ibid.*, p. 179.

escritura musical actuales”, abordados por Aranda claramente en el *Lento*, al inicio del movimiento de los compases 1-16 y más tarde en los 119-129.

Aspectos que representan ruptura con el modernismo:

El principio primordial es que Aranda utiliza los esquemas tradicionales, pero los trastoca, por lo anterior, al verse afectados de alguna forma se adentra en parámetros de una óptica posmodernista.

Los principios anteriores se encuentran en el marco tanto del análisis paradigmático⁶⁴ así como en el análisis auditivo realizado por la autora de este trabajo (Ver Anexo II y Anexo III), al conocer la construcción de los tres movimientos, y al escuchar el inicio del *Lento* cc.1-16), con la presencia de la indeterminación, y los acordes menores que lo conforman.

Al confrontar la partitura aparecen otros puntos: en el *Lento* una tonalidad no definida, considerándose como un movimiento modal, y la indeterminación al principio del mismo en los cc. 1-16, en donde el “hecho sonoro” se escribe con métodos de escritura musical contemporáneos.

2.- ¿Hay o no ironía en su empleo de intertextualidad?

La intertextualidad es limitada al diálogo entre un ayer y un presente. El solo hecho de escribir un concierto para piano, género por demás convencional y ligado a los siglos XVIII

⁶⁴ Análisis paradigmático: Concepto aplicado a la teoría musical como entidad informativa que comprende todas las reflexiones sobre un tema, en este caso una obra musical. Se puede ilustrar la idea de este análisis con el ejemplo siguiente. De una serie de números: 1, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 6, 1, 4, 6, 7, la presentación paradigmática sería:

1, 2, 3,

1, 2, 4, 5, 6,

1, 4, 6, 7

Cuando un elemento es nuevo, se sitúa hacia la derecha, cuando un elemento se repite, se pone debajo del elemento que está repitiendo. Las columnas son ejes paradigmáticos (que presentan las variaciones o repeticiones de un elemento, el modelo, es decir, el paradigma, y sus variantes). Las filas son ejes sintagmáticos. En la gramática, un sintagma es una frase o una oración. En la música igual: un periodo es una unidad sintagmática. ESPAÑOL EN AMÉRICA 2011. *Eje paragigmático y eje sintagmático*. Documento electrónico escrito en enero de 2011 y disponible en: <http://espanolenamerica.wordpress.com/2011/01/19eje-paradigmatico-y-eje-sintagmatico/>.

Consulta realizada el 23-05-12.

y XIX, no alude a una postura específica, ya que existen géneros comunes a diferentes épocas o tendencias estéticas. Por lo anterior se concluye que no existe ironía en el empleo de la intertextualidad en la obra de Aranda.

3.- ¿Qué sentido tiene en su obra la correlación entre presente y pasado? ¿Se distingue del pasado, lo incorpora, es factor complementario o parte primordial?

La incorporación de elementos tonales en la obra de Aranda, parece vincularlo, acaso nostálgicamente con el pasado. Esto podría presentar una postura antimoderna más que posmoderna, de acuerdo con Kramer⁶⁵.

Aranda incorpora el pasado como parte primordial, al emplear esquemas formales clásicos, ya que el principio dialéctico de la forma sonata le funciona como guía operativa⁶⁶. Por ejemplo en el Segundo Movimiento, *Lento*, el autor emplea la forma del Segundo Movimiento del *Concierto para piano y orquesta* No. 20 en re menor, K. 466 (1785), de WA. Mozart, *Romanze*, a manera de imitación. Esto corresponde a la forma de pensar de Aranda en la entrevista realizada por la autora del presente trabajo (Consultar Anexo I).

De acuerdo con el compositor, esta obra fue inspirada por dicho concierto, tal y como lo expresó en una entrevista con la autora del presente trabajo que se adjunta en el Anexo no. I. Por lo anterior se concluye que Aranda incorpora el pasado como parte primordial de su obra, aspecto que presenta a lo largo de los tres movimientos del Concierto con una estructura temática móvil⁶⁷ por definición.

⁶⁵ Para algunos críticos, la tonalidad, el diatonismo, las melodías cantables, la métrica regular y las armonías consonantes, entre otros aspectos, son características de la estética antimodernista que se apegó a los años de oro del clasicismo y el romanticismo, perpetuándose en el elitismo en la música, mientras que el posmodernismo propaga el anti-elitismo. KRAMER, Jonathan D., *Op. cit.*, p. 13.

⁶⁶ QUESADA, German Gan, *Procedimientos de cita estilística en la obra inicial de Sofia Gubaidulina*. Documento electrónico escrito en 2012 y disponible en: <http://aulacontemporanea.blogspot.com/2011/08/articulo-procedimientos-de-cita.html>. Consulta realizada el 31-01-12.

⁶⁷ Para Rowell la música tonal y temática es móvil por definición, por lo que aquella que evita la estructura temática y/o las propiedades implicativas de tonalidad se percibe como estática. VIDALES,

4.- ¿Reta o no el paradigma del elitismo modernista contra el antielitismo posmodernista, es decir, a los estilos y valores asociados con cada una?

La música de Aranda refleja esquemas tradicionales. La primera impresión muestra una obra con una forma musical de concierto romántico en tres movimientos⁶⁸, conformado con recursos expresivos. El hecho auditivo es de suma importancia pues es la percepción que desde la experiencia tiene el público, quien no tiene acceso a la partitura, y sólo puede escuchar la obra una sola vez, como pieza de música contemporánea. Aranda utiliza los esquemas tradicionales, pero los trastoca⁶⁹ por lo que esta actitud entra en el terreno del posmodernismo.

El Primer Movimiento *Toccata* se inicia con una Introducción Improvisada de tipo romántico, en estilo *toccata*, recurso empleado por Bach en el barroco y por Mozart en sus conciertos desde el clasicismo. El uso del contraste de estilos por el autor que lo lleva a la poliestilística, mezcla el clasicismo con los estilos romántico y contemporáneo. Como por ejemplo en el *Vivace*, el compás 169 termina con un *Piú Lento* en el 187, que explora sonoridades contrastantes.

El Segundo Movimiento del Concierto para piano nos muestra un manejo de Aranda de la poliestilística de modo dramático en los cc. 41-46, al igual que en el Tercer Movimiento en el episodio *dolce espressivo*, cc. 218-293. Se puede considerar una cita de estilo

Jorge, M., *Tiempo musical. Aspectos fundamentales. Una introducción al estudio del tiempo musical en la música instrumental de occidente, con ejemplos del barroco tardío hasta el siglo XX*. Tesis profesional para obtener el título de Licenciado en Composición. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2000, p. 89.

⁶⁸ La primera experiencia que es la auditiva, nos lleva a pensar en un concierto romántico por la Introducción Improvisada al inicio de la obra de manera virtuosa. Sin embargo esta postura no contradice que Aranda haya seguido esquemas formales clásicos.

⁶⁹ Al trastocar los esquemas, Aranda los modifica con los cambios agógicos y dinámicos que emplea, así como con el uso de estrategias compositivas contemporáneas, y el empleo de recursos como el *cluster* en los tres movimientos del concierto. Los análisis paradigmáticos de la obra revelan ciertas diferencias entre los esquemas de Aranda y las formas musicales básicas, que lo hacen tomar distancia, modificarlas y finalmente trastocarlas.

enfocada al género clásico de la forma del Segundo Movimiento del Concierto No. 20 K. 466 de W. A. Mozart.

Aranda reta el paradigma del elitismo modernista contra el antielitismo posmodernista. De acuerdo con Kramer, para algunos críticos las prácticas composicionales antimodernas se definen por el uso de procedimientos y materiales que tienen que ver con el diatonicismo, melodías entonables, la regularidad métrica, la tonalidad y/o armonías consonantes⁷⁰. El antimodernismo emplea lo nostálgico, y este recurso es empleado también por el autor en el *dolente* que aparece en los compases: 41 y 142 en el Segundo Movimiento Lento, por ejemplo.

Por lo anterior y desde el análisis auditivo realizado por la autora del presente trabajo se afirma que Aranda reta los valores de la alta cultura (élite formada en el campo y saberes musicales) con los valores de la baja cultura (público). El oyente de primera impresión escucharía esquemas tradicionales, mientras que el estudioso de la música encontraría sus propias conclusiones al confrontar el análisis en la partitura, y comprobar la estructura que conforma cada uno de los movimientos, particularmente el segundo.

Por otro lado, los valores elitistas modernos son trastocados por Aranda con una actitud posmodernista, por lo que su postura es un puente entre la innovación y la tradición, entre las estructuras y formas tradicionales en forma de cita con orquestaciones posmodernas⁷¹, es decir Aranda reta los paradigmas modernistas a través de los paradigmas posmodernistas.

Como claro ejemplo tenemos en el *Presto Enérgico*:

a) El Tema 1 cc. 7-25 es precedido por una orquestación con el mismo tema en los cc. 26-46). El Tema 2 (a manera de vals) del c. 47 es imitado por la orquestación en los cc. 107-122).

⁷⁰ KRAMER, Jonathan D., *Op. cit.*, p. 13.

⁷¹ El término orquestaciones posmodernas implica la inclusión de citas y alusiones entre otros aspectos, como parte de la obra de manera global.

b) El c. 156 marca un *Lento* precedido por la orquestación con la presencia de los timbales desde el c. 153, y que continúa en el c.157 con un *Piú mosso*. Aquí se presentan varios estilos con un tema no en un sentido estricto, pero que si asemeja un toque medieval, que en el solo de piano posterior c. 218 se ve continuado y culminado.

5.- ¿Desdeña el valor de la unidad estructural?

Aranda emplea esquemas formales clásicos y románticos por lo que no desdeña el valor de la unidad estructural. Utiliza el principio dialéctico de la forma sonata como guía operativa del concierto. De acuerdo con el análisis paradigmático realizado por la autora de este trabajo (Ver Anexo II), el esquema de la *Toccata* consiste en exposición-desarrollo-material como puente-reexposición. El esquema general del *Lento* carece de un desarrollo y el *Presto-Enérgico* es exposición-desarrollo-reexposición de acuerdo con el Análisis paradigmático de la autora de este trabajo..

Además de la estructura de cada movimiento existen otros elementos que los conforman como unidad, entre ellos, que la obra esté construida por tres movimientos, como la mayoría de los conciertos clásicos y algunos conciertos románticos, ya que utiliza recursos del romanticismo virtuoso a la manera del pianismo de Saint Saëns en su *Segundo Concierto para piano en sol menor*, y recursos impresionistas. El Segundo Movimiento es una alusión en el espíritu de Mozart (clasicismo), que al parecer tiene un significado de la nostalgia por la belleza perdida, con una imagen dramática y trágica. El Tercer Movimiento es de gran contraste en el pasaje polifónico (barroco) *Lento*, en la parte central del movimiento, pero con recursos tanto del clasicismo como del romanticismo.

6.- ¿Persigue una uniformidad de lenguaje?

Ya que la poliestilística es una técnica de composición que se basa en la unión de una obra de dos o más modelos estilísticos, desde la experiencia auditiva que reconoce a la obra como un “objeto sonoro”, de acuerdo con el análisis auditivo realizado por la autora del

presente trabajo, se puede concluir que cada uno de los movimientos presenta contrastes de estilos, temas, *tempos*, y texturas.

Sin embargo a pesar de haber contrastes de estilos, temas, *tempos* y texturas, al ser evidente una coherencia en el lenguaje armónico-melódico, el autor produce una obra uniforme. Lo anterior implica que Aranda persigue una uniformidad de lenguaje, aunque con recursos de la poliestilística.

Como ejemplo de lo anterior se percibe que existe un diálogo que contrapone la música del propio Aranda con armonía y melodía disonantes contemporáneas y las citas de estilos de épocas pasadas. Este diálogo de estilos se refiere a la técnica de la parodia de los siglos XV al XVIII, que consiste en el uso del material preexistente como se ha analizado anteriormente, en la pregunta número uno del presente escrito⁷².

7.- ¿Se extiende como lenguaje social, político y cultural o se pretende como una expresión autónoma?

Se considera que Aranda extiende su composición como el resultado de un lenguaje social, político y cultural, y no se pretende como una expresión autónoma. Lo anterior se verifica al considerar que para autores como Schnittke “la conciencia plural” surge como principio artístico en la época del posmodernismo, y la poliestilística estrechamente vinculada con él, es la manera del artista de transmitir su percepción del mundo caótico que contrapone diversos estilos musicales y artísticos dentro de una sola obra. Esto también es analizado por el compositor mexicano contemporáneo José Juan Hernández tanto en su proyecto de investigación como en sus conferencias⁷³.

⁷² HERNÁNDEZ, José J., *Alfred Schnittke y su técnica poliestilística*. Encuentro de Música Rusa, Noviembre del 2011 CNM del INBA. Consulta realizada el 09-02-12.

⁷³ *Ibid.*

8.- ¿Incluye citas o referencias a músicas de otras tradiciones y culturas? ¿De ser así, cuáles, y qué posible sentido podrían conllevar?

Aranda incluye alusiones y referencias a músicas de otras tradiciones y culturas, por lo que es preciso decir que el compositor presenta el empleo de una técnica de adaptación, si se define como tal el exponer un texto ajeno al compositor, mediante sus propios recursos musicales, o el desarrollo libre del material ajeno al compositor utilizando sus propios recursos⁷⁴, los cuáles se acotan a continuación de manera general:

I. Alusiones a la forma:

En general la construcción del concierto no presenta repeticiones extensivas, es jerárquica⁷⁵ y presenta temas principales y secundarios en los tres movimientos de la obra, respetando categorías en cuanto a la construcción con la preservación de exposición-desarrollo-reexposición tanto en la *Tocatta* como en el *Presto Enérgico*, en la mayoría de los momentos, aunque hace alusiones a otras obras.

a) De acuerdo con el análisis auditivo⁷⁶ y el análisis paradigmático realizado por la autora de este trabajo, se observa que, en el Primer Movimiento *Tocatta*, el concierto comienza con una Introducción en forma improvisada como alusión al *Concierto No. 2 para piano y orquesta* en sol menor de Camille Saint Saëns, como ejemplo de forma romántica y que se presenta a continuación:

⁷⁴ MORA, Eddie, *Las tendencias poliestilísticas en la música contemporánea*. *Op. cit.*

⁷⁵ La tonalidad expresa un movimiento dirigido a metas definidas, que desde el análisis auditivo se pueden apreciar como alcanzadas o diferidas. El principio de tensión-relajación es central en la musical tonal y la hace dinámica, así como altamente jerárquica, como vehículo adecuado en las grandes construcciones musicales que interesaban a los compositores del periodo clásico-romántico. VIDALES, Jorge, M., *Op. cit.*, pp. 83-84.

⁷⁶ Metodología empleada por el compositor Gonzalo Macías en su tesis doctoral. Macías, G. 2004, *Op., cit.*

A Mme. A. de Villers née de Haber



Second Concerto

Edited by
Isidor Philipp

I

C. Saint-Saëns, Op. 22

Piano I (Solo)

Andante sostenuto

ad libitum
f sempre

legato

accelerando e crescendo

Copyright, 1943, by G. Schirmer, Inc.
Copyright renewed, 1948, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

29434 x

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a complex melodic line with many accidentals. Bass clef contains a bass line with fingerings (2, 1, 3, 1, 4) and a dynamic marking of *ff*. A *ten.* (tension) marking is present. The system concludes with a *mf a tempo* marking and a *ten.* marking.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with a *ten.* marking. Bass clef contains a bass line with a *m. s.* (mezzo sostenuto) marking. The system concludes with a *ten.* marking.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains a bass line with a *ten.* marking. The system concludes with a *ten.* marking.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with fingerings (4, 3, 4) and a *cresc.* (crescendo) marking. Bass clef contains a bass line with a *ten.* marking. The system concludes with a *ten.* marking and an *accel.* (accelerando) marking.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a complex melodic line with fingerings (3, 2, 1) and a *ten.* marking. Bass clef contains a bass line with a *ten.* marking. The system concludes with a *ten.* marking and a *ten.* marking.

29484

29484

b) El Segundo Movimiento *Lento* presenta cambios agógicos a lo largo de todo el discurso musical. De acuerdo con el compositor, el crear esta obra fue el producto de la inspiración del *Concierto para piano y orquesta No. 20 en re menor K. 466* de W. A. Mozart, tal y como lo expresó en una entrevista con la autora del presente trabajo que se adjunta en el Anexo No. I. La gran diferencia es que Mozart nunca emplea un cambio de tiempo, mientras que Aranda intenta reflejar el mismo resultado con cambios tanto agógicos como dinámicos, esta sería su postura como compositor contemporáneo. A continuación se tiene el siguiente ejemplo:

The image displays a musical score for piano and orchestra, divided into three systems. The first system is marked 'Tutti.' and features a piano part with dynamic markings of *f* and *p*, and an orchestra part with *rit.* markings. The second system continues the piano part with *cresc.* and *f* markings, and the orchestra part with *rit.* markings. The third system is marked 'Solo.' and features a piano part with intricate fingering and an orchestra part with *Str. f* and *Wind p* markings.

c) En el Tercer Movimiento, *Presto Enérgico*, presenta cambios agógicos a lo largo de todo el discurso musical, y hace alusión a la forma de vals en pasajes como 60-67, 77-84, 102-107, 131-142, en otros.

II. Alusiones a las músicas de otras tradiciones y culturas, y de otros autores:

a) Música de autores clásicos:

1) En el Segundo Movimiento *Lento*, hace alusión a la forma del Segundo Movimiento del *Concierto para piano y orquesta* No. 20 en *re menor*, K. 466 (1785), *Romanze*, de W. A. Mozart, en donde el piano comienza con un tema de ocho compases que para el compás 80 conserva al mismo carácter. La alusión se refiere a que el Movimiento comienza de manera lenta (*Lento*), con negra=56, la parte intermedia es un *Allegro Vivace* (c. 62), con negra=144 y recupera su tiempo inicial en el compás 130 en un *A Tempo*.

2) En el Concierto de Mozart el autor nunca especifica cambios de tiempo, sin embargo logra el mismo efecto desde el punto de vista de Aranda (Anexo I).

b) Música de autores románticos:

1) Al principio de la *Toccata* con negra= 69, Aranda inicia con una Introducción de manera improvisada el Movimiento a la manera romántica de Camille Saint-Saëns.

2) En el *Lento* compás 41, *Poco meno lento* con la negra= 56 hace alusiones en el pasaje, a partir de los compases 41-43, al *Estudio Op. 10 No. 12 "Revolucionario"* de F. Chopin en su forma de construcción con arpeggios ascendentes (Anábasis) y descendentes (Catábasis) que conforma una progresión que termina en el compás 43. El bajo se maneja por grados conjuntos en las notas la, si y do#, con los terceros tiempos del compás, que descienden por las cuartas mi, fa#, y que rompe en el tercer tiempo del compás 43, con una quinta en la nota do. Más tarde hace alusiones al *Estudio Op. 10 No. 1* de F. Chopin en el pasaje que va del compás 91 al 99 conformado por arpeggios ascendentes y descendentes en dieciseisavos. Como ejemplos se tienen *Estudio Op. 10 No. 12* y *Op. 10 No. 1* de F. Chopin:

Estudio Op. 10 No. 12 de F. Chopin

Musical score for Estudio Op. 10 No. 12 by F. Chopin. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The first system includes dynamic markings 'f' and 'sf con fuoco'. The second system includes a 'cresc.' marking. The piece concludes with a final cadence.

Estudio Op. 10 No. 1 de F. Chopin

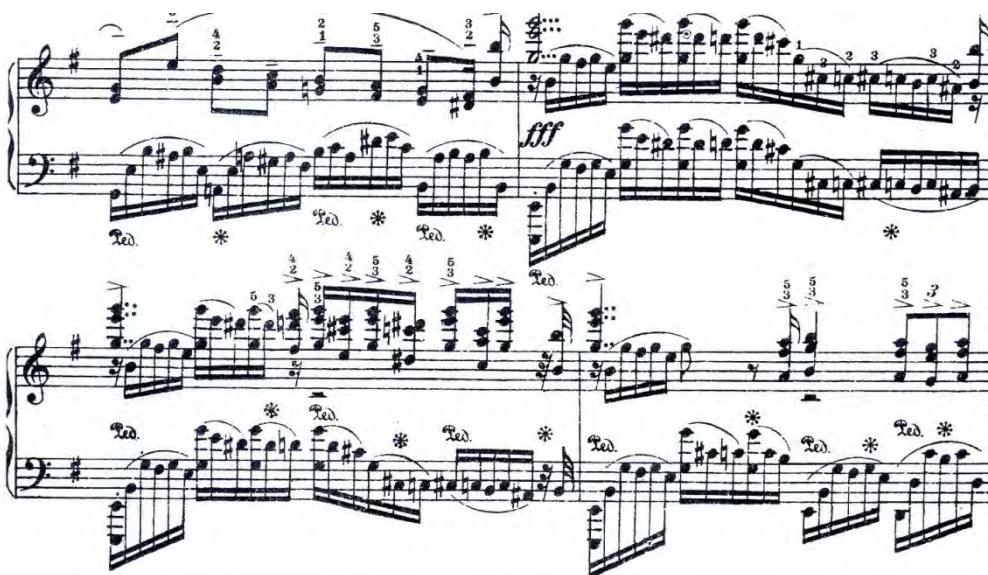
Musical score for Estudio Op. 10 No. 1 by F. Chopin. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The score includes fingering numbers and dynamic markings like 'Lento' and 'Presto'.

c) Música de autores rusos:

1) En el *Lento*, compases 41-61, Aranda presenta alusiones al *Momento Musical Op. 16 No. 4 en mi menor* de Serguei Rachmaninoff (cc. 1-3), en la ejecución con pasajes virtuosos para la mano izquierda manifestado por contrastes rápido-lento, *lento* en Aranda, *Presto* en Rachmaninoff, conformado lo que es una distorsión en cuanto al tiempo al comparar los dos autores.



2) En el clímax de la parte intermedia, compases 62-117, emplea otro episodio poliestilístico, primeramente intercalando compases de quintillo en la mano derecha con tresillos en la mano izquierda, con compases de dosillos en octavos, que hace alusión a la obra de Rachmaninoff anteriormente citada, invirtiendo la dificultad de los seisillos en la mano izquierda a los quintillos que Aranda coloca para la mano derecha.



d) Música de autores impresionistas: En el *Più lento* de la *Toccatà*, en el episodio de los compases 187-210, hace alusión a las atmósferas sonoras de los autores impresionistas como el *Valle de la Campanas* de Maurice Ravel.

9.- ¿Asume, presenta y subraya contradicciones en su discurso musical?

Se puede concluir que cada uno de los movimientos presenta contrastes de estilos, temas, *tempos* y texturas⁷⁷, junto con la presencia de una melodía y armonía tanto consonante como disonante a lo largo de su discurso musical. Sin embargo el compositor presenta unidad en la estructura de cada uno de sus movimientos con cierta independencia entre ellos. Por lo tanto es una obra que puede ser una unidad global y una unidad por movimientos.

Debe tomarse en cuenta que muchos compositores posmodernos asumen el conflicto y la contradicción, y al mismo tiempo sus obras mantiene consistencia y unidad. El público posmoderno acepta cada pasaje por si mismo y discontinuidades con la inclusión de contrastes, variedad, consistencia y unidad. Acepta la inclusión de citas, incluso de la música moderna. Por lo anterior y desde esta óptica la música de Aranda no contradice la música moderna sino extiende las ideas de la música moderna⁷⁸.

10.- ¿Privilegia o critica relaciones de binaridad⁷⁹?

El concepto de binaridad utilizado en semiótica se aplica al resultado del análisis paradigmático del concierto realizado por la autora de este trabajo en el que se observa lo siguiente:

⁷⁷ Para Kramer, la música posmoderna puede incluir aspectos tanto de ruptura como de extensión como continuación de la modernidad, que en alguna medida o nivel es irónica, sin respeto a las barreras entre sonoridades y procedimientos del pasado y del presente, reta las barreras entre los estilos de la alta o la baja cultura, muestra desdén por el valor incuestionable de la unidad, define la exclusión de los valores elitistas o populares, incluye citas y referencias a músicas de las otras tradiciones y culturas, incluye fragmentación y discontinuidad, es ecléctica y plural, evita formas totalizadoras (que la obra sea enteramente serialista, tonal, o con un patrón estructural, entre otros aspectos). GRANILLO, María, *Op. cit.*, p. 42.

⁷⁸ KRAMER, Jonathan D., *Op. cit.*, pp. 14-15.

⁷⁹ Término relativo a binario. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2011. *Op. cit.* Consulta realizada el 01-06-2012.

- a) En el Primer Movimiento presenta dos temas (T1 y T2) que se alternan en la Exposición así como en la Re-exposición, así como la presencia de episodios rítmicos similares en la Exposición, Desarrollo y Re-exposición.
- b) En el Segundo Movimiento también existen dos temas tanto en la Exposición como en la Re-exposición que se encuentran alternados, aunque la parte intermedia o sección contrastante, se encuentra conformada por cuatro episodios.
- c) En el Tercer Movimiento se tienen también dos temas (T1 y T2) así como la presencia de una Introducción tanto en la Exposición como en el Desarrollo, que al alternarse podrían ser considerados como relaciones de binaridad.

11.- ¿Incluye o no estrategias de fragmentación o discontinuidad?

Después de realizar el análisis paradigmático y auditivo, se consultó el trabajo de Jorge Vidales para quien autores como Kramer y otros compositores⁸⁰, consideran los siguientes puntos a tratar para definir la narrativa de una obra.

I. Como ejemplo de no linealidad y de acuerdo con el análisis auditivo se acota que⁸¹:

El concepto de no linealidad para Vidales implica el que no existe una relación lógica entre el momento presente con el momento pasado, como preparación para el futuro a lo largo de toda la obra.

1.- Desde la audición acumulativa⁸² el compositor termina sus frases con ciertos silencios que deben ser atacados por el intérprete. Pero sí se entiende cada movimiento de manera independiente. No es necesario escuchar toda la obra de manera retrospectiva para comprenderlo, se puede escuchar cada movimiento como estructura independiente y organizada.

⁸⁰ VIDALES, Jorge, M., *Op. cit.*, pp. 79-110.

⁸¹ *Ibid.*, p. 90.

⁸² Para Kramer las relaciones no-lineales no se hacen aparentes a medida que se escucha una obra, si no más bien se revelan al final de una audición de manera intuitiva, y se van aclarando mediante audiciones subsecuentes a través de un proceso que llama *audición acumulativa*. *Ibid.*, p. 89.

2.- Presenta un orden lógico, racional y causal. Esto significa que la estructura de la obra tiene un seguimiento para su comprensión, que si es razonado y analizado de manera lógica, se encuentra que la obra tiene tres Movimientos, cada uno de los cuales con una estructura inteligible, y relacionados entre sí, pero que a la vez mantienen cierta independencia.

3.- Las progresiones se presentan en una conducción de las voces, más que en una relación funcional. Las frases terminan rítmicamente en ocasiones con silencios, en ocasiones son contrastantes y presentan cambios de textura, timbre o registro.

Se percibe que el autor articula los distintos elementos, como medio de compensación de la pérdida de metas de tonalidad en algunos puntos como: el *Allegro* con blanca= 88 en el compás 270, que enlaza con la Coda del Primer Movimiento del concierto. Se puede concluir que todas las características anteriores lo convierten en atemporal.

II. Como ejemplo de linealidad y de escritura moderna se acotan a continuación los siguientes puntos:

Linealidad:

- Existe una relación lógica entre el momento presente con el momento pasado, y como preparación para el futuro a lo largo de toda la obra.
- El Primer Movimiento contiene aspectos tonales con metas definidas y orden jerárquico, el Segundo Movimiento aspectos modales y el Tercer Movimiento es una mezcla de ambos. Por lo anterior se concluye que es una obra en movimiento.
- Presenta a lo largo de toda la obra cambios agógicos y dinámicos severos. Es una obra discontinua, pero es independiente la discontinuidad de la linealidad. Los pasajes a veces sorprenden y no son esperados de manera lógica, ya que los cambios bruscos y los silencios se dan de manera súbita en los tres tiempos como característica general.
- Existe un proceso ordenado en la construcción de cada uno de los movimientos. No presenta repeticiones extensivas, es jerárquica en la mayoría de los momentos, aunque hace alusiones a otras obras.

Por lo anterior, se concluye que a pesar de la inclusión por parte de Aranda de contrastes y aspectos no continuos, existe una gran continuidad en su *Concierto No. 1 para piano y orquesta*, y puede ser considerada como una obra lineal.

12. ¿Asume temporalidades distintas? ¿Cuáles? ¿Puede especularse acerca del sentido de tales alusiones?

Kramer distingue la temporalidad lineal y no-lineal en estos términos⁸³:

“(La) linealidad es la determinación de alguna(s) característica(s) de la música de acuerdo con implicaciones que surgen de eventos anteriores de la pieza. Por lo tanto la (temporalidad lineal) obedece a un proceso (que depende, como hemos visto, de relaciones causa-efecto). La (temporalidad no-lineal) no obedece a procesos. Es la determinación de alguna(s) característica(s) de la música de acuerdo con implicaciones que surgen de principios o tendencias que gobiernan a toda una pieza o sección.”

Desde esta óptica Aranda no incluye temporalidades distintas, ya que si por ejemplo se toma el Primer Movimiento *Toccata*, que inicia con un tritono, se puede ver que este acorde va a continuar generando en pasajes subsiguientes como: en 48-49 y 52-53 la aparición del mismo. En el análisis paradigmático se puede observar que el compás 11 va a aparecer en numerosas ocasiones a lo largo del movimiento.

Por otro lado:

Algunos atributos de la música no lineal, como por ejemplo el hecho de que sea estática en vez de dinámica, hacen que pueda entenderse como atemporal⁸⁴. Al respecto se aclara que la música que evita la estructura temática y/o las propiedades implicativas de tonalidad, es más fácil de percibir como estática, ya que la música tonal y temática es móvil por tradición. Esta atemporalidad se manifiesta en los tipos de música que presentan el amplio

⁸³ VIDALES, Jorge, M., *Op. cit.*, p. 85.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

uso de la cita y la alusión a otras obras, por lo que el *Concierto No. 1 para piano y orquesta* de Alexis Aranda incluye características pertenecientes a la música temporal.

Por todo lo anterior se puede concluir que Aranda asume ciertas temporalidades distintas, y como ejemplo de alusiones a la forma y músicas de otras culturas y autores se puede consultar la pregunta ocho del presente trabajo.

13.- ¿Deposita el significado de la música en la relación a expertos o al público, de acuerdo con la relevancia que la obra da a la participación del receptor?

Alexis Aranda sí deposita el significado de la música en relación al público, y de acuerdo con la relevancia que la obra da a la participación del receptor. Para Kramer algunos compositores toman en cuenta valores posmodernos que se encuentran inmersos en la cultura a la cual pertenecen⁸⁵.

En los orígenes de la actitud posmoderna, la música cumple con una función social, en este caso, el agrandar al público, o bien que éste sea capaz de entender al autor. El identificarse con un público que muestra una identidad similar, en este caso, desde la óptica personal, es importante para Aranda. En la conquista por un espacio simbólico personal, el recurso de alusiones a material musical preexistente toma relevancia, y busca expresar el conflicto entre las diferentes concepciones del papel del artista en la sociedad y la influencia del entorno vital sobre el mundo poético del creador. Este es el caso de autores como la compositora tártara Sofia Gubaidulina (1931)⁸⁶.

En la posmodernidad todo tiene un precio y es adquirible si se puede pagar por ello, y la producción estética no escapa a las reglas del mercado, pues el músico que quiere ser conocido tiene que saber venderse. Para esto el público debe comprender su obra,

⁸⁵ KRAMER, Jonathan D., *Op. cit.* p. 23.

⁸⁶ QUESADA, German Gan, *Procedimientos de cita estilística en la obra inicial de Sofia Gubaidulina*. Documento electrónico escrito en 2012 y disponible en: <http://aulacontemporanea.blogspot.com/2011/08/articulo-procedimientos-de-cita.html>. Consulta realizada el 31-01-12.

identificarse con ella y admirarla. La producción cultural se ha vuelto más flexible. La ironía, el eclecticismo, la irreverencia, el pluralismo, el escepticismo, la superficialidad, la premura, la fragmentación, son algunas de las características de la música posmoderna que pueden rastrearse en las épocas anteriores⁸⁷.

“Entre las preocupaciones de los artistas posmodernos se intenta alcanzar audiencias mayores que las de los devotos profesionales de la “alta cultura”. La búsqueda de una audiencia más extensa distingue a los artistas más posmodernos de sus colegas modernos.”⁸⁸

Alexis Aranda, desde la óptica personal, busca que su obra agrade al auditorio, y que llegue a la comprensión de un público heterogéneo⁸⁹.

⁸⁷ GRANILLO, María, *Op. cit.*, p. 38.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁹ VALENCIANO CAPÍN, Roberto, A., Crítica. *Excelso Concierto ofreció la pianista María Antonieta Tello con la OSSLP*, Documento electrónico escrito el 24 de mayo de 2012 y disponible en: <http://parajetunero.blogspot.mx/2012/05/excelso-concierto-ofrecio-la-pianista.html>. Consulta realizada el 25-05-12.

2.3 Conclusiones:

I.- Metodología y Proceso de Investigación

De acuerdo con la categorización del posmodernismo, tal como lo entienden Jonathan Kramer e Ihab Hassan, el *Concierto para piano No. 1* de Alexis Aranda parece inscribirse, si no totalmente, sí fundamentalmente dentro de esta tendencia estética. El análisis estilístico, producto de la respuesta de las trece preguntas elaboradas con anterioridad, revela las siguientes observaciones que se acotan a continuación, como conclusión final de nuestro objeto de estudio:

- 1.- Emplea aspectos que representan una continuidad de los principios del modernismo en el posmodernismo que aborda en su obra.
- 2.- No existe ironía en el empleo de la intertextualidad en la obra de Aranda.
- 3.- La obra de Aranda incorpora una correlación entre presente y pasado como parte primordial.
- 4.- Reta el paradigma de la alta versus la baja cultura, es decir, a los estilos y valores asociados con cada una (paradigma del elitismo modernista contra el antielitismo posmodernista).
- 5.- Trastoca el valor de la unidad estructural.
- 6.- Persigue una uniformidad de lenguaje.
- 7.- La obra de Aranda se extiende como lenguaje social, político y cultural, y no se pretende como una expresión autónoma.
- 8.- Incluye citas o referencias a músicas de otras tradiciones y culturas: Clasicismo (Mozart), Romanticismo (Saint Saëns y Chopin), Modernismo (música rusa: Stravinski y Rachmaninoff) e Impresionismo.
- 9.- No presenta contradicciones en su discurso musical.
- 10.- Privilegia relaciones de binaridad.
- 11.- Incluye estrategias de fragmentación o discontinuidad.
- 12.- Asume algunas temporalidades distintas.

13.- Deposita el significado de la música en la relación a expertos y al público, de acuerdo con la relevancia que la obra da a la participación del receptor.

II.- Aporte del Análisis para el Pianista Intérprete.

Se considera indispensable el hacer mención de las conclusiones personales a las que se ha llegado después de la realización de la tesina, y la interpretación de la obra, las cuales se acotan a continuación:

Interpretación pianística

Para la grabación de la obra, el aporte de los análisis auditivo y paradigmático, fueron indispensables, pues se consideraron los siguientes puntos:

a) Dificultad técnica.

La interpretación de la obra implica precisión rítmica y de exactitud del intérprete, para la ejecución de la misma. El pianista debe ser un “reloj”:

1) En la *Toccata* la dificultad técnica está dada por las octavas compases 1-5, arpeggios 7-10, pasajes de movimiento paralelo cc. 35-45, cc. 270-281, pasajes rítmicos con tresillos cc. 123-169, y acordes octavados cc. 314-325.

2) En el *Lento* es importante hacer mención de la sección intermedia que presenta dificultades técnicas para el solista con figuras de quintillo en la mano derecha, combinadas con tresillos en la mano izquierda a manera de progresión ascendente con una figura retórica de *Anábasis*, para después descender a manera de *Catábasis* dando origen a una expresión trágica, a manera de cita interpretativa del drama mozartiano.

3) En el *Presto Enérgico* el piano como solista desarrolla un pasaje conformado por progresiones ascendentes o *Anábasis*, y gran tensión expresiva para iniciar un pasaje de octavas en el compás 286 que termina en un *Poco a Poco Accelerando Fino al Tempo I*, el cual a su vez nos conduce a la *Coda* final. Ésta última se conforma como un *Presto enérgico*, rítmico, que a partir del compás 328 se convierte en una sección elaborada enteramente sobre un unísono, tanto para mano derecha como para mano izquierda, ascendente, de gran virtuosismo para el intérprete, y que culmina en los compases 349 y 350 con un acorde sostenido, que nos lleva a un final del movimiento de manera brusca y enérgica, en una escala descendente hacia la nota La.

b) Dificultad expresiva del intérprete:

1) *Toccata*: La dificultad interpretativa es la concepción del movimiento de manera global respetando las dinámicas y agógicas propuestas por el autor, para lo cual es relevante el análisis paradigmático, ya que revela la estructura sobre la cual el pianista basará su ejecución.

2) *Lento*: Es importante hacer énfasis en sus expresiones de los términos “sentimental” y “dolente”⁹⁰. Este vocablo puede remontarse a una tradición que pertenece a las representaciones retóricas barrocas a modo de “lamento”. Posteriormente se puede ver que una composición con implicaciones simbólicas puede expresar la lucha del antihéroe solista contra la actitud desafiante de la masa del *tutti* en una obra de concierto⁹¹.

Aranda desde las estrategias compositivas maneja recursos de una poliestilística lúdica, al mostrar pasajes juguetones de tremenda dificultad técnica. Con saltos en la mano izquierda, logra un contraste en el compás 218 presente en una sección polifónica, como cita al género barroco de los *Concerti Grossi*, y manifiesta en una sección *Poco Più Lento, Dolce y Esspresiva*. En el compás 243 se vuelve a marcar un cambio agógico en *Un Poco Più Mosso*, que más tarde se convierte en una sección *Poco Meno Mosso* en el compás 257, y que se considera como el clímax y parte central del movimiento.

3) *Presto Enérgico*: La dificultad mayor se encuentra en superar la complejidad técnica, y a pesar de ello hacer música, con la dulce intención de un vals.

c) Problemática sobre la interpretación pianística:

Otro aspecto de interés sería el situar el clímax de cada uno de los movimientos y compararlo con los otros, así como el entender las relaciones de repetición o contraste que existe en cada uno de ellos, y entre ellos.

a) En la *Toccata* existen varias zonas de contraste, como por ejemplo, la Introducción resalta del *Allegro* que inicia en el compás 11 (el cual se repite numerosas ocasiones a lo largo del movimiento, como un motivo siempre presente), y con la sección de dieciseisavos

⁹⁰ FERGUSON, Howard, *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Desde el siglo XIV al XIX, Alianza Editorial, España, 1996, pp. 48-52.

⁹¹ QUESADA, German Gan, *Op. cit.*, Consulta realizada el 31-01-12.

del compás 35. El *Presto* que inicia en el compás 129 contrasta con el *Vivace* del compás 170. El *Piùmosso* que inicia en el compás 211 contrasta con la sección de unísonos a partir del compás 270, y a partir del compás 282 se da comienzo a un clímax final que termina de manera seca, contundente, brusca y seguida por silencios, en el Primer Movimiento.

b) En el *Lento*, la primera sección contrasta con el *Largo* que inicia en el compás 17, seguido por un *Poco meno lento* en el compás 41 y que nos lleva a un *Largo* en el compás 47. El *Allegro Vivace* del compás 62 nos conduce a un clímax en el compás 76 que incluye todos los recursos técnicos y pianísticos de dificultad, y que contrasta con el largo que inicia con el compás 118 construido por intervalos de quinta.

Por último el *A Tempo* del compás 130, contrasta con el *Poco meno lento* del compás 142 que nos lleva al clímax en el compás 148, para así concluir poco a poco a partir del *Largo* en el compás 152, y precedido por los *Ritardandi*, con los cuales finaliza el Segundo Movimiento. La semejanza con el Primer y Tercer Movimientos es que al final del Movimiento se lleva al intérprete a un clímax tanto agógico como dinámico.

c) En el *Presto Enérgico*, el inicio del movimiento contrasta con la sección que comienza en el compás 44, y mucho más con el *Poco piú lento* que inicia en el compás 218, y que lleva al intérprete a un clímax que inicia en el compás 257 y finaliza con un *Ritardando* en el compás 292. La reexposición también es un clímax al igual que en el Primer y Segundo Movimientos que inicia en el compás 294 con un *Poco acellerando fino al Tempo I*.

Es preciso decir que el *Concierto para piano y orquesta No. 1* de Alexis Aranda es una pieza virtuosa que contiene todas las dificultades desde el punto de vista tanto técnico como interpretativo. El lograr la expresión en un artista a pesar de la dificultad técnica, proviene del conocimiento de la obra. Primeramente desde su análisis se deben precisar la estructura, la estilística, la estética, los colores, las frases, los temas, la dinámica y la agógica entre otros aspectos, para poder así crear una interpretación que el pianista considere como idónea, y que pueda defender como personal y auténtica.

III. Aportes del presente trabajo de investigación.

Independientemente de la utilidad de la tesina para el pianista intérprete al tratar de lograr una propuesta de lo idóneo, se consideran los siguientes aportes, como primordiales para la interpretación de la obra en el momento de enfrentarse al público⁹², así como para llevar a cabo la grabación de la misma:

a) Importancia del Análisis Paradigmático para la Visión Global de la Obra.

Esta obra de la música mexicana contemporánea fue analizada de manera global desde la experiencia (análisis auditivo) y desde la teoría musical (análisis paradigmático). El intérprete puede entonces tener una idea clara de qué es lo más conveniente para dialogar como solista con la orquesta, y poder así expresar las ideas tanto del compositor como las propias, en una propuesta considerada como idónea. Esta propuesta contempla que el pianista puede conocer perfectamente la estructura de la obra, sus partes, y en el momento de la interpretación en público, expresar sus ideas de tal forma que el auditorio sea capaz de emocionarse y de captar las distintas partes de la obra desde la experiencia auditiva.

Para Aranda el Concierto expresa la lucha del solista con la orquesta, en la cual debe resultar como triunfador el primero⁹³. Como una obra ecléctica, el intérprete debe tener la capacidad de conocer y diferenciar las diferentes estéticas y estilísticas de la misma, así como la competencia necesaria para lograr concientizar al público de estas características, y hacerlo “sentir” aquello que tanto el compositor como el intérprete desean expresar.

b) Metodología de análisis para otros conciertos.

El presente trabajo aclara al intérprete de manera esquemática, cómo está construida una obra, y da la pauta a seguir para un proyecto de grabación. Implica y documenta un análisis

⁹² El Concierto fue interpretado por la solista María Antonieta Tello con la Orquesta Sinfónica de San Luis, bajo la dirección del Maestro José Miramontes Zapata, el 20 de mayo de 2012, a las 12:30 hrs., con sede en el Teatro de la Paz, SLP. VALENCIANO CAPÍN, Roberto, A., *Op. cit.*, Consulta realizada el 25-05-12.

⁹³ Estos últimos conceptos fueron aclarados por Aranda en la entrevista contenida en la crítica del jueves 24 de mayo de 2012, por el periódico Paraje Tunero, después de la interpretación de la obra el 20 de mayo de 2012, con sede en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí. *Ibid.*

desde la experiencia auditiva para ser confrontado con la partitura y el conocimiento de la teoría musical.

La visión global de la obra como consecuencia del análisis paradigmático ofrece al intérprete el esquema teórico o mapa mental necesario para la interpretación de la misma. Al enfrentarse al público el solista debe conocer cada parte a fin vencer en la lucha a la orquesta tal y como lo manifestó Aranda desde su óptica.

c) Metodología de análisis para la música mexicana contemporánea.

La presente investigación ha sido de gran utilidad como método de análisis a una obra de la música mexicana contemporánea, que puede ser utilizada para un trabajo de investigación doctoral a futuro, y desde la óptica personal, ha logrado la motivación en la autora del mismo para ello.

La música mexicana contemporánea se encuentra en el primer plano dentro del marco de la música global con obras como el *Concierto No. 1 para piano y orquesta* de Alexis Aranda. Este tipo de análisis puede ser aplicado tanto al *Concierto No. 2 para piano y orquesta* del mismo autor, así como a los conciertos para piano y orquesta de otros autores mexicanos contemporáneos como Armando Luna, Marcela Rodríguez, Víctor Rasgado y Leonardo Coral.

d) Aporte como documento histórico de la música mexicana.

La grabación de la obra vinculada a la tesina es un aporte para la historia de la música mexicana, ya que el *Concierto para piano y orquesta No. 1* de Alexis Aranda, no se encuentra grabado, y se prepara la grabación profesional del mismo en un futuro cercano. Esta prioridad dará origen a un documento histórico y de investigación para el campo del conocimiento de la interpretación de la música mexicana.

Bibliografía

Libros:

FERGUSON, Howard, *La interpretación de los instrumentos de teclado. Desde el siglo XIV al XIX*, Alianza Editorial, España, 1996.

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers Ltd, USA, 1990.

HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press, USA, 1987.

MORGAN, Robert, *La Música del Siglo XX. Una historia del estilo musical*, Ediciones Akai, S.A., Madrid, 1999.

GRIFFITHS, Paul, *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford University Press, Clarendon Paperbacks, U.K., 2002.

Artículo en antología:

KRAMER, Jonathan D., "The Nature and the Origins of Musical Postmodernism" *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Judy Lochhead and Joseph Auner (eds). Routledge, New York, USA, 2002, pp. 13-26.

Artículo en publicación periódica:

BAUM, Gregory, "La modernidad en su perspectiva sociológica", en *Concilium*, no. 244, 1992, pp. 923-933.

GRANILLO, María, "Música y posmodernismo", en *Pauta*, enero-marzo no. 101, CENIDIM, México, pp. 35-45.

Artículo o Texto en Internet:

ESPAÑOL EN AMÉRICA 2011. *Eje paradigmático y eje sintagmático*. Documento electrónico escrito en enero de 2011 y disponible en: <http://espanolenamerica.wordpress.com/2011/01/19eje-paradigmatico-y-eje-sintagmatico/>. Consulta realizada el 23-05-12.

HERREROS, Gerardo, *La esquizofrenia en el psicoanálisis actual de orientación lacaniana*. Documento electrónico escrito en 1998 y disponible en: <http://psicopatologiapsicoanalitica.blogspot.mx/2008/10/la-esquizofrenia-en-el-psicoanlisis.html> Consulta realizada el día 04-06-12.

LYOTARD, Jean Francois, *Musique et postmodernité*. Vol. VI. 203, v.1.OF-27/11/1996)-ISSN: 1188-2492. Documento electrónico disponible en: <http://www.pum-umntreal.ca/revues/surfaces/vol6/lyotard.html>. Consulta realizada el 15-01-2012).

OXFORD MUSIC ONLINE. Documento electrónico disponible en: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/search_results?q=narrative&button_search.x=0&button_search.y=0&button_search=search&search=quick. Consulta realizada el 06-09-2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2011. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Segunda Edición. Documento electrónico disponible en: http://buscon.rae.es/draef/SrvtConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=. Consulta realizada el 05-09-2011.

MORA, Eddie, *Las tendencias poliestilísticas en la música contemporánea*. Traducido del ruso al español por Ekaterina Chatski como texto presentado por el compositor en el Congreso Internacional de Música. Documento electrónico escrito en 2012 y disponible en: <http://eddiemora.com/es/revista/articulos/88-schnittke-tendencias-poliestilisticas>. Consulta realizada el 31-01-12.

QUESADA, German Gan, *Procedimientos de cita estilística en la obra inicial de Sofia Gubaidulina*. Documento electrónico escrito en 2012 y disponible en: <http://aulacontemporanea.blogspot.com/2011/08/articulo-procedimientos-de-cita.html>. Consulta realizada el 31-01-12.

Conferencias:

HERNÁNDEZ, José J., *Alfred Schnittke y su técnica poliestilística*. Encuentro de Música Rusa, Noviembre del 2011 CNM del INBA. Consulta realizada el 09-02-12.

Críticas:

VALENCIANO CAPÍN, Roberto, A., Crítica. *Excelso Concierto ofreció la pianista María Antonieta Tello con la OSSLP*, Documento electrónico escrito el 24 de mayo de 2012 y disponible en: <http://parajetunero.blogspot.mx/2012/05/excelso-concierto-ofrecio-la-pianista.html>. Consulta realizada el 25-05-12.

Partituras:

CHOPIN, Federico, *Etudes pour piano*, Edición Paderewski, Institt Fryderyk Chopin, Varsovia, 1948, pp. 66.

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Concierto para piano y orquesta No. 20 K 466 en re menor*, Dover Publications, Inc. New York, 1995, pp. 32, 35, 36,

RACHMANINOFF, Serguei, *Seis Momentos Musicales Op. 16 para piano solo*, International Music Company, New York, 1950, pp. 23, 27, 29.

SAINT-SAËNS, Camille, *Segundo Concierto en sol menor para piano y orquesta*, G. Schirmer, Inc. New York, 1943, pp. 2, 3.

Tesis de grado:

MACÍAS, G., *Convergence de la pensé instrumentale et de la pensé électroacoustique. Techniques d'écriture mixte, á partir de l'analyse de pièces de quatre compositeurs mexicains: Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Javier Álvarez et Gonzalo Macías*. Tesis profesional para obtener el título de Doctor en Composición. Universidad De Lille III, Disciplina: Estética y Ciencia del Arte, 2004.

VIDALES, Jorge, M., *Tiempo musical. Aspectos fundamentales. Una introducción al estudio del tiempo musical en la música instrumental de occidente, con ejemplos del barroco tardío hasta el siglo XX*. Tesis profesional para obtener el título de Licenciado en Composición. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2000, pp. 79-110.

Anexo I

Entrevista a Alexis Aranda

Fecha: 16/07/09

Hora: 11:18 hrs

Lugar (ciudad y sitio específico): Estudio Maestra María Antonieta Tello México, D.
F., Petén 554 – 10, Col. Letrán Valle C.P. 03100.
Delegación: Benito Juárez.

Entrevistadora: María Antonieta Tello Camarillo

Entrevistado: Alexis Aranda, compositor

Edad: 35 años

Género: Masculino

Dirección: Paseo de la Reforma 730, Edificio Zacatenco, piso 19, Depto. 1904, Col.
Tlaltelolco.

Teléfono: cel. 0445539033693 casa: 55-97-18-99.

Entrevista a Alexis Aranda

16/07/09 11:18 hrs.

1. ¿Cuál es su fecha de nacimiento?

Nací el 26 de octubre de 1974.

2. ¿En su familia existen antecedentes artísticos?

Si existen, mi hermano Emilio es músico, por él fue por quien tomé la decisión de estudiar música.

3. ¿Cuándo nació su amor por la música?

A los seis años, mi hermano cursaba la secundaria y una maestra le sugirió que estudiara música porque le vio facultades. Fue entonces cuando llegó un órgano a la casa y empecé a aprender.

4. ¿En dónde cursó su educación básica, media, media superior y superior?

La Primaria la cursé en el Colegio Makarencó, la Secundaria en la Escuela Secundaria No. 106, el Bachillerato artístico del INBA en el CEDART Frida Kahlo, y mi educación musical en el Conservatorio Nacional de Música. Posteriormente estudié un año en el Conservatorio de Padua en Italia.

5. ¿Cuáles son los aspectos que considera usted más importantes en su formación?

Los más importantes son el Conservatorio y el apoyo de mi familia en cuanto a la educación musical.

6. ¿Ha estudiado en el extranjero?

Solo en Padua, un año.

7. ¿Cuáles son los compositores que más influyen en su formación como compositor?

El que más influyó fue Mario Lavista.

8. ¿Cuáles son los autores que influyen su obra?

Considero que los autores que más influyen en mi obra son: Bach, Mozart, Beethoven, Rachmaninoff y Chopin.

9. ¿Qué otras influencias se encuentran en su obra?

Muchas, inconscientes y conscientes. La música de cine me gusta. Creo que he sentido su influencia, por la estética que a veces maneja y que va directo al oyente, por lo que la considero como funcional.

10. ¿Qué opina de la composición en México?

La composición en sentido político creo que no interesa mucho, es la más difícil de realizar, con menos oportunidades de pago y con escasos apoyos. Es una vocación.

11. ¿Considera que existe una corriente que define la estética o el estilo de la obra de los compositores mexicanos de las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI?

No sólo en México, creo que mundialmente la corriente es el eclecticismo, la cual ha caracterizado a la música contemporánea del siglo XX, y primeras décadas del siglo XXI.

12. Desde su punto de vista, ¿cuál es la trascendencia de la composición en los países Latinoamericanos?

En el mundo, la siento nula.

13. ¿Podría describir las características principales que forman parte de su estilo compositivo? ¿Se identifica con alguna corriente estilística?

No considero pertenecer a alguna corriente estilística en particular, alguna escuela, ni siquiera a un grupo. Yo creo que la característica de mi música actualmente es la fusión del lenguaje tonal con el atonal.

14. Tiene preferencia por algún género, ¿por qué?

Por el Barroco, de hecho en mi música, siempre, uno de los elementos principales es el contrapunto.

¿Algún autor barroco en específico?

Todos, pero en específico Bach.

¿Algunas obras de Bach?

El Arte de la Fuga.

15. ¿Podríamos conocer su opinión acerca de las técnicas pianísticas y de interpretación en las últimas décadas del siglo XX?

A mi parecer lo más revolucionario en la técnica pianística a finales del siglo XX fueron los *Estudios* de Ligeti.

16. ¿Cuál sería su postura acerca de las técnicas pianísticas y de interpretación en la primera década del siglo XXI?

Yo considero que es un retorno a la técnica clásica del piano, es decir ya no tanto un lenguaje aleatorio sino una técnica más bien tradicional para tocar. Ya no estamos en el arte conceptual de los sesentas, de tocar con los codos o de meternos en el arpa, creo que eso ya está “sonando viejo”.

17. ¿Podría decirnos cuántas piezas compuso para piano: y si considera que tienen alguna trascendencia para el perfeccionamiento del conocimiento de la técnica pianística? (Parangón con Beethoven).

He compuesto pocas, la primera obra que figura en mi catálogo es *Dos piezas para piano*, ya interpretada alrededor de cincuenta y cinco veces, en Nueva York, en Italia, y en México, con los pianistas: Cesar Reyes, Mauricio Nader y un servidor. Últimamente compuse un *Estudio para piano*, pero el proyecto final va a ser la creación de *Doce Estudios para piano* y el *Concierto para Piano y Orquesta No.2*.

18. ¿Algo que ver con lo estudios de Chopin que son doce también en sus dos *Opus*?

Sí y no. Tiene que ver con Chopin pero no tiene que ver con sus estudios, pues no están basados en su estructura o lenguaje, sino en el mío.

19. En cuanto al *Concierto para piano y orquesta*, ¿cuál es la intención de haberlo compuesto?

Cuando empecé a estudiar música en el Conservatorio para ser pianista, conocí a Mario Lavista que abrió su taller de composición, y entonces lo dejé todo para incorporarme al mismo. Mi primer proyecto desde niño era componer el *Concierto para piano* y así lograr fusionar las dos actividades.

20. ¿Podría hablar de los antecedentes del *Concierto*?

Hubo un proyecto en el 2001 donde el maestro Diemecke me encargó una obertura. Le gustó esa obra y me dijo que me quería encargar un *Concierto* para solista y orquesta, y yo le pedí que fuera para piano. Al preguntarme la verdadera razón le dije que era por un sueño que había tenido desde siempre. Diemecke aconsejó el hacerlo para cualquier otro instrumento pues generalmente los compositores se concentran mucho en el piano y olvidan de los otros instrumentos. Es cierto, pero no le hice caso. Escribí el concierto porque estaba enamorado del proyecto.

Posteriormente él estuvo de acuerdo y me apoyó. El *Concierto para piano y orquesta* fue el primer encargo de la Sinfónica Nacional como compositor residente. A Armando Luna también lo nombraron compositor residente para hacer su propio concierto para piano en ese mismo año (2004).

21. ¿Podría hablar de las características particulares del concierto en relación con: estilo, ideas, estructura, carácter del tematismo, recursos técnicos?

El concierto consta de tres movimientos. El Primer Movimiento es totalmente atonal, el Segundo Movimiento tiene una introducción atonal también pero cuando da la primera nota el piano se transforma en tonal. El Tercer Movimiento es fusión del lenguaje atonal con el tonal.

En el Primer Movimiento *Allegro* existe una parte central atmosférica y lenta. El segundo movimiento *Lento* es la inversa, pues su parte central es un *Presto*. Fue mi primera obra grande donde yo hice este experimento de fusionar lo tonal con lo atonal.

22. ¿En cuanto al Tercer Movimiento, nos puede hablar sobre su forma?

El Movimiento no presenta una forma establecida clásica, parecería Rondó pero no, no lo es.

¿Por qué no lo es?

Porque no se intercala un estribillo, sino es un tema que se va variando sobre la marcha pero no se combinan diversos temas con el tema principal.

¿Tampoco es una *Toccata*?

El Primer Movimiento es una *Toccata* y el tercero es un *Presto Enérgico*. Cada movimiento tiene su forma. La obra no es forma Sonata, no hay forma establecida o definida como tal, es la misma forma orgánica que esta tomando el concierto mientras se va creando.

23. ¿Cuáles son otros elementos característicos de su concierto para piano?

Lo rítmico, la expresividad y el contrapunto.

24. ¿Podría usted sugerir algo para el interprete “pianista–solista” al tocar su *Concierto para piano y orquesta*?

Sólo para el Primer Movimiento, el pianista tiene que ser una máquina muy precisa, tiene que ser un “relojito”, que no varíe el pulso de los octavos. Creo que con eso

saldrían los movimientos segundo y tercero. No hay algún otro señalamiento en particular.

25. ¿Usted cree que es sencillo de lograr en un intérprete ese pulso específico del Primer Movimiento?

Sí, siguiendo los octavos porque es el Movimiento más difícil tanto para la orquesta como para el solista. Lo que pasa es que continuamente va cambiando de compases e intercala once octavos, trece octavos; pero si uno sigue con el pulso de los octavos no creo que haya ningún problema en lograr esa motricidad.

26. ¿Es preferible tocar el *Concierto* leyendo?

No lo sé. La maestra Eva María Zuk, la pianista que estrenó el *Concierto*, decidió que sí era preferible, y las dos veces que lo ha tocado ha decidido hacerlo con partitura, precisamente por la dificultad del ensamble con la orquesta, pues si se perdía en algún momento, que pudieran encontrarse por medio de la partitura. Yo pienso que sí es posible tocarlo sin partitura.

27. ¿Cómo han influido la estética y las técnicas contemporáneas para piano a la técnica de composición que usted emplea en sus obras para este instrumento?

Pues realmente no sabría decirlo. Las diversidades rítmicas y las irregularidades de los compases son cosas no tradicionales en la música de Rachmaninoff, o en la música más clásica (tradicional). En mi música existen pasajes como en el *Concierto*, en donde una mano va en un compás y la otra mano va en otro compás. Sin embargo el oyente lo escucha regularmente aunque realmente se van desfasando.

28. ¿Ha compuesto de tal forma que una mano lleva un tono y la otra mano lleva otro tono, como la Suite Bitonal de Ponce?

No. La parte importante y central en el Primer Movimiento, es atmosférica, y se localiza en donde la mano derecha está tocando notas negras y la mano izquierda notas blancas. La mano izquierda toca en grupos de cuatro y la mano derecha en grupos de tres, nota contra nota, entonces se va desfasando rítmicamente. No es bitonalidad pero sí estamos con notas alteradas. De hecho esa parte, sugiero que se toque como si fuera “*wind chains*”, es decir como “campanitas” porque esa es la impresión que debe de causar.

29. ¿Cuáles serían las particularidades que hacen de su obra para piano y del *Concierto* en particular, una propuesta única en su especie?

No sé qué tan correcto sea decirlo de mi parte, pero lo que me parece que lo hace único es la fusión que estoy haciendo de lenguaje tonal y atonal. No soy el único compositor que lo ha intentado, logrado o hecho en numerosas ocasiones. En las partes tonales, pese a que es tonal, no suena de otra época sino que se escucha contemporáneo, y cuando manejo un lenguaje atonal se concibe como digerible para el público, eso me parece algo diferente en el concierto.

30. Cuando habla de atonalidad ¿a qué se refiere y cómo la trabaja? ¿Emplea los modos en su forma de composición?

Cuando llego a manejar los modos los estoy catalogando como música atonal, cuando me estoy refiriendo a un lenguaje atonal se refiere a que las estructuras armónicas no van construidas por triadas. Lo trabajo por simetría, por intervalos distintos, por ejemplo, no empleo la técnica de hacer acordes por cuartas para la elaboración de música atonal. Sí combino intervalos de cuarta con segunda (repetidamente) para conformar mis acordes.

Anexo II

Análisis Paradigmático

Concierto No. 1 para piano y orquesta de Alexis Aranda

Toccata

Lento

Presto Enérgico

CONCIERTO NO. 1 PARA PIANO Y ORQUESTA DE ALEXIS ARANDA
ANÁLISIS PARADIGMÁTICO TOCCATA

EXPOSICIÓN					
Introducción (1-10)	Allegro Tema 1 (11-14)	Nvo. mat. (15-20)			
	11 se repite (21-24) Tema 1a (25-29) 11 se repite (30-34) 11 se repite (53-55) 11 se repite (81-90)	15 se repite (56-67)	Tema 2 (35-45)	ep. rit. (45-52) ep. rit. a (68-80) ep. rit. b (91-104) Transición	
DESARROLLO	Tema 1b (105-128) Presto Tema 1c (129-169)				
NUEVO MATERIAL					Vivace 5 (170-186)
Più lento cc (187-201), arp. inic. de nvo. en: A Tempo (202-210)					
REEXPOSICIÓN	Più mosso Tema 1d (211-247)		Tema 2a (248-269) Allegro Tema 2b (270-281)	ep. rit. (282-296) ep. rit. (297-304)	
CODA		15 se repite (314-324)		ep.rit.(305-313)	

CONCIERTO NO. 1 PARA PIANO Y ORQUESTA DE ALEXIS ARANDA
ANÁLISIS PARADIGMÁTICO LENTO

EXPOSICIÓN

Introducción (1-15)
Comp. 13 anuncia la
mel. del oboe

Tema 1 (16-20)

Nvo. mat. (21-28)

Tema 1a (29-32)

Nvo. mat. (33-40)

Tema 2 (41-46)

Tema 1b (47-50)

Nvo. mat. (51-55)

Tema 2 a (56-61)

SECCIÓN CONTRASTANTE
ALLEGRO VIVACE

Allegro vivace 3 (62-73)
ep. prog 3a (74-90)
ep. arp. 3b (90-96)
ep. 3c (97-117)

REEXPOSICIÓN A TEMPO

Introducción
Largo1 (118-129)

Tema 1c (130-133)

Nvo. mat. (134-141)

Tema 2b (142-148)

Tema 1d (148-151)

Nvo. mat. (152-160)

CONCIERTO NO. 1 PARA PIANO Y ORQUESTA DE ALEXIS ARANDA
ANÁLISIS PARADIGMÁTICO PRESTO ENÉRGICO

EXPOSICIÓN P. E.
Intrd. 1 (1-6)

Tema 1 (7-25)
Tema 1a (26-46)

Tema 2 (47-59) do

Tema 3 (60-67) do#
Puente 3a (68-76) la
cita primer mov., c.11
Puente 3b (85-98) si

Nvo. mat. 4 (99-101)

Tema 2a (77-84) do
cc. 99 relac. con 135
Tema 2b (102-122) do
Tema 2c (131-134) fa
Tema 2d (139-153)

Puente 3c (123-130) fa#

Nvo. mat. 4a (135-138)

c. 145 relac. C. 40 Pri. Mov.

DESARROLLO
Intrd. 1a (153-155)
Poco Più lento

Poco Più mosso
Intrd. 1b (243-250)

Intrd. 1c (286-293)

Tema 2e (156-217) mi
Tema 2f (218-242) sol

Tema 2g (251-256) sol#
Tema 2h (257-285) mi

Fino al Tempo I (294-315)
c. 294 cita Prim. Mov. c. 11

REEXPOSICIÓN P. E.
Intrd. 1d (316-321)

Tema 1b (322-327)

Coda 5 (328-352)

Anexo III

Partitura del *Concierto No. 1 para piano y orquesta* de Alexis Aranda

Toccata

Lento

Presto Enérgico

Concierto para piano y orquesta

I

TOCCATA

Alexis Aranda

Come cadenza (♩ = caes.)

Flauta 1

Flauta 2 (muta in picc.)

2 Oboes

2 Clarinetes en B♭

2 Fagots

I y II

4 Cornos en F

III y IV

2 Trompetas en C

2 Trombones

Tuba

Timbales

Percusión 1

Percusión 2

Come cadenza (♩ = esca.)

Piano

Violines I

Violines II

Violas

Violoncellos

Contrabajos

4

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

4

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

4

Timb.

4

Perc. 1

Perc. 2

Pno.

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

8va

8vb

6

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

6

Timb.

6

Perc. 1

Perc. 2

6

Pno.

p

>

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains 18 staves. The top five staves are for woodwinds: Flute 1, Flute 2, Oboe (2), Clarinet Bass (2), and Bassoon (2). The next seven staves are for brass: Horns I and II (1), Cor Anglais (4), Horns III and IV (2), Trumpet C (2), Trombone (2), and Tuba. The percussion section consists of two staves. The piano part is a grand staff with two staves, featuring a complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs, starting with a piano (*p*) dynamic and an accent (*>*). The bottom seven staves are for strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A rehearsal mark '6' is placed above the first staff of each instrument group.

A

Allegro (♩ = ca. 88)

Musical score for orchestra and piano, measures 9-12. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns I and II, Cor Anglais, Trumpets C, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion 1 and 2, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part features dynamic markings *p*, *mf*, *f*, *ff*, *sfz*, and *mf staccato*. The tempo is marked *Allegro* with a note equal to approximately 88 beats per minute. The section is labeled 'A' and includes the instruction 'lunga' above the piano part. The score is divided into three measures, with the piano part starting in measure 9 and continuing through measure 12. The violin parts have a *pp* marking in measure 12.

19

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 (picc.) *mf*

2 Ob. *mf*

2 Cl. Bb. *mf*

2 Fg. *mf*

1 y II *mf*

4 Cr. F. *mf*

III y IV *mf*

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

19 *seco*

Timb. *f*

19

Perc. 1

Perc. 2 *Bombo seco* *f*

19

Pno. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

19 *non div.* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *non div.* *mf*

Vc. *non div.* *mf*

Cb. *mf*

a 2

B

Musical score for woodwinds and percussion, measures 25-34. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet Bass, Bassoon, Horns (I, II, III, IV), Trumpet, Trombone, Tuba, and Timpani. Percussion includes two snare drums, with the second labeled 'Plato sus.'. Dynamics range from *sfz p sub.* to *f*. A section marked '1 y II' begins at measure 31.

B

Musical score for strings and piano, measures 25-34. The score includes parts for Piano, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics range from *sfz p sub.* to *f*. The piano part is mostly silent.

32 *p*

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

32

Timb.

32

Perc. 1

Perc. 2

32

Pno.

mf

f

g^{tr}

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

p

Vc.

pizz.

Cb.

p

pizz.

38

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl.B.

2 Fg.

38

1 y II

4 Cr. F

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

38

Timb.

38

Perc. 1

Perc. 2

38

Pno.

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C

44

Fl. 1 *p*

Fl. 2

2 Ob. *p* 1°

2 Cl. Bb. *p* 1°

2 Fg. *f* *mf* *p*

44

1 y II *mf* *p*

4 Cr. F. *mf* *p*

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn. *mf* *p*

Tuba

44

Timb.

44

Perc. 1

Perc. 2 *p* *f* Plato sus. Tom toms Tom toms

44

Pno. *sfz* *ff* *ff*

44

Vln. I *p* *f sub.* *mf* *p*

Vln. II *mf* *p* *f sub.* *p*

Vla. *f* *p* non div. *f sub.* non div. *p*

Vc. *f* *p* *f sub.* non div. *f*

Cb. *f*

53

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl.B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

53

Timb.

53

Perc. 1

Perc. 2

Tom de piso

53

Pno.

sfz mf staccato

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

53 non div.

Vln. I

53 non div.

Vln. II

53 non div.

Vla.

53 non div.

Vc.

53

Cb.

50

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

50

Timb.

50

Perc. 1

Perc. 2

50

Pno.

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D

Musical score for woodwinds, brass, and percussion. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 2, Clarinet Bass 2, Bassoon 2, Horns I and II, Clarinet in F, Bassoon III and IV, Trumpet 2, Trombone 2, Tuba, Timpani, Percussion 1, and Percussion 2. The score begins at measure 64 with a dynamic of *mf*. The woodwinds and brass play sustained notes with various dynamics including *f*, *sfz*, and *sfz*. Percussion 1 and 2 play rhythmic patterns, with Percussion 1 playing Tarola and Bombo. The score ends at measure 70.

D

Musical score for strings and piano. The score includes parts for Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 64 with a dynamic of *mf*. The piano part features a complex rhythmic pattern with dynamics *mf*, *ff*, and *sfz*. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamics *mf*, *f*, and *sfz*. The score ends at measure 70.

E

77

Fl. 1 *f* *mf* *f*

Fl. 2 *f* *mf* *f*

2 Ob. *f* *p* *f*

2 Cl. B. *f* *f* *f*

2 Fg. *sfz* *sfz* *sfz (f)*

1 y II *sfz* *sfz* *sfz*

4 Cr. F. *sfz* *sfz* *sfz*

III y IV *sfz* *sfz* *sfz*

2 Trp. C *sfz* *sfz* *sfz*

2 Trbn. *sfz* *sfz* *sfz (f)*

Tuba *sfz* *sfz* *sfz*

77

Timb. *f*

77

Perc. 1 *p* *sfz* *p* *sfz*

Perc. 2 *sfz* *sfz* *sfz*

77

Pno. *sfz* *mf* *sfz* *sfz*

77

Vln. I *f* *sfz* *mf* *non div.* *sfz* *sfz*

Vln. II *f* *sfz* *mf* *non div.* *sfz* *sfz*

Vla. *sfz* *sfz* *non div.* *sfz* *non div.* *sfz*

Vc. *sfz* *sfz* *non div.* *sfz (f)* *sfz*

Cb. *sfz* *sfz* *sfz (f)* *sfz*

89

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

2 Ob. *ff*

2 Cl. Bb. *ff*

2 Fg. *ff*

1 y II *ff*

4 Cr. F. *ff*

III y IV *ff*

2 Trp. C *ff*

2 Trbn. *ff*

Tuba *ff*

89 *ff* A muta in G#

89 *mf* *f* Tom toms *f* *mf*

89 *ff*

89 *ff* non div. *ff* non div. *ff* non div. *ff* non div. *ff*

89 *ff*

F

G

104

FL. 1
FL. 2
2 Ob.
2 Cl. B.
2 Fg.

104

1 y II
4 Cr. F.
III y IV
2 Trp. C
2 Trbn.
Tuba

104

Timb.
Perc. 1
Perc. 2

G

104

Pno.

pp sub. staccato
p
mf

8^{va}

104

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

pp
pp
p

110

Fl. 1 *mf*

Fl. 2

2 Ob. *p* *mf* *a 2*

2 Cl. B. *p* *mf*

2 Fg. *p* *mf*

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

110

Timb.

110

Perc. 1

Perc. 2

110

Pno. *f* *ff*

(8^{vb})

110

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *mf* *p* *mf*

Cb. *mf*

H

114

Fl. 1 *f* *8va*

Fl. 2 *f* *8va*

2 Ob. *f*

2 Cl. B. *f*

2 Fg. *ff*

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

114

Timb.

114

Perc. 1

Perc. 2 *Plato sus.*
mf *f*

114

Pno. *f* *mf* *f* *mf* *f*

114

Vln. I *f* *pp*

Vln. II *f* *pp*

Vla. *f* *pp*

Vc. *ff* *staccato* *div.* *p sub.* *p* *f*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 114 through 119. It features a full orchestral ensemble and a piano. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Fagot) and strings (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) are playing a complex, rhythmic passage. The piano part is highly active, with dynamic markings ranging from *pp* to *ff*. The percussion section includes a timpani and two sets of percussion, with the latter playing a 'Plato sus.' (plato suspended) effect. A rehearsal mark 'H' is placed above measure 114. The score is written in a 7/8 time signature.

122

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

122

Timb.

122

Perc. 1

Perc. 2

122

accelerando ----- **Presto** (♩ = ca. 152)

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

niente

niente

niente

131

Fl. I

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

131

Timb.

131

Perc. 1

Perc. 2

131

Pno.

131

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

142

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

142

Timb.

142

Perc. 1

Perc. 2

142

Pno.

142

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

148

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

148

Timb.

148 Tarola

Perc. 1

Perc. 2

148

Pno.

148

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

I

156

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

156

156

156

Perc. 1

Perc. 2

156

Pno.

156

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

176 **J**

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

176

Timb.

176

Perc. 1

Plato sus.
(baquetas suaves)

Perc. 2

pp

176 **J**

Pno.

176

Vln. I

Vln. II

Vla.

p

Vc.

p

Cb.

Più lento $\text{♩} = 60$

185 $\text{♩} = 60$

Fl. 1

Fl. 2 (muta in fl.)

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

185

Timb.

185

Perc. 1

Perc. 2 niente

185 $\text{♩} = 60$

Pno. *p* *mf espress.* * (Ped. naturale)

185

Vln. I niente

Vln. II niente

Vla. niente

Vc. niente

Cb. niente

192

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

192

Timb.

192

Perc. 1

Perc. 2

192

Pno.

pp *mf* *p* *pp* *p*

gr *gr* *come wind chimes*

ca *** *ca (fino al *)*

192

Vln. I

ord.

ppp

Vln. II

ord.

ppp

ord.

Vla.

ppp

ppp

Vc.

Cb.

199 rit. A tempo

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

199

Timb.

199

Perc. 1

Perc. 2

199 rit. A tempo

Pno. *p* *mf espressivo* ⁵

7

199

Vln. I niente

Vln. II niente

Vla. niente

Vc.

Cb.

2/3

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

2/3

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

2/3

Timb.

2/3

Perc. 1

Perc. 2

2/3

Pno.

sfz

sfz p sub.

sfz

** (senza pedale)*

2/3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

221

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

221

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

221

Timb.

221

Perc. 1

Perc. 2

221

Pno.

sfz

sfz

* (senza pedale)

ff

221

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

229

FL. 1

FL. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

229

Timb.

229

Perc. 1

Tarola

p

Plato sus.

p

Perc. 2

229

Pno.

sfz *p sub.*

sfz

sfz *p sub.*

f

sfz

sfz

sfz

sfz

229

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

237

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb.

2 Fg. *a 2*

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

237

Timb.

237

Perc. 1 *mf* *p* Tarola

Perc. 2 *mf*

Pno.

237

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

M

246

FL. 1

FL. 2

2 Ob.

2 Cl.Bs.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

246

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Bombo

M

246

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

N

255

Fl. 1 *p* *f*

Fl. 2 *p* *f*

2 Ob. *a 2* *p* *f*

2 Cl.B. *a 2* *mf* *ff*

2 Fg. *a 2* *ff* *p* *f*

1 y II *ff* *mf* *ff*

4 Cr. F. *ff* *mf* *ff*

III y IV *ff* *mf* *ff*

2 Trp. C *p* *f*

2 Trbn. *ff* *p* *f*

Tuba *ff* *p* *f*

255

Timb. *ff* *p* *f* *A muta in C#*
bb muta in D

255

Perc. 1 *Tarola* *p* *f*

Perc. 2 *Bombo* *sfz* *Bombo* *f*

N

255

Pno. *ff p sub.* *f*

255

Vln. I *mf* *ff* *p* *f*

Vln. II *mf* *ff* *mf* *ff*

Vla. *ff* *mf* *ff*

Vc. *ff* *mf* *ff*

Cb. *ff* *p* *f*

accelerando

263

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb.

2 Fg.

263

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

263

Timb.

263

Perc. 1

Perc. 2

263

Pno.

sfz p sub.

f

p sub.

f

accelerando

263

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Allegro $\text{♩} = 88$

270

FL. 1
FL. 2
2 Ob.
2 Cl. B.
2 Fg.

270

1 y II
4 Cr. F.
III y IV
2 Trp. C
2 Trbn.
Tuba

270

Timb.

270

Perc. 1
Perc. 2

Allegro $\text{♩} = 88$

270

Pno. *mf* *f*

270

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

275

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

275

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

275

Timb.

275

Perc. 1

Perc. 2

Plato sus.
p

Pno.

ff

g^b

275

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

O

282

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

mf

f

(flauta)

a 2

282

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

f

I y II

III y IV

282

Timb.

282

Perc. 1

Perc. 2

f

mf

f

Tarola

Tom toms

O

282

Pno.

sfz mf

p

f sub.

sfz mf

p

282

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

p

f sub.

p

f

p

sfz

f

non div.

289

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

2 Ob. *f*

2 Cl. Bb. *f*

2 Fg. *f* a 2

1 y II *f* I y II

4 Cr. F. III y IV *f* III y IV

2 Trp. C *f*

2 Trbn. *f*

Tuba

289 *f*

Timb. *f*

289 *f*

Perc. 1 *f* Tarola *pp*

Perc. 2 *f* Plato sus.

289 *f sub.* *p sub.* *mf* *f*

Pno.

289 *f* non div. *pp sub.*

Vln. I *f* non div. *pp sub.*

Vln. II *f* non div. *pp sub.*

Vla. *f sub.* non div. *pp sub.*

Vc. *f* non div.

Cb. *f*

P

297

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

297

Timb.

297

Perc. 1

Perc. 2

Tom toms

297

P

Pno.

297

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 297 through 304 of a symphonic score. The top section (measures 297-304) shows most woodwind and brass instruments (Flutes 1 & 2, Oboe, Clarinets in Bb, Bassoon, Horns I-IV, Trumpets, Trombones, and Tuba) with whole rests. The Percussion section (measures 297-304) features Percussion 1 with a melodic line starting in measure 297, marked with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic in measure 300. Percussion 2 plays a rhythmic pattern on tom-toms, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part (measures 297-304) is highly active, starting with a forte (*ff*) dynamic and featuring complex chordal textures and melodic lines in both hands. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is shown with whole rests throughout the entire page.

R

309

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb.

2 Fg.

mf

309

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

309

Timb.

309

Perc. 1

Perc. 2

mf

309

Pno.

sfz

mf

309

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

mf

Vc.

mf

p Sub.

Cb.

p

R

320 *p* *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

Fl. 1 *p* *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

Fl. 2 *p* *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

2 Ob. *p* *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

2 Cl. Bb. *p* *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

2 Fg. *p* *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

1 y II *pp* *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

4 Cr. F. *pp* *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

III y IV *pp* *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

2 Trp. C *pp* *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

2 Trbn. *pp* *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

Tuba *pp* *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

320 *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

Timb. *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

320 *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

Perc. 1 *p* *mf* *lunga* *ff* *sfz*

Perc. 2 *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

320 *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

Pno. *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

320 *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

Vln. I *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz* *non div.*

Vln. II *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz* *non div.*

Vla. *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz* *non div.*

Vc. *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz* *non div.*

Cb. *mf* *f* *lunga* *ff* *sfz*

II LENTO

Lento (♩ = 56)

Flauta 1

Flauta 2

2 Oboes

2 Clarinetes en B♭

2 Fagots

I y II

4 Cornos en F

III y IV

2 Trompetas en C

2 Trombones

Tuba

Timbales

Percusión 1

Percusión 2

Lento (♩ = 56)

Piano

Violines I

Violines II

Violas

Violoncellos

Contrabajos

Tam tam con arco

p

solo (Jeté sul A e sul pont.)

p

p

p

solo

p

solo Sul pont. senza vibr.

pp

solo Sul C

mf

mf

mf

solo

p

mf

p

Glissando de armónicos produciendo el "efecto de gaviotas"

5

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb

2 Fg.

5

I y II

4 Cr. F

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

5

Timb.

5

Perc. 1

Perc. 2

5

Pno.

5

Vln. I

(Jeté sul A e sul pont.)

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

mf

pp

pp

mf

mf

p

A

7

Fl. 1 *p*

Fl. 2 (flauta) *p*

2 Ob. *p*

2 Cl. B. *p*

2 Fg. *p*

1 y II *p*

4 Cr. F. *p*

III y IV *p*

2 Trp. C *p*

2 Trbn. *p*

Tuba *p*

7

Timb. *p*

7

Perc. 1 *p*

Bombo

Perc. 2 *pp*

A

7

Pno. *p*

Vln. I *p* tutti ord. gliss sul G *pp*

Vln. II *p* tutti ord. *pp*

Vla. *p* tutti ord. vibrato naturale *pp*

Vc. *mf* tutti Sul C ad libitum *pp*

Cb. *pp* tutti *p* *pp sub.* *pp*

10 p mf f p

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob. p mf f p

2 Cl. B. p mf f p

2 Fg. p mf f p

1 y II 10 p mf pp

4 Cr. F.

III y IV p mf pp

2 Trp. C.

2 Trbn.

Tuba

Timb. 10

Perc. 1 10 (baquetas) p (p) mf

Perc. 2 p (p) mf

Pno. 10

Vln. I 10 p mf f

Vln. II p mf f

Vla. p mf f

Vc. p mf f

Cb. p mf f

12

Fl. 1 *ppp* *mf* *mf* *ppp*

Fl. 2

2 Ob. 1^o *mf* *ppp*

2 Cl. Bb. 1^o *ppp* *mf*

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

12

Timb.

12

Perc. 1 *pp* (*p*) *p* Arco

Perc. 2 *pp*

12

Pno.

12

Vln. I *mf* *pp* *pp*

Vln. II *mf* *pp* *pp*

Vla. *mf* *p* *pp* Poner sordina

Vc. *mf* *p* *pp* Poner sordina

Cb. *mf* *p* *p* *pp*

B

Largo (♩ = 48)

16

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob. *1^o solo*
ppp < *mf* *molto espressivo*

2 Cl. B.

2 Fg.

16

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

16

Timb.

16

Perc. 1

Perc. 2

B

Largo (♩ = 48)

16

Pno. *p*

16

Vln. I *Poner sordina*

Vln. II *Poner sordina*

Vla.

Vc. *(sord.)*
pp

Cb. *pp* < *p* > *pp*

22

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

22

Timb.

22

Perc. 1

Perc. 2

22

Pno.

mf

p

mf

p cantabile

mf

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(sord.)

pp

pp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 7, contains measures 22 through 27. The score is for a full orchestra and piano. The woodwind section includes two flutes (Fl. 1, Fl. 2), two oboes (2 Ob.), two clarinets in B-flat (2 Cl. B.), and two bassoons (2 Fg.). The brass section consists of one horn in E-flat (1 y II), four trumpets in F (4 Cr. F.), three trombones (III y IV, 2 Trbn.), and a tuba. The percussion section includes a timpani (Timb.), two snare drums (Perc. 1, Perc. 2), and a cymbal (Cb.). The piano part (Pno.) features a complex texture with multiple voices, including a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) is mostly silent, with the cello (Vc.) and double bass (Cb.) playing a few notes in measure 27. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

28 **C**

Fl. 1 *mf espress.*

Fl. 2

2 Ob. *p*

2 Cl. B. *p* *1^o* *(poco)*

2 Fg. *p* *(poco)*

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

28

Timb.

28

Perc. 1

Perc. 2

28 **C**

Pno. *espress.* *8^{va}-*

Vln. I

Vln. II (sord.) *pp* *(poco)*

Vla. *(poco)*

Vc. *(poco)*

Cb. *(poco)*

33

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb

2 Fg.

33

I y II

4 Cr. F

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

33

Timb.

33

Perc. 1

Perc. 2

Pno.

33 (sord.)
div.
pp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

p

p

f

pp

pp

pp

D

Poco meno lento (♩ = 58)

38

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

38

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C.

2 Trbn.

Tuba

38

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

D

Poco meno lento (♩ = 58)

38

Pno.

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

44

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C.

2 Trbn.

Tuba

44

Timb.

44

Perc. 1

Perc. 2

44

Pno.

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit. Largo (♩ = 48) *solo espressivo*

mf

mf

p

Plato sus.

p

mf

p

mf

pp

tutti

pp

pp

Poco accel. (♩ = 56)

49

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

49

Timb.

49

Perc. 1

Perc. 2

Pno.

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf *espress.*

p *sub.*

pp *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 49 to 56. It features a full orchestral ensemble and a piano. The woodwinds (Flutes 1 and 2, Oboes, Clarinets in B-flat, Bassoons, Trumpets in C, Trombones, and Tuba) and percussion (Timpani, Percussion 1 and 2) are mostly silent, with some activity in the strings and piano. The piano part is highly active, starting with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *mf*, *espress.*, *p*, *sub.*, and *pp*. The tempo is marked 'Poco accel.' with a metronome marking of 56. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number '12' is in the top left corner.

F
Allegro Vivace (♩ = 114)

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe 2, Clarinet Bass, Bassoon 2, Horns I and II, Clarinet F, Horns III and IV, Trumpet 2, Trombone 2, Tuba, Timpani, and Percussion 1 and 2. The tempo is marked 'Allegro Vivace' with a quarter note equal to 114 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score features dynamic markings such as *mf*, *pp*, *niente*, and *ffz*. A 'lunga' marking is present above several notes. Percussion parts are marked with 'Tarola' and 'Plato sus.'. The score is divided into two systems.

F Allegro Vivace (♩ = 114)

Musical score for strings and piano. The score includes parts for Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro Vivace' with a quarter note equal to 114 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score features dynamic markings such as *p*, *pp*, *niente*, *ffz*, *mf*, and *f*. A 'lunga' marking is present above several notes. The Piano part includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The string parts include markings for 'non div.' and 'pizz non div.'. The score is divided into two systems.

66

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bb.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

66

Timb.

66 Tarola

Perc. 1

Perc. 2

66

Pno.

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

f

71

Fl. 1 *p* *mf*

Fl. 2

2 Ob. *p* *mf*

2 Cl. Bb. *p* *mf*

2 Fg. *p* *mf*

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

71

71

71

Perc. 1 *pp* Tarola

Perc. 2

71

Pno. *ff* *p*

71

Vln. I *f*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf* *p* *p*

Vc. *f* *mf* *p*

Cb. *f* *mf* *p*

76

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl.B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

76

Timb.

76

Perc. 1

76

Perc. 2

Plato sus.

p

76

Pno.

f

mf

f

76

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

f

Vc.

mf

p

mf

mf

mf

Arco

p

mf

mf

mf

mf

pizz.

Cb.

mf

mf

mf

p

mf

mf

mf

83

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

83

Timb.

83

Perc. 1

Perc. 2

83

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score on page 18, measures 83-87:

- Measures 83-85:** Woodwinds (1 y II, 4 Cr. F., III y IV) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play chords. Dynamics include *mf* and *p*. The piano part is silent.
- Measure 86:** The piano part begins with a complex, rhythmic melody. Dynamics include *mf* and *sfz*. Other instruments continue their accompaniment.
- Measure 87:** The piano part continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *mf* and *sfz*. Other instruments continue their accompaniment.

G

94

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

94

Timb.

94 Tarola

Perc. 1

Perc. 2

94

Pno.

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

mf

mf

a 2

f

mf

8va

G

8va

8va

8va

8va

f

ff

f

f

mf

f

mf

mf

mf

mf

mf

pizz.

f

mf

p

mf

pizz.

f

mf

p

mf

Arco

f

Arco

f

Arco

f

Arco

mf

Arco

mf

100

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

100

Timb.

100

Perc. 1

Perc. 2

100

Pno.

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff *f* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *p* *mf* *f*

pizz. *Arco* *pizz.* *Arco* *pizz.* *Arco* *pizz.* *Arco* *pizz.*

H

107

FL. 1

FL. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

107

Timb.

107

Perc. 1

Perc. 2

107

Pno.

H

8^{va}

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Arco

f

mf

p

ff

Rit.

Largo (♩ = 48)

113

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

ff

mf

113

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

113

Timb.

113

Perc. 1

Perc. 2

Plato sus. Arco

p

113

Pno.

Rit. ----- Largo (♩ = 48)

p molto legato

*arco (fino al *)*

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

la metà e senza vibrato

niente < *pp*

la metà e senza vibrato

niente < *pp*

la metà e senza vibrato

niente < *pp*

la metà e senza vibrato

pp > niente < *pp*

la metà e senza vibrato

pp > niente < *pp*

Rit.

A tempo

123

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

123

123

123

Tam tam

Arco

p

123

gru

Rit.

A tempo

mf espress.

* (ped. ord.)

123

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

niente

niente

niente

niente

132

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

132

Timb.

132

Perc. 1

Perc. 2

132

Pno.

132

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

I

137

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

137

1°

pp

p

III°

p

137

Timb.

137

Perc. 1

Perc. 2

Plato sus. (baquetas)

p

137

Pno.

p

mf

I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tutti vibrato naturale

p dolente

tutti vibrato naturale

p dolente

tutti vibrato naturale

p

tutti vibrato naturale

pp

p

tutti vibrato naturale

pp

p

Poco meno lento (♩ = 52)

142

Fl. 1 *f dolente* *f*

Fl. 2

2 Ob. ^{1^o} *f dolente* *f*

2 Cl. B.

2 Fg. *mf*

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

142

Timb.

142

Perc. 1

Perc. 2 *Plato sus.* *mf*

142

Poco meno lento (♩ = 52)

Pno. *dolente*

142

Vln. I *mf* *f* *f*

Vln. II *dolente* *mf* *f* *f*

Vla. *div.* *pp* *p* *mf* *p*

Vc. *div.* *pp* *p* *tutti* *mf*

Cb. *pp* *p* *mf*

147 rit. *ff* *lunga*

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob. *a 2* *ff* *lunga*

2 Cl. B. *1^o* *mf* *ff* *lunga*

2 Fg. *f* *lunga*

1 y II *ff* *lunga*

4 Cr. F. *f* *ppp*

III y IV *ff* *lunga* *ppp*

2 Trp. C

2 Trbn. *p* *f* *lunga*

Tuba *p* *f* *lunga*

147 *p* *f*

Timb.

147

Perc. 1

Perc. 2 *p* *f*

147 rit. *lunga* *mf*

Pno.

147 *ff* *lunga*

Vln. I *ff* *lunga*

Vln. II *div.* *ff* *lunga*

Vla. *tutti* *ff* *lunga*

Vc. *f* *lunga*

Cb. *f* *lunga*

Largo (♩ = 48)

Rit.

A tempo

Rit.

152

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

152(1^o)

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

152

Timb.

152

Perc. 1

Perc. 2

Largo (♩ = 48)

152

Pno.

espress.

Rit. A tempo Rit.

p

152

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

tutti

pp

A tempo Rit. A tempo

157

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

157

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

157

Timb.

157

Perc. 1

Perc. 2

Tam tam

con arco

pp

A tempo Rit. A tempo

157

Pno.

pp

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss sul D

ppp

gliss sul D

ppp

8va gliss sul D

ppp

gliss sul D

ppp

ppp

III

PRESTO ENERGICO

Presto Energico (♩ = 108)

Flauta 1
ff

Flauta 2
ff (picc.) (muta in fl.)

2 Oboes
ff

2 Clarinetes en B♭
ff

2 Fagots
ff

I y II
4 Cornos en F
ff

III y IV

2 Trompetas en C
ff

2 Trombones
ff

Tuba
ff

Timbales
ff

Percusión 1
ff

Percusión 2
Plato sus.
ff

Piano
ff *f*

Violines I
ff non div. (senza sord.)

Violines II
ff non div. (senza sord.)

Violas
ff non div. (senza sord.)

Violoncellos
ff non div.

Contrabajos
ff

10

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 ClBb

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

10

Timb.

10

Perc. 1

Perc. 2

10

Pno.

fp

f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 10 through 19. It features a full orchestral ensemble and a piano. The woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, Cor Anglais, Trumpets in C, Trombones, and Tuba) and percussion (Timpani, Percussion 1 & 2) are shown with rests throughout the entire passage. The strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) also have rests. The piano part is the only instrument with active music. It begins with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *f* (fortissimo). The score is written in a key signature of two flats and a 3/8 time signature.

A

19

Fl. 1 *mf* *f*

Fl. 2 (flauta) *mf* *f*

2 Ob. *mf* *f*

2 Cl.B. a 2 *mf* *f*

2 Fg. *p* *mf* *f*

1 y II *f* I y II

4 Cr. F. *f*

III y IV *f*

2 Trp. C *f*

2 Trbn. *f*

Tuba *f*

19

Timb. *f*

19

Perc. 1

Perc. 2 *p* *f*

19

Pno. *mf* *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

8^{va}

28
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
2 Cl. B.
2 Fg.
1 y II
4 Cr. F.
III y IV
2 Trp. C
2 Trbn.
Tuba
28
Timb.
28
Perc. 1
Perc. 2
28
Pno.
28
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f
p
f
f
f

37

Fl. 1 *f* *mf* *ff*

Fl. 2 *f* *mf* *ff*

2 Ob. *a 2* *f* *mf* *ff*

2 Cl. B. *a 2* *f* *mf* *ff*

2 Fg. *f* *ff*

1 y II *f* *mf* *ff*

4 Cr. F. *f* *mf* *ff*

III y IV *f* *mf* *ff*

2 Trp. C *a 2* *f* *mf* *ff*

2 Trbn. *f* *mf* *ff*

Tuba *f* *ff*

37

Timb. *ff*

37

Perc. 1 *ff* *seco*

Perc. 2 *f* *ff*

37

Pno. *ff* *mf*

37

Vln. I *non div.* *f* *mf* *ff*

Vln. II *f* *non div.* *mf* *ff*

Vla. *f* *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*

B

46

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

2 Ob. *mf*

2 Cl. Bb. *p*

2 Fg. *a 2 p*

46

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

46

Timb.

Perc. 1 *p*

Perc. 2 *(p)*

46

Pno. *f*

(8th)

B

46

Vln. I *pizz. non div. f*

Vln. II *pizz. non div. f*

Vla. *pizz. non div. f*

Vc. *pizz. p*

Cb. *pizz. p*

C

60

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

2 Ob. *f*

2 Cl. Bb *f*

2 Fg. *f*

1 y II *f*

4 Cr. F. *f*

III y IV *f*

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

60

Timb. *f*

60

Perc. 1 *f*

Perc. 2

60

Pno. *ff* *mf* *f*

60

Vln. I *Arco* *pp*

Vln. II *Arco* *f*

Vla. *Arco* *f*

Vc. *Arco* *f*

Cb. *Arco* *f* *p*

rit. A tempo

This page of a musical score contains measures 70 through 80. The instruments listed on the left are Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet in B-flat (a 2), Bassoon (a 2), Trumpet in F (I y II), Trombone (I y II), Tuba, Timpani, Percussion 1 & 2, Piano, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into two systems. The first system covers measures 70-79, and the second system covers measures 80-89. The tempo markings 'rit.' and 'A tempo' are placed above the first system. The piano part begins at measure 70. Dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, *p*, and *fp* are indicated throughout. Performance instructions like 'a 2', 'I y II', and 'Sul pont.' are also present. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations.

This musical score page contains measures 116 through 120 for a full orchestra and piano. The instruments are arranged as follows:

- Flutes:** Fl. 1 (measures 116-117), Fl. 2 (measures 116-117)
- Woodwinds:** 2 Ob., 2 Cl. B., 2 Fg., 1 y II, 4 Cr. F., III y IV, 2 Trp. C., 2 Trbn., Tuba
- Percussion:** Timb., Perc. 1, Perc. 2
- Piano:** Pno.
- Strings:** Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

Key performance markings and dynamics include:

- Fl. 1:** *p* (piano) starting at measure 117.
- Perc. 1:** *pp* (pianissimo) at the end of measure 120.
- Piano:** Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano) across the measures.
- Vln. I & II:** *(non legato)* markings in measures 119 and 120.
- Vc. & Cb.:** *Arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato) markings alternating in measures 116-118.
- Violoncello & Contrabass:** *Arco (non legato)* markings in measures 119 and 120.

128

Fl. 1 *f* *ff* *mf*

Fl. 2 (pic.) *f* *ff*

2 Ob. *a 2* *f* *ff* *p* *mf* *p*

2 Cl. B. *a 2* *p* *f* *ff* *p* *mf*

2 Fg. *a 2* *p* *f* *ff*

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

128

Timb.

128

Perc. 1 *p* *mf* *f* *ff* *p*

Perc. 2

128

Pno. *mf* *f* *ff* *mf* *f*

128

Vln. I *mf* *f* *ff* *mf*

Vln. II *mf* *f* *ff* *mf* *mf*

Vla. *mf* *f* *ff* *mf*

Vc. *mf* *f* *ff* *p*

Cb. *mf* *ff* *p*

F

139

Fl. 1 *p* *mf* *p* *mf* *f*

Fl. 2

2 Ob. *mf* *a 2* *mf* *f*

2 Cl. B. *mf* *p* *mf* *a 2* *mf*

2 Fg. *mf* *a 2* *mf*

1 y II *mf*

4 Cr. F.

III y IV *mf*

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

139

Timb.

139

Perc. 1 *(p)*

Perc. 2

139

Pno. *mf* *f*

139

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *p* *f*

Vla. *mf*

Vc. *p* *mf* *p*

Cb. *p*

rit. molto Lento Più mosso $\text{♩} = 72$

150

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Bombo

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *ff* *mf* *p* *pp* *pizz.*

165

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

165^{1°}

mf

p

p sub.

II[°]

165

Timb.

mf p

mf

p

165

Perc. 1

Perc. 2

165

Pno.

165

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

G

182

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

2 Ob. *ff*

2 Cl. B. *mf* a 2 *ff*

2 Fg. *p* a 2 *f*

1 y II *mf* *ff* *p*

4 Cr. F. *mf* *ff* *p*

III y IV *mf* *ff* *p*

2 Trp. C *f* *mf* *f* *ff* *p*

2 Trbn. *p* *f* *ff*

Tuba *p* *f*

182 *f*

Timb. *f*

182 *p* *f*

Perc. 1 *p* *mf* *f* Tam tam

Perc. 2 *p* *f* Plato sus.

G

182

Pno.

182 *f* *ff*

Vln. I *f* *ff*

Vln. II *f* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Vc. *p* *f* Arco

Cb. *p* *f* Arco

197

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. Bs.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

197

Timb.

197

Perc. 1

Perc. 2

197

Pno.

197

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: This page of a musical score covers measures 197 to 204. The woodwind section (Flutes 1 & 2, Oboes, Clarinets Bass, Bassoons) plays melodic lines with dynamics ranging from *f* to *ff*. The brass section (Trumpets, Horns, Trombones, Tuba) provides harmonic support with dynamics from *p* to *ff*. Percussion includes Timpani and two sets of Percussion instruments with dynamic markings like *mf*, *f*, and *p*. The piano part is silent in this section. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a steady accompaniment with dynamics from *f* to *ff*.

rit Poco Più lento (♩ = ca. 66)

211

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *mf* *p* (muta in fl.)

2 Ob. *mf* *p*

2 Cl. B. *mf* *p*

2 Fg. *p*

1 y II *mf* *p* *pp*

4 Cr. F. *mf* *p* *pp*

III y IV *mf* *p* *pp*

2 Trp. C *p* *mf* *p*

2 Trbn. *p*

Tuba *p*

211

Timb. *p* *pp*

211

Perc. 1 *pp*

Perc. 2

rit Poco Più lento (♩ = ca. 66)

211

Pno. *p dolce espressivo*

211

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *p* *pizz.* *pp*

Cb. *p* *pizz.* *pp*

227

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 (flauta) *mf*

2 Ob. *mf*

2 Cl.Bs. *mf*

2 Fg. *mf*

227

1 y II

4 Cr. F

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

227

Timb.

227

Perc. 1

Perc. 2 Plato sus. *mf*

227

Pno. *f* *p* *f* *grd*

227

Vln. I *mf* non div.

Vln. II *mf* non div.

Vla. *mf*

Vc. Arco *mf*

Cb. Arco *mf*

Poco più mosso (♩ = 80)

243

Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
2 Cl. B.
2 Fg.

243

1 y II
4 Cr. F.
III y IV
2 Trp. C
2 Trbn.
Tuba

243

Timb.

243

Perc. 1
Perc. 2

Poco più mosso (♩ = 80)

243

Pno.
p sub. *f* *p sub.* *f*

243

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

256 Poco meno mosso (♩ = 72)

FL. 1
FL. 2
2 Ob.
2 Cl. B.
2 Fg.

1 y II
4 Cr. F.
III y IV
2 Trp. C
2 Trbn.
Tuba

256
Timb.

256
Perc. 1
Perc. 2

256 Poco meno mosso (♩ = 72)
Pno. *mf*

256
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

268

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

268

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

268

Timb.

268

Perc. 1

Perc. 2

268

Pno.

mf

f

mf

f

268

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

279

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

279

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

279

Timb.

279

Perc. 1

Perc. 2

279

Pno.

279

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

H

$\text{♩} = 60$

Poco a poco accelerando fino al Tempo I

293 rit.

FL. 1

FL. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

293

I y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

293

Timb.

293

Perc. 1

Perc. 2

Tom toms

H

$\text{♩} = 60$

Poco a poco accelerando fino al Tempo I

293 rit.

Pno.

staccato

ff p sub.

293

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page contains a musical score for measures 304 through 313. The instruments and parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1 & 2):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *f* dynamics.
- Oboes (2 Ob.):** Part 1 starts at measure 304 with *f* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *f* dynamics.
- Clarinets (2 Cl. Bb):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Bassoons (2 Fg.):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Trumpets (1 y II, 4 Cr. F, III y IV):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *f* dynamics.
- Trumpet C (2 Trp. C):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *f* dynamics.
- Truba (2 Trbn.):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Tuba:** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Timpani (Timb.):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Percussion (Perc. 1 & 2):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Piano (Pno.):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *f* dynamics.
- Violins (Vln. I & II):** Part 1 starts at measure 304 with *f* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *f* dynamics.
- Viola (Vla.):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.
- Double Bass (Cb.):** Part 1 starts at measure 304 with *mf* dynamics. Part 2 enters at measure 307 with *mf* dynamics.

Measure 304 includes a *mf* dynamic marking. Measure 307 includes a *f* dynamic marking. Measure 310 includes a *mf* dynamic marking. Measure 313 includes a *f* dynamic marking. The score also features various articulation marks such as accents and slurs.

Presto Energico (Tempo I)

314

Fl. 1 *mf* *f* *ff*

Fl. 2 *mf* *f* *ff*

2 Ob. *mf* *f* *ff*

2 Cl. B. *f* *ff*

2 Fg. *f* *ff* *mf*

1 y II *f* *ff* *mf*

4 Cr. F. *f* *ff*

III y IV *f* *ff*

2 Trp. C *mf* *f* *ff*

2 Trbn. *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

314

Timb. *ff*

314

Perc. 1 *mf* *f* *ff* Tarola

Perc. 2 *f* *ff* Plato sus.

314

Pno. *f* *ff* *f* *8va*

314

Vln. I *f* *ff non div.* *pp*

Vln. II *f* *ff non div.* *pp*

Vla. *f* *ff non div.*

Vc. *f* *ff non div.*

Cb. *f* *ff*

323

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

323

Timb.

323

Perc. 1

Perc. 2

323

Pno.

323

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

332

Fl. 1

Fl. 2

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

1 y II

4 Cr. F.

III y IV

2 Trp. C

2 Trbn.

Tuba

332

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

332

Pno.

332

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

mf

p

mf

p

ff

fp

mf

f

mf

mf

p

(non legato)

mf

(non legato)

(non legato)

(non legato)

mf

p

mf

p

mf

p

Musical score for orchestra and piano, measures 344-353. The score includes parts for Flutes 1 & 2, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion 1 & 2, Piano, Violins I & II, Viola, and Cello. The score features dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *pp*, and *ppp*, along with performance instructions like *(non legato)* and *non div.*. The piano part includes a section marked *8^{va}* (octave up) and a *Bombo* (bass drum) part. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.