

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN

INFORME FINAL

012-A7-704

PROYECTO: CONCIERTO PARA PIANO DE CARLOS ENRIQUE VARGAS
PROYECTO No. 029 de la Escuela de Artes Musicales.
Vinculado con el proyecto VI-N°012-96-901 "Programa
Patrimonio Musical Costarricense"

VIGENCIA ORIGINAL: 08/01/2007- 30/08/2007, con prórroga solicitada el año 2007.

RESPONSABLE: Dr. Manuel Matarrita Venegas,
Catedrático Escuela Artes Musicales.

CARGA ASIGNADA PARA ESTA INVESTIGACIÓN: 0 horas

OBJETIVO GENERAL DEL PROYECTO:

Dar a conocer, por medio de una edición, el Concierto para piano y orquesta de Carlos Enrique Vargas, con el fin de enriquecer el repertorio nacional del piano.

OBJETIVO ESPECÍFICO:

Analizar, digitalizar y editar el Concierto para piano del compositor Carlos Enrique Vargas.

METAS:

- Revisión y análisis de los manuscritos existentes
- Digitalización del manuscrito

Conforme a lo establecido en el objetivo primordial, se realizó la revisión y el análisis de las copias fotostáticas del manuscrito del Concierto para piano de Carlos Enrique Vargas/ tanto de la versión para dos pianos como de la partitura orquestal. Esta investigación es una extensión más detallada, profunda y científica de lo que fuera mi trabajo de graduación para el doctorado académico en Música (con especialización en Piano y énfasis menor en Teoría de la Música) obtenido en el año 2004 en Louisiana State University. La digitalización de la partitura se confió al "Programa Patrimonio Musical Costarricense". Este proceso ya se ha concluido, puesto que la partitura completa ha sido copiada, aunque aún requiere de revisiones menores del texto musical, esta parte del proyecto se considera finalizada. Asimismo se adjunta el ensayo introductorio, también finalizado. Por lo tanto, la revisión, análisis de manuscritos y digitalización se considera completada en un 100 %.

CUMPLIMIENTO DE CRONOGRAMA:

La fase inicial, correspondiente a la revisión y análisis de manuscritos o partituras originales se llevó a cabo en el plazo establecido en un principio. La transcripción digital sí demoró más tiempo del calculado por cuanto el "Programa Patrimonio Musical Costarricense" cuenta con un limitado número de personal y asistentes (estudiantes) para hacer este tipo de digitalizaciones. Fue por esta razón que se solicitó una prórroga el año anterior para la fase final correspondiente a pruebas impresas, revisiones y correcciones. La fase de publicación no corresponde ya directamente al investigador.

OBSERVACIONES FINALES

Se sugiere de manera muy especial que la publicación final de este proyecto se realice en formato digital, es decir en formato .pdf contenido en un disco compacto de datos. Esta sugerencia se hace en vista de dos razones fundamentales: en primera instancia, el volumen de publicaciones no será sumamente grande ya que, por la naturaleza del material, estará dirigido a un sector especializado (músicos ejecutantes e investigadores) lo que cual limitaría el número de copias a publicar, y es más práctico realizar una edición de esta forma. En segundo lugar, el enorme tiempo que toma para la Oficina de Publicaciones de la UCR concluir la publicación de los proyectos amerita que la Escuela de Artes Musicales asuma esta posibilidad, puesto que no solamente aceleraría el proceso de publicación (que en otros casos ha sido absurdamente lento y burocrático), sino que posiblemente también reduciría los costos de producción.

*indican
que
los publicaciones*



Dr. Manuel Matarrita Venegas
Diciembre 2008.

*El material final
dirigido a un sector
especializado, músicos,
ejecutantes, e investigadores
se encuentra en proceso
en la oficina de publicaciones*

Apuntes sobre el *Concierto para piano y orquesta Op. 13* del compositor costarricense Carlos Enrique Vargas

Introducción

En el año 2004 se cumplieron sesenta años del estreno mundial del *Concierto para piano y orquesta* del maestro costarricense Carlos Enrique Vargas Méndez (1919-1998). Tanto la composición de esta obra en 1944, como de la *Sinfonía* del mismo compositor —escrita tan sólo un año después y estrenada en 1950— fueron hechos de gran trascendencia para la cultura de Costa Rica, no sólo porque se trató de las primeras composiciones en dichos géneros escritas por un costarricense, sino también porque la aparición de éstas puso de manifiesto el avance cultural que el medio musical del país empezó a experimentar a partir de la década de los cuarenta. A continuación se hará ofrecerá un estudio analítico de esta composición, no sin antes enmarcarla dentro del contexto cultural que la vio nacer.

1. Contexto histórico

A similitud de lo que sucedió en la mayoría de los países latinoamericanos, la composición de música formal en Costa Rica durante las primeras décadas de vida independiente estaba estrechamente ligada a las dos principales instituciones sociales: la Iglesia y el Estado. Hacia 1845, el gobierno de Costa Rica —en un esfuerzo por mejorar el nivel profesional de las incipientes bandas militares— contrató al músico español José Martínez y creó la *Dirección General de Bandas*.¹ La gran relevancia que las bandas nacionales tuvieron en el país durante esta época promovió a su vez la aparición de una primera generación importante de compositores locales, cuya creación artística estaba mayormente destinada para estos ensambles. Dentro de este primer grupo de compositores cabe destacar al autor de nuestro Himno Nacional, el herediano Manuel María Gutiérrez (1829-1887) y a Rafael Chavez Torres (1837-1907).

En las últimas décadas del siglo XIX, el país experimentó un gran avance económico y cultural, impulsado primordialmente por el apogeo de la producción cafetalera. Algunos eventos que denotaron un cambio en la mentalidad cultural de la Costa Rica de finales de siglo fueron: la contratación de músicos extranjeros (en especial europeos), el establecimiento de numerosas sociedades filarmónicas, y la apertura de la *Escuela Nacional de Música* (1890), la *Escuela de Música Santa Cecilia* (1894) y del *Teatro Nacional* (1897).² De igual manera, surgió en el país una nueva generación de compositores, quienes mostraron un mayor interés en la “música culta” europea. Dentro de esta nueva cosecha de compositores se destacaron Alejandro Monestel (1865-1950), José Joaquín Vargas Calvo (1879-1956), Julio Fonseca (1885-1950), José Castro Carazo (1895-1982), Julio Mata (1899-1969), José Daniel Zúñiga (1899-1981) y Alcides Prado (1900-1984). Aunque todos cultivaron distintos géneros musicales y estilos de composición —desde la canción escolar hasta la suite sinfónica—, sus composiciones reflejaban ya una mayor tendencia hacia el romanticismo e impresionismo que aún dominaban la creación musical occidental. Inclusive, algunos de ellos, como Monestel, Fonseca y Mata, tuvieron la oportunidad de realizar

¹ Bernal Flores. “La Vida Musical de Costa Rica en el Siglo XIX.” En *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, ed. Robert Günther, 261-275 (Munich: Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1982), 275.

² Ibid.

estudios de composición fuera del país. Cabe destacar también que, aunque las bandas militares aún desempeñaban una función de primordial importancia, algunos compositores también se abocaron a la creación de obras sinfónicas, y ya en 1927 se dio la fundación de la *Orquesta Sinfónica de Costa Rica* que permaneció activa lamentablemente por poco tiempo.³

Afortunadamente, la década de los cuarenta fue crucial en el desarrollo musical de nuestro país. Fue durante esta época que se fundó la *Orquesta Sinfónica Nacional* y el *Conservatorio Nacional de Música* (actualmente la *Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica*); en la misma línea, el gobierno costarricense garantizó apoyo financiero a la recién fundada orquesta sinfónica.⁴ Para aquel entonces, el joven Carlos Enrique Vargas Méndez —hijo del distinguido músico José Joaquín Vargas Calvo— recién retornaba a Costa Rica, tras finalizar altos estudios musicales en el *Conservatorio Santa Cecilia* en Italia. A su regreso en 1940, Carlos Enrique Vargas era el músico costarricense más capacitado en suelo nacional como pianista, organista, compositor, director orquestal, pedagogo y teórico musical.

Durante este período, Vargas compuso dos obras que serían trascendentales en el quehacer musical costarricense: su *Concierto para piano y orquesta, Op. 13* (1944) y su *Sinfonía, Op. 17* (1945). Fueron las primeras obras en dichos géneros escritas por un costarricense, y de las primeras compuestas en el istmo. Anteriormente a este momento histórico, el repertorio de composiciones costarricenses estaba en su mayoría formado por música para banda, piezas de salón, obras religiosas, y algunas composiciones sinfónicas de modestas dimensiones. Aunque ya compositores como Fonseca, Monestel y Mata habían incursionado en géneros como la cantata, la suite, obras de cámara, e incluso la opereta, ningún compositor previo a Vargas se había arriesgado a componer obra alguna de la magnitud de un concierto o una sinfonía.

2. Vargas, el compositor

Carlos Enrique Vargas es considerado como uno de los músicos más polifacéticos de la música en Costa Rica durante el siglo XX. Su nombre es reconocido por haber sido uno de los más importantes ejecutantes, directores y pedagogos del país. Como reconocimiento a su encomiable labor en el campo musical, en 1994 se le otorgó el Premio Magón, máximo galardón dentro del ámbito de la cultura nacional. Sin embargo, el trabajo de Vargas como compositor ha sido la rama más desconocida y poco investigada de las disciplinas musicales que envolvieron su quehacer artístico. Aunque sus composiciones originales no fueron muy numerosas, sus obras son realmente sobresalientes y creativas.

En el libro *Carlos Enrique Vargas: vida y obra*, Anabel Campos Cantero presenta un catálogo completo de las obras de Vargas.⁵ Está compuesto por unas treinta obras menores para piano solo, cuatro obras sinfónicas, varias obras corales, así como arreglos y orquestaciones de obras de otros compositores. Entre las obras originales más sobresalientes —además de la sinfonía y el concierto antes mencionados— se encuentran su *Misa en re para coro al unísono y órgano* (1940), *Variaciones para piano, Op. 9* (1941), *Elegía a la memoria de Sergei Rachmaninov* (para orquesta, 1943), y la música incidental *Antígona* (1961). Esta última obra, basada en la tragedia homónima de Sófocles, fue compuesta para coro y orquesta, y era considerada por el compositor

³ Bernal Flores. *La Música en Costa Rica*. (San José: Editorial Costa Rica, 1978), 80.

⁴ María Clara Vargas. “De las fanfarrias a la salas de concierto: música en Costa Rica, 1845-1942.”, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004, 18.

⁵ Anabel Campos Cantero. *Carlos Enrique Vargas: Vida y Música* (San José: Editorial UNED, 2003), 137-147.

como su obra más importante.⁶

El estilo de composición de Vargas, como se puede apreciar en las obras de este período, revela influencias del post-romanticismo; su lenguaje está basado, sin duda alguna, en modelos europeos. Como bien señala Luis Correa de Azevedo, existen dos tendencias claramente definidas en la creación musical académica del siglo XX en Latinoamérica, establecidas básicamente por el arraigo histórico de cada país en particular. Una de estas corrientes está asociada con la búsqueda de elementos etnomusicales y su incorporación dentro de un marco creativo más estilizado. La otra tendencia es más bien una asimilación de los estilos europeos de composición contemporánea, en los cuales ningún elemento nacional o étnico es involucrado.⁷ Aunque Vargas sí realizó arreglos de música costarricense de carácter popular, su estilo de composición estuvo indudablemente más identificado con la corriente europeizante. Muestra de ello es el siguiente comentario del propio compositor, con respecto al estilo de su *Sinfonía*:

*No se trata de una obra descriptiva en los moldes tradicionales, sino una obra de estilo moderno, de mucho ritmo y armonización, pudiendo decirse que responde a la tendencia de la composición musical contemporánea. [...] Porque esa es la época en que vivimos, y creo que debemos marchar con el tiempo, esforzándonos por superarnos y crear nuevas formas. No obstante, y lo confieso abiertamente, a pesar de que actualmente existen compositores de la envergadura de un Hindemith, de un Prokofiev, de un Milhaud y otros más, es muy difícil igualar o superar aquellos colosos como Bach y Beethoven, grandes de todos los tiempos. Sólo las generaciones futuras podrán observar el panorama musical de nuestra época con más adecuada visión.*⁸

Esta línea de pensamiento contrasta con la tendencia nacionalista que reflejaba la anterior generación de compositores. Por ejemplo, Julio Fonseca afirmaba:

*Yo creo firmemente en el nacionalismo, para que cada país pueda tener su sello personal en su escuela de composición. Esta es la razón por la cual, aquí en mi patria, he puesto todo mi esfuerzo en recoger y divulgar nuestra música folklórica y popular, para que los compositores cuenten con una fuente de inspiración y le puedan dar a sus obras un sabor autóctono. Desafortunadamente, tropezamos con la debilidad de nuestro folklore indígena, y con respecto a la música popular del país, el material no es completamente original. Tres compositores, incluida mi persona, nos hemos dado a la tarea de trabajar en esta música: Alejandro Monestel con sus *Rapsodias Guanacastecas*, Julio Mata con su opereta *Toyupán*, y yo en mi *Fantasia Sinfónica*, en la cual he adaptado el *Punto Guanacasteco*, el motivo más popular de nuestra música, como tema principal y lo he desarrollado en la forma de una fuga al final.*⁹

Aunque Vargas revelaba su familiaridad con la obra de compositores contemporáneos —como resultado de sus años de estudio en Europa—, sus obras pueden considerarse, sin embargo, conservadoras. El lenguaje armónico de sus composiciones y la estructura formal de éstas es ciertamente convencional. De hecho, algunos esquemas y recursos tradicionales como *forma-sonata*, tratamiento cíclico, desarrollo motivico y variación pueden fácilmente reconocerse, por ejemplo, en su *Concierto para piano*. En todo caso, considerando el acceso tan limitado a la música

⁶ Ibid., 74-82.

⁷ Luis Correa de Azevedo, "La Música de América Latina." En *América Latina en su Música*, ed. Isabel Aretz (México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1977), 53-72.

⁸ Citado en: Roberto Vargas, *Carlos Enrique Vargas: Sinfonía* (Orquesta Sinfónica Nacional, Concierto de Música Costarricense, 14 de noviembre, 1999. Auditorio Nacional, San José), Notas al Programa, 16.

⁹ Citado en: Otto Mayer-Serra. *Música y Músicos de Latinoamérica* (México D.F.: Editorial Atlante, 1947), 657.

de vanguardia en la Costa Rica de los años cuarenta, Vargas fue en realidad un compositor original, pues desarrolló un lenguaje musical propio, que no estaba relacionado directamente con ninguno de los estilos de composición anteriormente explorados por los autores nacionales.

Lamentablemente para los intereses de la música de nuestro país, Vargas decidió no dedicar mayor parte de su tiempo a componer. De acuerdo con el testimonio de su hijo, Roberto E. Vargas, don Carlos Enrique dejó la composición a un lado porque pensaba que no era económicamente productivo dedicarse a una carrera como compositor en la Costa Rica de mediados del siglo XX. Era más lucrativo entonces —y ciertamente aún lo es— hacer carrera como ejecutante, profesor o director. Desde otro punto de vista, obras como la *Sinfonía* y el *Concierto* fueron escritas por Vargas a sus 25 años de edad. Tiempo después, el propio Vargas consideraba estas composiciones como obras de juventud, y prefirió que fueran las futuras generaciones quienes juzgaran su verdadero valor.

Justamente, el verdadero reconocimiento a Carlos Enrique Vargas en su labor como compositor no tuvo lugar hasta después de su fallecimiento en 1998. Aunque en la enciclopedia *Música y Músicos de Latinoamérica*, compilada por Otto Mayer-Serra en 1947, Vargas era ya entonces reconocido como uno de los compositores más promisorios de Centroamérica, la realidad fue que sus obras permanecieron prácticamente en el olvido después de los años sesenta.¹⁰ Su nombre no ha sido incluido aún en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, una de las fuentes de referencia con más autoridad en lo que a investigación musical respecta. Afortunadamente, el nombre de Vargas aparece en el *Latin American Classical Composers Biographical Dictionary* a partir de la edición del 2002. De igual manera, la publicación del libro *Carlos Enrique Vargas: vida y obra*, escrito por Anabel Campos (2003) es, hasta la fecha, la fuente de información más completa y fidedigna acerca de Vargas. El *Concierto para piano* y la *Sinfonía* fueron incluidas en la temporada de conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1999 y el 2000, respectivamente. Asimismo, sus *Dos piezas para piano a cuatro manos* fueron publicadas por la Universidad de Costa Rica, y luego grabadas por el Dúo Feterman. No obstante, la publicación y grabación profesional de las composiciones más importantes de Vargas aún no existen.

3. El *Concierto para piano y orquesta Op. 13*

El *Concierto para piano y orquesta* de Carlos Enrique Vargas fue compuesto entre el 25 de febrero y el 8 de abril de 1944.¹¹ Fue estrenado el 25 de julio del mismo año, con el propio compositor al piano, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la batuta de Hugo Mariani.¹² Aunque podría considerarse como una obra de juventud, el concierto de Vargas marcó un gran avance en la historia de la composición en Costa Rica. Como bien señala Mario Alfaro Güell:

Emprender la composición de obras de la envergadura que suponen los géneros de la Sinfonía o el Concierto para piano y orquesta, es evidencia de la etapa de desarrollo en que se encuentra un medio musical, así como del nivel profesional del autor. Cuando éste asume la interpretación de la parte solista, sin mayores dificultades, concluimos que se trata de un maestro de auténtica versatilidad y solvencia artística. Revisando la obra y colocándola en el contexto del resto de su producción, constatamos la presencia de un artista de notable madurez, profundidad y seriedad.¹³

¹⁰ *Ibid.*, 249.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Mario Alfaro Güell, *Carlos Enrique Vargas: Concierto para Piano y Orquesta*, (Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, XI Concierto de Temporada, 22 y 24 de octubre, 1999), Notas al Programa, 13-15.

Existen tres manuscritos diferentes de la obra, todos ellos en custodia de la familia del compositor. Dos de los manuscritos corresponden a la versión para dos pianos (el segundo piano en sustitución de la orquesta fue adaptado por el propio Vargas), y el tercero se trata de la partitura orquestal. La obra ha sido interpretada en seis ocasiones diferentes. Después de su estreno en 1944, se presentó el 18 y el 20 de marzo de 1950 en el Teatro Nacional y en la Universidad de Costa Rica, respectivamente; y el 22 de noviembre de 1955 en el Teatro Nacional, todas estas interpretaciones con el compositor como solista.¹⁴ La obra fue rescatada más de cincuenta años después por la Orquesta Sinfónica Nacional, con el pianista costarricense Manuel Matarrita como solista, bajo la batuta de Irwing Hoffman. Fue interpretada el 22 y 24 de octubre de 1999, en el Teatro Nacional y el Auditorio Nacional, respectivamente.

Como fue señalado antes, Vargas utiliza en el *Concierto* patrones convencionales de composición, aunque de una manera original. Interesantemente, es el solista quien empieza la obra y no la orquesta, un procedimiento que —aunque no es del todo innovador— resulta siempre fuera de lo común.¹⁵ La orquestación de la obra está bien realizada; existen pasajes de interés musical tanto para la orquesta como para el solista. La instrumentación se asemeja a la utilizada en los conciertos para piano del período Romántico, y no opaca en ningún momento la participación del instrumento solista. El *Concierto* está bien proporcionado, y la estructura de las frases es simétrica. Otro elemento importante de rescatar en esta obra es su concepción cíclica. Existe un tema musical, que bien se puede identificar como un *Leitmotiv*, el cual aparece reiteradamente en los tres movimientos, dándole coherencia y unidad a la obra en su totalidad. Este *Leitmotiv* es casi siempre presentado por el piano solo, a manera de *cadenza*.

4. Análisis formal de la obra

4.1 Aspectos generales

El *Concierto* sigue el esquema tradicional de la forma; está escrito en tres movimientos: rápido-lento-rápido. La orquestación es también convencional, e incluye: piccolo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en Si bemol, dos fagotes, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones, timbales y cuerdas. La estructura formal y el lenguaje armónico de la obra son tradicionales. En *Música y Músicos de Latinoamérica*, Mayer-Serra presenta un esbozo general de la obra. Tomando en cuenta que esta enciclopedia fue publicada en 1947, apenas tres años después del estreno del *Concierto*, es muy probable que este breve análisis formal haya sido escrito por el propio compositor, pues hasta la fecha, el *Concierto* no había sido nunca publicado:

*Está escrito en tres movimientos; su tema inicial (Adagio) reaparece en los siguientes dos movimientos. La introducción lenta es seguida por un Allegro, y entonces el segundo tema (Andante tranquilo) aparece en los violoncellos. La cadenza lleva a la recapitulación. En la Coda, los violines presentan una nueva versión del segundo tema, mientras que el piano acompaña con arpeggios. Después del segundo movimiento (Andante), sigue el tercero (Allegro molto), concebido en la forma de una passacaglia, compuesta por veinticuatro variaciones desarrolladas sobre un tema de ocho notas. Después de una cadenza breve en el piano, fragmentos melódicos de los dos movimientos anteriores se presentan, combinados con el tema de la passacaglia, para cerrar la obra.*¹⁶

¹⁴ Campos, 78.

¹⁵ La idea del piano iniciando la obra había sido utilizada ya, entre otros, por Beethoven en su *Concierto Op. 58*, y por Rachmaninov en su *Concierto Op. 18*.

¹⁶ Mayer-Serra, 249.

En efecto, el concierto está bien proporcionado en su arquitectura formal. La estructura de las frases es siempre simétrica. La relación numérica proporcional (en términos de números de compases) entre los tres movimientos es 186:132:200. Indudablemente, el concierto es una composición cíclica, ya que, como se verá a continuación, existe material temático coincidente en los tres movimientos.

4.2 Primer movimiento: *Adagio-Allegro*

El primer movimiento del Concierto para piano de Vargas (*Adagio-Allegro*) contrasta básicamente dos grupos de temas, uno cromático y uno diatónico. Puesto que las secciones tradicionales (exposición, desarrollo y reexposición) se pueden reconocer fácilmente, el movimiento sigue el principio de la *forma-sonata*, aunque con algunas modificaciones.¹⁷ Por ejemplo, el segundo tema aparece en la tónica tanto en la exposición como en la reexposición, lo cual sería inusual en una *forma-sonata* escolástica. Esta estrategia armónica, sin embargo, cobra sentido si consideramos que el primer tema, por sus características cromáticas, no refiere a un centro o área tonal en particular. Por lo tanto, Vargas basó su plan formal en el uso de contraste temático más que en la diferenciación de áreas tonales.

El piano inicia con una breve *cadenza* de cuatro compases para piano solo, con la indicación *Adagio* con un *tempo* de negra de 84 pulsaciones por minuto (ppm). Esta *cadenza* —que aparece más adelante como una especie de *Leitmotiv*— está basada en la repetición de cuatro acordes diferentes en el registro grave del instrumento. La disposición abierta de estos acordes y la aparente ambigüedad de su función tonal hace difícil identificar una tonalidad específica. Además, la línea del bajo se mueve en intervalos de cuartas (tanto justas como aumentadas), evitando de esta manera una clara sensación de estabilidad tonal. Sin embargo, Mi bemol puede ser reconocido como el centro tonal, puesto que es la primera y última nota en la línea del bajo en esta corta progresión y, en última instancia, Mi bemol mayor será la tonalidad con que termina el movimiento. Por otro lado, el motivo cromático descendente que se perfila en la voz superior de esta progresión será un elemento temático importante a lo largo de la composición. (Ej. 1)

Ej.1 - Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 1-4

Resulta interesante notar que, inicialmente, Vargas no escribió barras de compás para esta *cadenza*, posiblemente para dar un mayor sentido de una improvisación libre. En el manuscrito original aparece un silencio de negra con un calderón entre cada grupo de acordes. Sin embargo, en

¹⁷ Para más información sobre el principio de la forma-sonata, véase: Edward T. Cone. *Music Form and Music Performance* (New York: W. W. Norton, 1968), 76-77.

la segunda versión el compositor sustituyó los silencios con barras de compás, y añadió las métricas 6/4, 9/4 y 4/4. Asimismo, en la versión primera aparece la indicación *Cadenza breve* al inicio de esta sección, pero el compositor la eliminó en el manuscrito corregido. La progresión de acordes que se presentan en este pasaje introductorio (o *Leitmotiv*) será muy importante a lo largo de la obra, puesto que aparece en los tres movimientos.¹⁸

La orquesta hace su primera aparición hasta el compás 5, indicado *Allegro*, con un *tempo* de 160 ppm, en métrica de 4/4. Las maderas presentan material temático derivado del *Leitmotiv*: un motivo cromático de tres notas descendentes que resuelven por salto (Tema A¹). También, el intervalo de tritono (generalmente expresado aquí como cuarta aumentada) es una característica armónica y melódica de vital importancia en esta primera sección. Estos intervalos también proceden del *Leitmotiv*, puesto que cada acorde del pasaje introductorio contiene al menos un tritono. Desde el punto de vista armónico, el uso constante de tritonos niega un sentido claro de tonalidad y refuerza el cromatismo del motivo principal. Por ejemplo, cuando la orquesta hace su aparición, los fagotes y los oboes presentan una secuencia de tritonos paralelos. Por otro lado, el patrón melódico está contenido dentro del rango de un tritono o se resuelve por salto de tritono. (Ej.2)

The image shows a musical score for 'THEME A1' from Vargas's Concerto, measures 5-8. The score is for the orchestra (Orch) and features a piano (p) dynamic. It shows a chromatic descending motif in the woodwinds and a bass line with tritones. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160 ppm. The key signature has one flat (B-flat). The score is labeled 'THEME A1' and 'Allegro ♩ = 160'. There are circled tritones in the bass line and a circled tritone in the woodwind line.

Ej.2 - Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 5-8

Esta misma progresión de los compases 5 a 8 es presentada una vez más por las maderas, transpuesta ascendentemente una cuarta aumentada. Hasta este punto, la ausencia de acordes mayores y menores como tales contribuye a la sensación de ambigüedad tonal. No es sino hasta el compás 13, en el primer *tutti* de la orquesta, en que un acorde mayor con centro tonal en Re es escuchado momentáneamente. Sin embargo, este primer punto de aparente estabilidad tonal es debilitado casi inmediatamente por una nueva transposición del material tonal, de nuevo en el intervalo de tritono, pero esta vez descendentemente (con centro en La bemol) en el compás 16.

En los compases 19 y 20 se presenta un breve puente basado en las notas Mi y Fa. No obstante, Mi se convierte en el centro tonal y la nota Fa actúa como nota vecina superior. Este puente lleva hacia una nueva actuación del solista, esta vez acompañado por la orquesta. Aparece también una combinación alterna de las métricas 12/8 y 9/8. El material de esta sección (Tema A²) está basado claramente en la progresión armónica de la *cadenza* inicial. Una vez más, Vargas hace una elaboración de esta progresión añadiendo una armonía vecina superior al primer acorde del diseño armónico (similar a lo que sucede en compases 19 y 20). Además, una característica importante a nivel rítmico es la presentación sincopada de la línea del bajo en la parte del piano. En este punto, la mano izquierda se ejecuta una corchea anticipada a la mano derecha, la cual presenta los acordes en el tiempo fuerte. (Ej.3)

¹⁸ Por razones de análisis se ha denominado esta progresión como "*Leitmotiv*". Sin embargo, esta indicación no aparece en ninguno de los manuscritos de Vargas.

THEME A2

Pno. *ff*

Orch. *f*

Ej.3 - Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 22-24

Este patrón, con una extensión de cuatro compases, es traspuesto una vez más a un intervalo ascendente de tritono. En el compás 36 se da un importante punto de establecimiento tonal en el que la orquesta finaliza esta cadena de secuencias con un Si bemol en unísono. Este es quizás el sitio más evidente de estabilidad tonal del movimiento hasta ahora. Luego de esto, el piano presenta el Tema A¹ dos veces, ambas frases con una diferencia interválica de un tritono, mientras que la orquesta mantiene la nota pedal de Si bemol (Ej.4).

THEME A1

Pno. *pp*

Orch. *ff*

Ej.4 - Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 35-38

Una nueva presentación de la *cadenza* inicial para el piano solo en su disposición original ocurre en el compás 53, pero esta vez traspuesta ascendentemente una quinta justa. La nota Si bemol actúa ahora como centro tonal, que ya se había establecido desde el compás 36; sin embargo, tiene una función tonal de dominante. Seguido a esta *cadenza* aparece un puente (*Andante tranquilo*, 72 ppm) que lleva al segundo tema (o Tema B) y establece la tonalidad de Mi bemol mayor. El cambio de métrica en el compás 57 colabora en hacer esta transformación armónica aún más evidente.

El tema B tiene un carácter mucho más lírico y está menos basado en motivos cortos como sucede en los del grupo A. Es mucho más diatónico y concebido desde un punto de vista más melódico. Por su calidad vocal, esta sección es rítmicamente menos activa y más estable que la anterior. Asimismo, la métrica de esta sección permanece invariable, en contraste con la constante variación métrica de la sección que la precede.

El tema es presentado inicialmente por los violoncellos en el compás 61; se trata de un período de ocho compases, compuesto por dos frases. (Ej.5) El Tema B tiende a presentar un movimiento descendente; el solista acompaña a la orquesta, tocando ambas manos en unísono a una octava de diferencia, con el mismo diseño melódico presentado en el puente de los compases 57 a 60. Este acompañamiento está basado en dos motivos esenciales: las tres primeras notas sugieren la disposición abierta del acorde inicial del *Leitmotiv*, y el motivo cromático está derivado de la voz superior de este mismo patrón.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves, likely for violin and viola, with triplets and slurs. The second system is labeled 'THEME B' and includes the instruction 'p espressivo'. It shows a melodic line with a descending chromatic scale and a bass line with chords.

Ej.5 -Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 60-62

La progresión básica del tema B es claro en su función armónica y puede ser expresado de la siguiente manera:

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'THEME B' and includes the instruction 'p espressivo'. It shows a melodic line with a descending chromatic scale and a bass line with chords. The second system shows the piano accompaniment with chord symbols: $E^b M = I$, $b VI^6$, $vii^{o4}_3 (of V)$, I , $V^2_7 (of V)$, $b9$, V^6_4 , $\frac{5}{3}$, and I .

Ej.6 -Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 61-68, esquema armónico.

La parte del piano refuerza la estructura armónica con la figuración descrita anteriormente. El uso del acorde de bVI , que tiene lugar por primera vez en esta progresión, será de una gran importancia en el concierto, ya que formará parte de una de las cadencias armónicas que el compositor utiliza con mayor frecuencia dentro de la obra. El tema B finaliza con una cadencia auténtica imperfecta en el compás 68, dando lugar a una nueva presentación del tema a cargo del solista en el compás 69. El piano presenta el tema en la voz superior, pero continúa con la figuración de tresillos como acompañamiento. Las cuerdas acompañan esta segunda exposición del tema, presentando fragmentos del motivo cromático inicial, tanto en su original movimiento descendente así como en invertido. Aunque en términos generales la textura en esta sección es homofónica, la figuración en las cuerdas añade un contrapunto simple al tema principal.

El tema es presentado prácticamente intacto por el solista, con excepción de que la cadencia hacia el grado I es evitada al final del período. En su lugar, el compositor prolonga la armonía que precede a la dominante por medio de un breve episodio (compases 77 a 84). La cadencia auténtica no será alcanzada sino hasta el compás 84, cuando el tema es presentado una vez más. En esta ocasión, la orquesta presenta el esquema armónico, más que el diseño melódico. Las secciones de cuerdas y vientos alternan con los bronce antifonalmente en una sucesión de acordes, mientras que el piano ejecuta octavas en movimiento ascendente. (Ej.7)

The musical score shows three measures of music. The top system consists of two staves: the upper staff has a treble clef and contains a melodic line with triplets, marked 'mf staccato'; the lower staff has a bass clef and contains an octave line, marked 'ff'. The bottom system also consists of two staves: the upper staff has a treble clef and contains a harmonic line with triplets, marked '8va.....'; the lower staff has a bass clef and contains an octave line, marked 'ff'. The tempo is 'Maestoso' with a quarter note equal to 80. The key signature has two flats.

Ej.7 -Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 85-87

Esta exposición conclusiva del Tema B finaliza en una cadencia deceptiva sobre el grado bVI , aunque presentado enarmónicamente y transformado en un acorde aumentado sobre la nota Si en el compás 93. Luego de este acorde cadencial de bVI , ocurre la *cadenza* más larga del movimiento, que en realidad correspondería a la sección de desarrollo del plan de la *forma-sonata*. Como tal, la *cadenza* combina y desarrolla material de los temas A y B, de forma secuencial. Al inicio de la misma, la nota Mi bemol actúa como centro tonal, pero en el compás 106 (*Adagio*) ocurre una modulación hacia Re bemol mayor, determinada evidentemente por el cambio de armadura. Esta tonalidad prevalece hasta el compás 116, en el que aparece una nueva presentación del *Leitmotiv* inicial (compases 116 a 118); aquí el compositor cambia de nuevo la armadura (a una sin alteraciones) El *Leitmotiv* está ahora centrado sobre la nota Si bemol, y presenta también algunos cambios de registro. (Ej.8). El uso de Si bemol como centro tonal a partir de este punto, preparará la retransición hacia la tonalidad de Mi bemol mayor.



Ej.8 -Vargas, *Concierto*, I mvt., compases 116-118

Luego de la *cadenza* a cargo del solista, la reexposición inicia en el compás 120, en el cual la orquesta retoma su participación. El tema A es presentado en su área tonal original, correspondiendo a los compases 5 a 8 de la exposición. En esta ocasión, el Tema A es ejecutado cuatro veces: los fagotes inician en el compás 120 y la textura orquestal crece gradualmente. A pesar de que Si bemol continúa siendo el centro tonal, ahora tiene una clara función armónica de dominante.

En los compases 136 a 151 tiene lugar un episodio que combina motivos de los temas A¹ y B (*Giocoso*, 72 ppm). La tonalidad de Mi bemol mayor se establece nuevamente por el cambio de armadura. El solista y la orquesta crean un diálogo alternando ambos temas. Asimismo, la métrica alterna entre 9/8 y 4/4. El Tema A² aparece de nuevo en los compases 152 a 163, en el mismo nivel tonal presentado en la exposición. Sin embargo, hay un importante cambio a nivel rítmico. La síncopa en la parte del piano característica de la primera presentación de este tema (compás 22 y siguientes) no está presente aquí. En su lugar, la línea del bajo está situada en los tiempos fuertes y los acordes de la mano derecha en los contratiempos. La métrica también ha cambiado a 4/4, en contraste con el 12/8 de la exposición.

Luego de una súbita pausa en el compás 163, el inicio del *Leitmotiv* es ejecutado por la orquesta, el cual es interrumpido por el solista con una breve *cadencia* a manera de arpeggios. Esto nos lleva a un pequeño puente en los compases 166 a 171 (bastante similar al que ocurre en los compases 47 a 52), que no es más que una prolongación armónica de la dominante para preparar el material conclusivo del movimiento. El Tema B es finalmente presentado a partir del compás 172 en su tonalidad original (Mi bemol mayor). De acuerdo al análisis del propio compositor, esta sección corresponde a la *coda* del movimiento.¹⁹ Como sucede en los compases 85 a 92, se observa la progresión armónica básica y no el diseño melódico en sí del Tema B. Aquí, el período de ocho compases es presentado solamente una vez por la orquesta, de un modo mucho más sereno, mientras que el piano complementa con simples arpeggios. La métrica también ha sido transformada de la versión del compás 61, porque ahora aparece en compás partido en lugar del 4/4 original. Como gesto conclusivo, el piano continúa la figuración arpegiada sobre una nota pedal en la tónica en los últimos ocho compases.

La estructura general de este movimiento se detalla a en la siguiente tabla:

¹⁹ Mayer-Serra, 1027.

Compases	Evento	Centro tonal
EXPOSICIÓN		
1-4	<i>Cadenza - Leitmotiv</i> (piano)	Mi ^b
5-18	Tema A ¹ (orquesta)	
19-22	Puente (orquesta)	Mi
23-36	Tema A ² (piano y orq.)	
37-46	Tema A ¹ (piano y orq.)	Si ^b
47-52	Puente (piano y orq.)	
53-56	<i>Cadenza - Leitmotiv</i> (piano)	
57-60	Puente (piano)	
61-93	Tema B (piano y orq.)	Mi ^b mayor
DESARROLLO		
94-119	<i>Cadenza</i> (piano)	Si ^b / Re ^b
REEXPOSICIÓN		
120-135	Tema A ¹ (orquesta)	Si ^b
136-151	Episodio (piano y orq.)	Mi ^b / Mi
152-163	Tema A ² (piano y orq.)	
164-171	Puente (piano y orq.)	Si ^b
172-186	Coda - Tema B (piano y orq.)	Mi ^b mayor

4.3 Segundo movimiento: *Andante*

El segundo movimiento del concierto (*Andante*, 80 ppm) está estructurado en tres secciones bien definidas. Aunque también sigue el principio de la *forma-sonata* más escolásticamente que el primer movimiento, su esquema formal también varía el patrón tradicional en algún sentido. El contraste que el compositor quiso alcanzar entre el primer y el segundo movimiento, no obstante, resulta evidente. La orientación diatónica, clara textura homofónica y regularidad métrica del *Andante* contrasta claramente con el cromaticismo, sentido rítmico y cambios de métrica del primer movimiento. Durante la mayor parte del movimiento, la línea melódica se mueve en sentido ascendente, también contrario a lo que sucede en el movimiento anterior. Sin embargo, el carácter tranquilo del final del primer movimiento crea una lógica transición hacia el *Andante*. Acerca de este movimiento, Mario Alfaro-Güell comenta:

*“El reposo del segundo movimiento es anunciado hacia el final del primero, trayendo de nuevo la seriedad del motivo inicial, que en realidad reaparecerá en el segundo movimiento en la cadenza del solista. Esta característica le da a la pieza no sólo continuidad y coherencia, sino también contraste, en una obra que revela un inteligente y eficiente uso del material temático.”*²⁰

²⁰ Alfaro, 12.

El movimiento está escrito en la tonalidad de Do mayor, creando una relación de tercera menor descendente con respecto a la tonalidad del primer movimiento (Mi bemol). El primer tema, de naturaleza diatónica, es un período de ocho compases en métrica de 4/4, que se mueve principalmente por movimiento conjunto. El proceso armónico desarrollado por el compositor en este tema es convencional: la primera mitad del período finaliza con una cadencia auténtica, prolongada contrapuntísticamente a su vez con una cadencia plagal. El tema es introducido por la orquesta en una textura homofónica (similar a la realización de un coral) en los compases 1 a 8, y luego repetida por el solista en los compases 9 a 16 (*cantabile*). La escritura de la parte del piano en este primer tema es presentado con una figuración arpegiada, mientras la orquesta acompaña con un contrapunto simple. (Ej.9) En los compases 15 y 16, la segunda presentación del tema tiene la indicación *poco rallentando*, indudablemente para enfatizar la conclusión armónica de la frase.

La orquesta retoma el protagonismo en el compás 17 (*a tempo*) en un episodio que contiene un sencillo desarrollo del tema. (Ej.10) El solista entra de nuevo en el compás 22 e inicia un diálogo secuencial entre piano y orquesta en el compás 27 (*lamentoso*). No deja de ser interesante que el motivo presentado por la orquesta sea la línea cromática descendente, que fue característica en el primer movimiento.

THEME A *cantabile*
p
sempre legato

Ej.9 - Vargas, *Concierto*, II mvt., compases 8-11

mf *lamentoso*

Ej.10 - Vargas, *Concierto*, II mvt., compases 25-29

A diferencia de las frases anteriores, los compases 17 a 33 no exhiben una clara conclusión armónica, y finalizan en una cadencia deceptiva en el compás 33 (vii^{o7} en la tonalidad de Sol mayor). En efecto, Sol mayor (hasta ahora, la armonía de dominante) se convertirá en la tónica de la nueva sección. A partir del compás 34 aparece un extenso solo de piano (*Più mosso-poco accelerando*).²¹ Esta *cadenza* no es más que una prolongación de la tonalidad de Re mayor (la dominante de la nueva tonalidad). Inicia como un contrapunto antifonal a dos voces, basado en un patrón ascendente de cuatro notas (compases 34 a 37), que llevan luego a una secuencia de terceras paralelas en la mano derecha, basadas en este mismo motivo (compases 38 a 41). Más adelante, esta secuencia desciende por movimiento conjunto (compases 42 a 45). Hasta este punto, la *cadenza* presenta barras de compás y la métrica 4/4 se conserva sin alterar. No obstante, en el compás 46 se presenta, por primera vez en este movimiento, escritura de tipo cadencial (improvisatoria) sin barras de compás. La longitud de este pasaje sería el equivalente de aproximadamente 12 compases en la métrica precedente. Esta sección libre está basada en su totalidad en un acorde de novena construido sobre la nota Re, y finaliza con una brillante escala ascendente de Re mayor en ambas manos, pasando por cuatro octavas y media del registro del instrumento, y que conducen al establecimiento del nuevo tema.

El segundo tema, o Tema B (*Cantabile*, 92 ppm), en Sol mayor, aunque diatónico y lírico en carácter, es, sin embargo, más grandioso que el primer tema. Consiste en un período paralelo, con una longitud de 16 compases. (Ej.11) La melodía es presentada en acordes en la mano derecha, mientras que la mano izquierda acompaña, también con acordes. Contrario a lo que ocurre en el primer tema, la melodía es presentada inicialmente por el solista y luego reexpuesta por la orquesta.

The image shows a musical score for a piano solo, labeled 'THEME B'. The tempo is marked 'Cantabile' with a metronome marking of 92 ppm. The key signature is G major (one sharp). The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melody of chords, while the left hand provides harmonic support with chords and some moving lines. The piece is in 4/4 time.

Ej.11 - Vargas, *Concierto*, II mvt., compases 47-51

Luego de un breve puente melódico en compases 61 y 62 (una escala ascendente de Sol mayor a cargo de las cuerdas), la orquesta completa presenta este segundo tema, y el piano complementa con arpeggios ascendentes y octavas. Una vez más, el compositor utiliza el motivo cromático descendente, ahora como un elemento contrapuntístico, en la escritura orquestal. (Ej.12)

Hasta este momento, el movimiento ha completado las características de lo que sería la exposición de una *forma-sonata* tradicional. Se han presentado dos temas bien diferenciados: uno en la tónica y el otro en la dominante. Una nueva sección —que correspondería al desarrollo— inicia en el compás 77, en la cual una segunda presentación del tema es súbitamente interrumpida por un acorde de séptima de dominante en tercera inversión sobre Mi bemol. El solista presenta este acorde en dos ocasiones a manera de arpeggio, seguido por una *cadenza* que presenta el *Leitmotiv*,

²¹ El compositor designó esta sección simplemente como *solo*. No obstante, en el primer manuscrito la indicación *Cadenza* aparece entre paréntesis.

esta vez sobre el centro tonal Sol.²² La presencia del *Leitmotiv* en el segundo movimiento del concierto, y más adelante en el tercero, confirma la naturaleza cíclica de la composición. El *Leitmotiv* es presentado en transposición, utilizando ahora Sol como centro tonal, pero sin modificar su contenido interválico (compases 79 a 82). Este pasaje rompe con la estabilidad métrica del movimiento —al alternar 6/4, 9/4 y 4/4— y es seguido por un breve *Recitativo* (compás 83) basado en el acorde final del *Leitmotiv*. (Ej.13) En este pasaje, el cual no presenta acompañamiento armónico alguno, se refuerza una vez más la sonoridad del tritono como prevaleciente. A pesar de que Sol es aún el centro tonal, ahora su función es la de dominante (de la tónica Do mayor). Inmediatamente después del *Recitativo*, ocurre un episodio (*Animato*, 120 ppm) que actúa como una retransición hacia la recapitulación. Escrito solamente para la orquesta (sin solista), este episodio es muy secuencial; está construido sobre una nota pedal Sol, anunciado por el redoble del timbal que tiene la indicación *ppp*.

Ej. 12 - Vargas, *Concierto*, II mvt., compases 63-66

Ej. 13 - Vargas, *Concierto*, II mvt., compases 83-86

²² Una vez más el compositor escribió *cadenza breve*, entre paréntesis, en el primer manuscrito, pero no aparece así en la segunda versión.

En los compases 98 a 104 (*Meno mosso*, 76 ppm) sucede una nueva presentación del episodio de los compases 27 a 33, con la única diferencia de que en esta ocasión la frase no finaliza con una cadencia deceptiva, como en el compás 33. En su lugar, se presenta un motivo ascendente de tres notas en la parte orquestal (*Lento*), en imitación de la frase precedente del solista. Esto da pie a la verdadera reexposición del primer tema (compás 105), en la tónica Do mayor (*Tempo I*, 80 ppm). El tema es ahora presentado por la orquesta en el registro agudo, mientras que el piano acompaña con octavas descendientes, que parecieran emular la sonoridad de campanas. (Ej. 14).

Ej. 14 - Vargas, *Concierto*, II mvt., compases 105-109

En los compases 115 a 122 ocurre otra presentación del episodio de los compases 27 a 33, pero en esta ocasión aparece sincopado, tanto en la orquesta como en la parte del solista. Asimismo, se presenta transpuesto a otro nivel tonal (una cuarta justa hacia abajo) con el fin de poder conducir a la tonalidad de Do mayor. En los compases 123 a 129, se presenta la reexposición del segundo tema, esta vez en la tónica (Do mayor), cumpliendo de esta manera con los requisitos armónicos de rigen el principio de la *forma-sonata*. De todas formas, el segundo tema es presentado en esta ocasión dentro de una atmósfera más calmada y reflexiva, indicada por el compositor como *Più lento* (72 ppm), y en el cual el solista establece un diálogo melódico con el primer violoncello.

Los cuatro compases finales funcionan como una *codetta*, construida en su totalidad sobre la armonía de Do mayor. El piano presenta inversiones del acorde de Do mayor en movimiento ascendente, indicados *pp*, mientras que las cuerdas *in divisi* complementan la armonía con acordes en el registro agudo.

La estructura general de este segundo movimiento se puede expresar de la siguiente manera:

<u>Compases</u>	<u>Evento</u>	<u>Centro tonal</u>
EXPOSICIÓN		
1-8	Tema A (orquesta)	Do mayor
9-16	Tema A (piano y orq.)	
17-33	Episodio 1 (piano y orq.)	
34-46	<i>Cadenza</i> 1 (piano)	Re (nota pedal)
47-61	Tema B (piano)	Sol mayor
61-62	Puente (orquesta)	
63-77	Tema B (piano y orq.)	
DESARROLLO		
78-83	<i>Cadenza</i> 2 - Recitativo (piano)	
84-97	Episodio 2 (orquesta)	Sol (nota pedal)
98-104	Episodio 1 (piano y orq.)	Do mayor
REEXPOSICIÓN		
105-114	Tema A (piano y orq.)	Do mayor (continuación)
115-122	Episodio 1 (piano y orq.)	
123-129	Tema B (piano y orq.)	
129-132	Coda (piano y orq.)	

4.4 Tercer movimiento: *Allegro molto*

El movimiento final Concierto para piano de Vargas está estructurado bajo el esquema de la forma *passacaglia*. La utilización de una *passacaglia* como parte de un concierto para piano es realmente inusual y original, a la vez que revela el conocimiento e interés de Vargas en medios tradicionales de composición.

La fuente referencial *Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music* define *passacaglia* como

*“un tipo común de ritornello designado para categorizar canciones del siglo XVII de España, Francia e Italia... La mayoría de los ‘ritornello-passacaglias’ usaban la progresión armónica I-IV-V-(I) tanto en modo mayor como en menor, en métrica binaria o ternaria para respaldar las canciones. En el segundo cuarto del siglo, las passacaglias comenzaron a ser usadas como base para componer variaciones para guitarra, canto y bajo continuo, instrumentos de teclado y ensambles... En los periodos Clásico y Romántico se produjeron muy pocas passacaglias (un ejemplo es el Finale de la Cuarta Sinfonía de Brahms); pero como un set de variaciones basadas en un bajo dado, y a menudo utilizando la passacaglia para órgano de Bach como modelo, el género ha sido usado por compositores del siglo XX.”*²³

²³ Stanley Sadie, ed. *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music* (New York: W.W. Norton & Company, 1994), S. v. “Passacaglia.”, 600. Traducido por el autor.

Puesto que Carlos E. Vargas fue también un excelente organista, estaba familiarizado, indudablemente, con la música para órgano de Bach. Muy posiblemente, la *passacaglia* para órgano de Bach fue una primaria de inspiración. Otra posible influencia pudo haber sido la *Rapsodia sobre un tema de Paganini, Op. 43* de Sergei Rachmaninov, obra compuesta también por 24 variaciones, aunque a una escala mucho mayor.²⁴ La *passacaglia* de Vargas se adhiere a la progresión armónica básica de la forma, como fue concebida durante la era Barroca (tal y como se definió anteriormente), aunque complementado contrapuntísticamente con algunas armonías. De todas maneras, conforme el movimiento se desarrolla, serán integrados algunos otros patrones armónicos. El movimiento está en la tonalidad de Mi bemol mayor en métrica de 3/4 (*Allegro molto*, 120 ppm). Está completamente estructurado a partir de un bajo dado de 8 compases (una nota por compás, para un total de 8 notas) y 24 variaciones basadas en este marco armónico.

El tema (compases 1 a 8) es presentado por los cuernos y trombones en unísono. En este bajo, todas las notas excepto una — el Si bemol — se mueven de manera descendente: Mi^b- Re – Re^b- Do- La^b- Fa- Si^b - Mi^b. No es sorprendente que las primeras notas del tema dupliquen el motivo cromático descendente que ha sido una característica esencial de los movimientos anteriores. (Ej.15).

Ej.15 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 1-8

La tónica prevalece a lo largo de todo el movimiento. Debido a la naturaleza del tema, el compositor basó la diversidad de este *set* de variaciones en cambios de textura, instrumentación y patrones rítmicos. Asimismo, debido a la relativa brevedad del tema principal, las variaciones parecieran estar concebidas en grupos, a menudo en pares.

²⁴ Está claro que Vargas estaba familiarizado con la música de Rachmaninov, puesto que escribió una *Elegía* dedicada a su memoria, tan solo una año antes de la composición del *Concierto*.

La siguiente tabla clasifica los grupos de variaciones, de acuerdo a las relaciones entre ellas:

Compases	Variaciones	Características
1-16	Tema y Variación I	Introducción (orquesta)
17-48	II - V	Entrada del piano, rítmico
49-64	VI - VII	Solo orquesta, cuerdas <i>sul ponticello</i>
65-80	VIII - IX	Figuración de tresillos, movimiento contrario
81-96	X - XI	Cambio de <i>tempo</i> , acentos desfasados
97-112	XII - XIII	Cambio de <i>tempo</i> , uso de acodes
113-144	XIV - XVII	Cambio de <i>tempo</i> , contrapuntístico
145-152	XVIII	Orquesta, puente, cadencia deceptiva
153-161	<i>Cadenza</i>	<i>Leitmotiv</i>
162-179	XIX - XXI	Cambio de métrica, temas del I Mvt.
180-200	XXII - XXIV	Tema B de II Mvt., <i>Coda</i> .

La variación I está escrita para maderas, trompeta y cuerdas. El timbal se une en los últimos dos compases, para reforzar la cadencia final de la frase. El tema es delineado por fagotes, violoncellos y contrabajos, mientras que los demás instrumentos presentan acordes repetidos siguiendo la progresión básica, cuya estructura armónica es la siguiente:

$$\text{Mi}^b \text{ mayor} = [\boxed{\text{I}} - \text{V}^6 - \text{V}^2 (\text{de IV}) - \boxed{\text{IV}^6} - \text{ii}^6 - \text{ii}^7 - \boxed{\text{V}^7} - \boxed{\text{I}}]$$

La estructura básica I- IV- V- I que caracteriza a la *passacaglia* del Barroco es claramente reconocible (marcada con cuadros). Las armonías V^6 y V^2 (de IV) presentes en los compases 10 y 11 tienen una función de acordes de paso entre los grados I y IV; los acordes de ii^6 y ii^7 en compases 13 y 14 son una prolongación de la armonía subdominante que conducirá a la cadencia perfecta auténtica en los 15 y 16.

El solista entra en la variación II (compases 17 a 24) con una secuencia de patrones de dos compases basados en acordes y una escala cromática ascendente. La orquesta acompaña con cuerdas en *pizzicato* y la sección de maderas, en patrones repetidos de semicorcheas. El tema es presentado por fagotes y violas. En la variación III (compases 25 a 32), maderas y cuerdas en *pizzicato* presentan el tema en unísono (aunque con algunas modificaciones rítmicas), mientras que el piano (indicado *martellato*) introduce una variante de la progresión original: la inclusión del acorde ^bVI , complementado con acordes cromáticos vecinos. (Ej.16) La figuración en la parte del piano también presenta el patrón de tres notas descendentes, característico del tema cíclico.

VAR. III ^{8^{va}}

Ej.16 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 25-28

La escritura del piano en la variación IV (compases 33 a 40) está basada de nuevo en una secuencia de patrones de dos compases, aunque esta vez gira alrededor de una escala cromática descendente y un arpeggio ascendente que delinea un acorde disminuido. Fagotes y flautas se alternan en la ejecución de escalas cromáticas ascendentes en terceras menores, mientras que las cuerdas proveen el soporte armónico. El tema es presentado por los oboes, clarinetes y segundos violines. Esta variación finaliza en Mi^b menor y, una vez más, los timbales se unen en los últimos dos compases para enfatizar el cierre tonal de la frase. La variación V (compases 41 a 48) está claramente en el modo menor; la orquesta (cuerdas, clarinetes y flautas) alterna con el piano (*marcato*) y trompetas con sordina en la presentación del tema, que en esta ocasión está basado en acordes complementados con bordaduras inferiores. (Ej.17)

VAR. V

Ej.17 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 41-44

Las variaciones VI y VII (compases 41 a 56), para orquesta sin solista, están concebidas como un binomio. En la variación VI, el tema es presentado en el registro agudo por las flautas y violines mientras que las violas, cellos y contrabajos tocan una escala cromática ascendente *sul ponticello*. La Variación VII es una inversión contrapuntística de la variación precedente: el tema aparece en los clarinetes (reemplazando a las flautas), segundos violines y cellos *sul tasto* en el

registro grave, mientras que los primeros violines y violas ejecutan la escala cromática ascendente en el registro agudo, de nuevo *sul ponticello*.

Las variaciones VIII y IX (compases 65 a 80) también están concebidas juntas. El piano actúa de nuevo en la variación VIII con una figuración de tresillos, en la cual la última corchea de cada grupo de tresillos es un silencio. El mismo patrón rítmico está presente en las cuerdas. Fagotes y violines presentan una escala ascendente de Mi^b mayor, doblada en la voz superior de la parte del piano, mientras que el tema es presentado en los cellos y contrabajos. Esta variación finaliza con una cadencia auténtica imperfecta, dando así el sentido de continuidad con la variación siguiente, la cual está basada también en la escala cromática ascendente en contraposición al bajo dado. La escritura del piano ha cambiado, de tresillos incompletos a grupos de semicorcheas, y la escala ascendente está presente en las voces extremas de la parte del piano. La orquesta completa se presenta ahora (con la excepción de flautas y piccolo), y el tema de la *passacaglia* aparece en la parte de los fagotes, trombones, violas, cellos y contrabajos.

En la variación X (compases 81 a 88) ocurre el primer cambio de *tempo* del movimiento, y está indicado como *Agitato* (52 ppm como pulso de compás, que corresponde a 156 ppm para cada negra, en comparación con el precedente 120 ppm cada negra). El tema sucede en los cellos (*pizzicato*) y en la mano izquierda del piano. La mano derecha y los violines (*pizzicato*) presentan un intrincado contrapunto cromático, principalmente en terceras. En la variación XI (compases 89 a 96), la mano derecha de la parte del piano tiene una figuración arpegiada que delinea la progresión básica, mientras que la mano izquierda cruza por encima de la derecha para ejecutar el tema en el registro agudo en el tercer tiempo de cada compás. Flautas y clarinetes acompañan con arpeggios en movimiento contrario, y oboes dan el sostén armónico. (Ej.18)

VAR. XI

Ej.18 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 89-92

En la Variación XII (compases 97 a 104) se presenta un pequeño cambio de tempo: *Meno mosso* (144 ppm cada tiempo de negra). La variación está escrita para el *tutti* orquestal sin el solista. A diferencia de las variaciones anteriores, esta inicia en Do menor, y dicha tonalidad podrá ser escuchada como la tónica hasta el compás 102, en el cual Mi^b mayor prevalecerá de nuevo:

compás 97 98 99 100 101 102 103 104

Do menor = [i - V - iv - V (de ii) - v
 Mi^b Mayor = ii - V - - - - I]

El tema, no obstante, permanece sin modificación y se puede reconocer en la sección de maderas, tercera trompeta y primeros violines.

En la variación XIII (compases 105 a 112) ocurre otro cambio de tempo, *Maestoso* (126 ppm). El tema es presentado por los primeros y segundos violines (alternando) y las flautas. Vargas usa escritura enarmónica en los compases 105 y 107 (Re[#] en lugar de Mi^b, y Do[#] en vez de Re^b). El piano responde con acordes en los tiempos débiles de cada compás. En los cuatro primeros compases de la variación, el compositor utiliza los acordes de Si mayor, Re mayor, La mayor y Do mayor; en el compás 109 reanuda la función tonal de Mi^b mayor, aunque con algunos cambios. La progresión ii⁶ - ii⁷ - V⁷ - I de la estructura inicial es reemplazada con la progresión ii^{o2} - vii^o - V⁷ - I. (Ej.19)

VAR. XIII *Maestoso* ♩ = 126

The image shows a musical score for Variation XIII, measures 105-108. It is in 3/4 time and marked *Maestoso* with a tempo of 126 ppm. The score consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with piano accompaniment (piano part) and a melodic line. The piano part features chords on the weak beats. The melodic line has some enharmonic spellings. Dynamics include *ff* and *p*. The second system continues the piano accompaniment with chords.

Ej.19 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 105-108

En la variación XIV (compases 113 a 120) tiene lugar un retorno al tempo original (120 ppm), aunque ahora está indicado *Allegretto* y no *Allegro molto*, como en el principio. Con esta indicación es evidente que Vargas quería un cambio de carácter, más que un cambio de velocidad, puesto que esta variación es más melódica que las anteriores. Es un solo para el primer cello y el clarinete: el cello ejecuta el tema mientras que el clarinete responde con un simple contrapunto secuencial. (Ej.20)

The image shows a musical score for Variation XIV, measures 113-116. It is in 3/4 time and marked *Allegretto*. The score consists of two staves: Clarinet and Cello. The Cello part plays the main melodic line, and the Clarinet part responds with a simple sequential counterpoint. Dynamics include *pp*.

Ej.20 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 113-116

La variación XV (compases 121 a 128) es para piano solo y fagotes. Los fagotes presentan el tema de la *passacaglia* mientras que el piano se mueve cromáticamente en movimiento contrario de manera puntillista. El tema también puede reconocerse en los tiempos fuertes de la escritura

pianística. En la variación XVI (compases 129 a 136), el piano ejecuta una figuración al estilo de una *toccata* basada en arpeggios. Los violines acompañan también con arpeggios y las violas con acordes, mientras que los cellos y contrabajos presentan el tema.

En la variación XVII (compases 137 a 144) aparece una nueva modificación de *tempo*, ahora con la indicación *Allegro* (138 ppm).²⁵ El piano ejecuta escalas mayores ascendentes en octavas (en Mi^b mayor) en tanto la orquesta (cuerdas, fagotes y trompetas) complementa con arpeggios sincopados. El tema no es presentado en su forma original por ninguno de los instrumentos; sin embargo, la estructura armónica permanece intacta. La variación XVIII (compases 145 a 152) es para el *tutti* orquestal sin solista, y es bastante clara en su elaboración. El tema es claramente reconocible en las voces externas. El gesto final de esta variación no es una cadencia auténtica sino más bien una cadencia deceptiva sobre el grado ^bVI, un procedimiento armónico que el compositor había usado ya en el primer movimiento del concierto (I mvt., compases 91 y 92). Este cambio abrupto conduce, desde luego, a una nueva *cadenza* para piano solo (compases 153 a 159). El solista inicia esta *cadenza* con reminiscencias de la variación XIV, y continúa luego con el *Leitmotiv* que ya ha ocurrido en el primer y segundo movimiento (*Adagio*, 84 ppm), pero esta vez con una secuencia más extensa hacia el final.

La variación XIX (compases 160 a 167) está escrita para las maderas, con la indicación *Vivace* (160 ppm). Está basada en motivos del tema A¹ del primer movimiento (I mvt., compás 5) pero con una alteración métrica. Simultáneamente, el tema de la *passacaglia* está a cargo de los fagotes (Ej.21).

Ej.21 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 160-163

El piano retoma su participación en la variación XX (compases 168 a 175) que conlleva la indicación *Giocoso* (100 ppm para cada negra con punto). En esta variación ocurre el primer cambio métrico de la *passacaglia*, puesto que transforma el 3/4 original en 9/8. La variación está elaborada sobre motivos del desarrollo del primer movimiento (I mvt., compás 129), también marcado *Giocoso*. El tema es ejecutado por los cellos y contrabajos, mientras que los otros instrumentos de cuerda colaboran con el piano en su figuración rítmica. (Ej.22)

La variación XXI (compases 176 y 177) no es más que un gesto final que precede a las tres últimas variaciones, que representan la culminación de toda la obra. El tema es presentado por los bronce al unísono, y todas las notas del tema (con la excepción del último Mi^b) han sido comprimidas dentro de un compás de 9/8. El solista presenta una escala ascendente en la dominante (Si^b mayor), seguida por una breve pausa que precede a las últimas presentaciones del tema. (Ej.23)

²⁵ Aparece como *Allegro marcato* en la primera edición, pero solamente *Allegro* en el segundo manuscrito.

VAR. XX Glucoso ♩ = 100

Ej.22 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 168-171

VAR. XXI Meno mosso ♩ = 80

Ej.23 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 176-177

Las variaciones XXII y XXIII (compases 178 a 193), con tempo *Moderato* (108 ppm cada negra), presentan un último cambio en la métrica, ahora a 4/4, y están basadas en el Tema B del segundo movimiento. (Ej.24) Con el fin de presentar este material temático en su forma original, el compositor se vio obligado a usar la longitud de dos variaciones (16 compases) para poder incluir el período paralelo del Tema B. Por lo tanto, la variación XXIII no concluye con la cadencia auténtica de la progresión armónica de la *passacaglia*; en lugar de ello, esta variación está directamente conectada con la siguiente por medio de una semicadencia sobre la tónica. En los compases 192 y 193, la parte del piano sugiere también el motivo utilizado en la variación XX. La melodía aparece en el registro más agudo, en tanto que el tema principal aparece en los instrumentos más graves. Mientras tanto, el piano acompaña con un nuevo contrapunto que contiene el patrón de las notas cromáticas descendentes.

VAR. XXII 8^{ma}
Moderato

ff

THEME B, II mov.

Ej.24 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 180-184

La variación final esta basada en la superposición del tema de la *passacaglia* y una escala ascendente de Mi^b mayor. El piano elabora rápidos arpeggios que siguen la progresión armónica básica. Una cadencia plagal en el compás 197 (iv^o-I) confiere el cierre tonal a la composición. (Ej.25) La presencia de la nota Do^b en el iv^o grado de la cadencia final pareciera ser un eco final del acorde ^bVI que ha sido tan significativo a lo largo de toda la obra. Finalmente, el hecho de que Vargas haya manejado de manera eficaz la incorporación de temas de movimientos anteriores dentro del marco estructural de la *passacaglia*, así como la presencia del patrón de cuatro notas descendentes como gesto temático inicial del tema de este movimiento, sugiere la idea de que este esqueleto armónico y melódico haya sido en realidad la génesis de todo el material temático de la composición.

8^{va}.....| VAR. XXIV

The musical score for 'VAR. XXIV' consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand part is highly technical, featuring numerous trills and triplets, with a dynamic marking of *ff*. The left hand part provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the piece, ending with a *rit.* marking and a final chord in the bass clef marked '(iv)'. The score is in G major and 3/4 time.

Ej.25 - Vargas, *Concierto*, III mvt., compases 195-200

5. Consideraciones generales en la ejecución y enseñanza del *Concierto* de Vargas

Como pudo observarse en el análisis anterior, se puede afirmar que este concierto personifica una composición cuidadosamente elaborada siguiendo el arquetipo del tradicional concierto para piano de la era Romántica. Algunas breves consideraciones generales sobre la ejecución así como algunos aspectos pedagógicos serán discutidos a continuación.

El *Concierto para piano* de Carlos E. Vargas es una obra de fácil escucha para el público general. Una de las características más notables de la obra es que su orquestación está efectivamente balanceada con respecto al piano solista. La instrumentación corresponde a la tradicional de dicho género solístico de composición del período romántico y no opaca la participación del piano solista.

La escritura orquestal está claramente minimizada cuando el solista tiene el protagonismo o ejecuta una sección o motivo importante. Sin embargo, existen tres puntos en particular en esta composición que deben ser manejados con cuidado a la hora de su ejecución. Estos ocurren en los compases 21 a 30 y 152 a 159 en el primer movimiento, así como en los compases 8 a 16 en el segundo movimiento. En estos tres lugares tanto la escritura del solista como la de la orquesta utilizan el mismo registro. Por lo tanto, el solista deberá tratar de resaltar los temas de manera más

clara. Esto resulta particularmente importante en el ejemplo del segundo movimiento, puesto el solista está presentando el primer tema del *Andante* acompañado por las cuerdas. Quizás resulte efectivo en este punto el reducir el número de ejecutantes de la sección de cuerdas durante estos ocho compases, con el fin de lograr mayor claridad y un mejor balance. Otra ventaja que ofrece la instrumentación del *Concierto* de Vargas es que la partes orquestales no son muy complejas. Por lo tanto, la obra puede ser ejecutada por músicos de nivel intermedio en adelante. El arreglo de la parte de orquesta para un segundo piano, hecha por el propio compositor, sigue muy de cerca la partitura original.

La composición es muy clara en lo que respecta a su estructura general y, pianísticamente, resulta sumamente idiomática. A pesar de que el concierto no es extremadamente demandante en lo que se refiere a la técnica avanzada de la ejecución del piano, sí revela un amplio conocimiento del instrumento por parte del compositor. Este concierto puede ser enseñado a un estudiante que inicia su nivel avanzado de ejecución, quizás como obra preparatoria a uno de los conciertos del repertorio tradicional de obras para piano y orquesta. El tiempo aproximado de ejecución de la obra es de 22 minutos, lo cual representa una longitud moderada en comparación con los conciertos tradicionales, y lo hace apropiado para fines pedagógicos.

En lo que respecta a la forma, resulta una obra muy interesante para estudiar y analizar, puesto que utiliza técnicas de composición de especial importancia, como lo son la *forma cíclica* y la *variación*.

En la partitura, los cambios de tempo están precisamente anotados por el compositor con frecuentes indicaciones metronómicas y designaciones tradicionales de *tempi*. Por otro lado, Vargas no estipuló indicaciones en lo que respecta a uso de pedal ni digitaciones. Existe solo un caso en que Vargas anotó una digitación: esto sucede en un segmento de la *cadenza* del segundo movimiento. El siguiente ejemplo presenta esta digitación, reproduciendo además el propio manuscrito del compositor.

Ej. 26 - Vargas, *Concierto*, II mvt., *Cadenza*

Las digitaciones que aparecen en la partitura presentada en esta publicación son editoriales y están concebidas explícitamente como sugerencias de ejecución.

Conclusión

En términos generales, se puede afirmar que el *Concierto para piano y orquesta* de Carlos Enrique Vargas es una composición ecléctica, pues combina elementos tradicionales y modernos. Aunque resulta problemático delimitar la obra dentro de una corriente musical determinada, puede considerarse como un ejemplo de *Neo-clasicismo*, debido a sus significantes referencias a géneros y formas tradicionales, en particular por la inclusión de un movimiento en la forma de una *passacaglia*. Dentro de las posibles influencias directas que inspiraron la obra se podría reconocer a Bach y a Rachmaninov (en especial en la *passacaglia*) y quizás Gershwin (en el primer movimiento). Si bien el *Concierto* de don Carlos representó un hito en la historia de la composición musical de Costa Rica, aún resulta necesario hoy en día que obras de tal trascendencia sean publicadas, grabadas y divulgadas. Solamente de esta manera las futuras generaciones podrán tener acceso a ellas para fines de estudio, investigación y de ejecución pública.

Dr. Manuel Matarrita Venegas
Catedrático Escuela de Artes Musicales
Universidad de Costa Rica
manuel.matarrita@ucr.ac.cr

BIBLIOGRAFIA

- Alfaro Güell, Mario. *Carlos Enrique Vargas: Concierto para piano y orquesta*. Orquesta Sinfónica Nacional, XI Concierto de Temporada, 22 y 24 Octubre 1999. Teatro Nacional, San José. Notas al Programa.
- Campos Cantero, Anabel. *Carlos Enrique Vargas: vida y música*. San José: Editorial UNED, 2003.
- Correa de Azevedo, Luis. "La música de América Latina." En *América Latina en su música*, ed. Isabel Aretz, 53-72. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- Ficher, Miguel, Martha Furman Schleifer y John Furman, ed. *Latin American classical composers: a biographical dictionary*, 2da ed. Oxford: The Scarecrow Press, 2002.
- Flores, Bernal. *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- _____. "La vida musical de Costa Rica en el siglo XIX." En *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, ed. Robert Günther, 261-275. Munich: Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1982.
- Matarrita, Manuel. "An analytical study of Concerto for piano and orchestra, Op. 13, by Costa Rican composer Carlos Enrique Vargas." Monografía de Doctorado en Música, Louisiana State University, 2004.
- Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. México D.F.: Editorial Atlante, 1947.

- Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850: a historical survey*. Oxford: The Scarecrow Press, 2001.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music y Musicians*. 2001. S. v. "Costa Rica. Art music" por Bernal Flores, v. 6, 528-29.
- Slominsky, Nicolas. *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1945.
- Vargas, Carlos Enrique. "Concierto para piano y orquesta." Arreglo para dos pianos. 1944. Biblioteca personal de la familia Vargas, San José. Manuscrito.
- _____. "Concierto para piano y orquesta." Partitura. Biblioteca personal de la familia Vargas, San José. Manuscrito.
- _____. "Dos piezas para piano a cuatro manos." En *Música costarricense para cuatro manos*, ed. Jorge Carmona y Patricia Valverde, 23-31. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2001.
- _____. "Dos piezas para piano a cuatro manos." En *Dúo Feterman: juegos musicales para cuatro manos*, interpretadas por Gertrudis y Sara Feterman. San José: edición personal, 2002. Disco compacto.
- _____. "Variaciones para piano." Biblioteca personal de la familia Vargas, San José. Manuscrito.
- Vargas, Roberto Enrique. Entrevistado por el autor, 28 de Julio, 2003.
- _____. *Carlos Enrique Vargas: Sinfonía*. Orquesta Sinfónica Nacional, Concierto de Música Costarricense, 14 de noviembre, 1999. Auditorio Nacional, (San José), Notas al Programa.
- Vargas, María Clara. "De las fanfarrias a la salas de concierto: música en Costa Rica, 1845-1942.", San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004.

Concierto para Piano y Orquesta

(1944)

Carlos Enrique Vargas

(1919-1998)

Adagio ♩=84

Piano I
(Solo)

Musical score for Piano I (Solo) in Adagio, measures 1-4. The score is written in bass clef with a 6/4 time signature. It features a series of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *f* (forte) and *rall.* (rallentando). Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Reo.* (pedal) marking is present. The tempo is marked Adagio with a quarter note equal to 84 beats per minute.

Piano II
rquesta)

(cadenza breve)

//

5 Allegro ♩=160

Musical score for Piano I in Allegro, measures 5-8. The score is written in bass clef with a 6/4 time signature. It consists of whole notes and rests. The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 160 beats per minute.

5 Allegro ♩=160

Musical score for Piano II in Allegro, measures 5-8. The score is written in treble clef with a 6/4 time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. Dynamics include *p* (piano) and *Fl.* (flute). The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 160 beats per minute.

//

1

Musical score for Piano I, measures 11-14. The score is written in bass clef with a 6/4 time signature. It consists of whole notes and rests. The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 160 beats per minute.

Musical score for Piano II, measures 11-14. The score is written in treble clef with a 6/4 time signature. It features a melodic line with triplets and slurs. Dynamics include *f* (forte) and *Tutti*. The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 160 beats per minute.

15

19

23

26

//

29

2

fff

mf

//

34

pp

5 4 3
2 1

3

3

sfz

sfz

sfz

42 3

5 4 1 1 4 3 2 1

cresc.

tranquilo

sfz *Picc. ~~B♭~~ Fag. p*

3

48 Adagio ♩=60

mf *Solo* *f*

Red. *

Red. *

Red.

(cadenza breve)

54

f

f

Red. *

Red.

Red. *

Red. *

Red. *

57 Andante tranquillo ♩ = 72

legato

Musical score for measures 57-60. The first system (I) contains the piano part with a dynamic marking of *f con fantasia* and a *legato* instruction. The second system (II) contains the violin part. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with *legato* and asterisks. The violin part is mostly silent.

//

Musical score for measures 60-64. The first system (I) contains the piano part with a dynamic marking of *f* and a *legato* instruction. The second system (II) contains the violin part with a dynamic marking of *p espresivo*. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with *legato* and asterisks. The violin part features a melodic line with a dynamic marking of *p espresivo*.

//

Musical score for measures 64-68. The first system (I) contains the piano part with a dynamic marking of *f* and a *legato* instruction. The second system (II) contains the violin part with a dynamic marking of *mf*. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with *legato* and asterisks. The violin part features a melodic line with a dynamic marking of *mf*.

cantabile

67

I

rall. *p* *molto dim.*

67

II

rall. *Str.*

67

//

70

I

[m.s.]

70

II

70

//

73

I

poco a poco...

73

II

poco a poco...

73

accelerando

5

I

76

76

Rea Rea Rea Rea

Tutti *gua-gua-gua-gua*

II

76

accelerando

ff

//

I

79

mf

79

II

79

mf

//

I

82

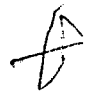
fff

82

II

82

f



(8^{va})- rit... **Maestoso** 80

mf staccato

Tutti 8^{va}-

ff

84

86

88

91

3 3 3 3

3 3 3 3

91

3 3 3 3

3 3 3 3

91

f

rit...

sf

91

91

//

Solo

f

pp

presto

qua-

94

cadenza

94

94

Reo

*

//

100 (*8va*)

100

100

100

100

Allegro ♩ = 160

First system of musical notation (measures 105-110). It consists of two staves for the first instrument (I) and two staves for the second instrument (II). The first staff of I contains the melody with dynamics *f*, *pp*, *rall.*, and *accel.* and includes a triplet of eighth notes. The second staff of I contains a bass line with a triplet of eighth notes. Staves II are mostly empty.

Second system of musical notation (measures 111-116). It consists of two staves for the first instrument (I) and two staves for the second instrument (II). The first staff of I features a triplet of eighth notes, a slur over a triplet of eighth notes, and a dynamic marking of *p*. The second staff of I contains a triplet of eighth notes. Staves II are mostly empty.

Adagio ♩ = 60

Third system of musical notation (measures 116-121). It consists of two staves for the first instrument (I) and two staves for the second instrument (II). The first staff of I contains a melodic line with triplets and a dynamic marking of *pp*. The second staff of I contains a bass line with triplets and dynamic markings of *pp* and *pp*. Staves II are mostly empty.

120

I

120

120

120

Rea * *Rea* * *Rea* * *Rea* *

//

123

I

123

123

123

Rea * *Rea* *Rea*

cresc.

//

126

I

126

126

126

Rea

129

p prestísimo

129

1

4

1

4

*
[una corda]

129

129

//

132

132

132

132

//

135

135

135

135

fff

137

I

137 [m.d.]

8^{ob} sf

II

137

//

139 7

I

139

139 Allegro ♯60

Cl. 3

139 p Bsns.

II

//

145

I

145

145

Ob. 3

mf

Tutti

f 3

II

Giocoso ♩ = 160

Musical score for measures 152-161. The score is for two systems, I and II. System I consists of a grand staff (treble and bass clefs). System II consists of two staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/8. The tempo is marked 'Giocoso' with a quarter note equal to 160. The score includes dynamics such as *rit...* and *ff*. There are also performance markings like 'Trp^{ff}' and 'Sea *'. A fingering diagram is shown at the end of the system: $\begin{matrix} 1 & 1 & 1 \\ 5 & 4 & 3 \end{matrix}$.

Musical score for measures 158-161. The score is for two systems, I and II. System I consists of a grand staff (treble and bass clefs). System II consists of two staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/8. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160. A box with the number '8' is present above the first measure of system I. The score includes dynamics such as *f*. There are also performance markings like '8va' and '3' (triplets).

Musical score for measures 162-165. The score is for two systems, I and II. System I consists of a grand staff (treble and bass clefs). System II consists of two staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/8. The score includes dynamics such as *ff* and *mf*. There are also performance markings like '8va' and '3' (triplets).

166

I

mf

p

166

II

3

3

Trpt. mf

Strf

pp

Timp.

8^{vb}

//

171

I

ff

171

II

f

171

171

//

175

I

175

II

175

175

9

179

fff

fff

mf

183

presto

Adagio

rall.

Cuerdas

187

Allegro ♩ = 160

f

f

p tranquillo

Fl. Cl.

//

Adagio

legato sempre

192

192

p *rall.* *pp molto espressivo*

Feo

//

196

196

Feo

200

200

Feo

Hand I (I):
Measures 201-204. Features triplets (3) and a *molto rit.* marking. A slur with an accent is present over measures 203-204, with the notation *[m.s.]* below it. Dynamics include *pp* and *ppp*. A fermata is placed over the final note of measure 204.

Hand II (II):
Measures 201-204. Features a *molto rit.* marking and a *ppp* dynamic. A slur is present under measures 201-204. A fermata is placed over the final note of measure 204.

II

Andante ♩ = 80

Piano (Solo)

Piano II (Orquesta)

mf *Cuerdas* *f*

I

II

p

I

II

cantabile 4 5-4 5 4 3 5

sempre legato

ped. ped. ped. ped. ped. simile

12 *poco rall.*

//

11

16 *a tempo*

pp *Woodw. Maderas*

//

20 *f* *espress.*

mf

24 12 *mf* *lamentoso* *Qua*-----

//

28 *Qua*-----

//

32 **SOLO** *Piú Mosso* *mf* *PPP*

36

poco accell.

36

//

8va

40

ped. * *ped.* *

[una corda]

40

//

8va

44

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

44

47

gva

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

[tre corde]

53

gva

f *Ped.*

55

gva

56 *f* *ff* *gua*-----

(*) (Red.) *

**Ingeniería by the composer. Digitación original del compositor*

Cantabile ♩ = 92

58 *gua*-----

58 **Cantabile** ♩ = 92

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

63 (8va)-----

63 (8va)-----

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

68 (Sua) -----

68 Treble: [Chords and triplets] Bass: [Triplets and chords]

68 Treble: [Melody] Bass: [Melody]

f Str

//

73

73 Treble: [Sextuplet and triplets] Bass: [Sextuplet and triplets]

73 Treble: [Melody] Bass: [Melody]

ff marcato

//

77

77 Treble: [Chords and triplets] Bass: [Chords and triplets]

77 Treble: [Melody] Bass: [Melody]

ff

82

Ped. simile

8va

8va

8va

//

86

f

poco rall.

presto

meno mosso

f

8va pp

8va

ff

(Cadenza breve)

//

90

f

rall.

f

rall.

f

[non dim.]

Ped.

*

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

90

Recitativo

Animato ♩ = 120

94

94

//

98

98

//

105

105

15 **Meno mosso = 76**
8va

109

mf lamentoso *rit.*

109

Andante *p Str*

16

116

Lento **Tempo I** *p* *mf*

116

Tempo I *pp Woodw. Madras* *mf legato* *Tutti.*

122

p *mf*

122

p *mf* *Woodw. Madras*

17

127

mf *lamentoso*

127

Str

//

18

Piú lento = 72

132

poco rall.

mf *cantabile*

132

poco rall.

pp

pp

Vcl. Solo

//

137

dim.

137

141 *pp* *8va* *8va* *8va* *pppp*

pp *dim.* *ppp* *rall.* *pppp* *

141 *pp* *dim.* *ppp* *rall.* *pppp*

III
(Passacaglia)

Nombre más grande. *f*

Allegro molto $\text{♩} = 120$

Piano 1
(Solo)

Musical notation for Piano 1 (Solo), measures 1-8. The score consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The notes are mostly rests, indicating a solo performance.

Piano 2
(Orquesta)

Musical notation for Piano 2 (Orquesta), measures 1-8. The score consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The upper staff is mostly rests, with the instruction *f Bronces Brass.* written above it. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

//

9 VAR. I

Musical notation for Piano 1 (Solo) - Var. I, measures 9-12. The score consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The notes are mostly rests.

Musical notation for Piano 2 (Orquesta) - Var. I, measures 9-12. The score consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The upper staff features a complex rhythmic pattern with accents and the instruction *Tutti. ff*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment.

//

13

Musical notation for Piano 1 (Solo) - Var. I, measures 13-16. The score consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The notes are mostly rests.

Musical notation for Piano 2 (Orquesta) - Var. I, measures 13-16. The score consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The upper staff features a complex rhythmic pattern with accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment.

19

VAR. II

17 *f* *Red.* *Red.* *Red.* ** Picc. Red. Red. Red. **

//

21 *Red. simile* *sfz* *sfz*

//

VAR. III

25 *ff martellato* *f pizz.*

(8va)-----

29

I

II

Ped. Ped. Ped.

//

(8va)-----

32

I

II

Ped. *

//

20 VAR. IV

33

I

II

Ped. *

Macleras

Moodu p legato

36

I

II

leg.

*

leg.

//

39

I

II

leg.

*

//

VAR. V

41

I

II

marcato

[senza ped.]

ff

Str. cl.

pp

Tpt. (Attaca)

Sord.

pp

45

I

II

ff

pp

ff

pp

//

49

21 VAR. VI

I

II

p Str.

cresc...

8vb

//

53

I

II

dim..

8vb

57

VAR. VII

I

II

p

cresc...

//

61

I

II

pp

//

22 VAR. VIII

65

I

II

mf

p

69 *8va-----*

I

II

Ped. * *Ped.* *

//

73 *8va-----* **VAR. IX** *8va-----*

I

f

mf Tutti.

Ped. * *Ped.* *

II

//

77 *8va-----* *8va-----*

I

Ped. * *Ped.* *

II

VAR. X Agitato $\text{♩} = 52$

81

I *mf*

II *p pizz.*

//

85

I

II

//

VAR. XI

89

I *p* *Sua*

II *p* *Maderas* *Woodw.*

*Red. **

93

I

II

8va

Ped. *

8va

Ped. *

8va

Ped. *

8va

Ped. *

//

VAR. XII Meno Mosso $\text{♩} = 144$

97

I

II

f

Tutti.

//

VAR. XIII Maestoso $\text{♩} = 126$

102

I

II

ff

Ped. *

Ped.

p

4

3

//

107

I

107

II

//

23

VAR. XIV
Allegretto ♩ = 120

112

I

poco rall.

112

II

poco rall.

Cl.

pp

Vlc. Solo

//

VAR. XV

117

I

p

117

II

pp Fag.

Dom.

122

I

II

//

126

VAR. XVI

dim..

p legato

ped. ped. ped.

126

p Str.

I

II

//

130

ped. ped. ped.

** ped. ped. ped.*

130

ped. ped.

I

II

VAR. XVII
Allegro ♩ = 138

134

I

II

Red. * *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* * *f*

marcato

//

138

I

II

//

142

I

II

Gua -----

cresc...

VAR. XVIII

ff Tutti. 3 3 3 3

147

I

II

rit.

// *gza-----*

Cadenza

153

I

pp.

Leo.

Leo.

Cadenza

153

II

//

Adagio ♩ = 84

rall.

rall.

158

I

rall.

Leo.

158

II

161

5 4 5 4
3 3 3 3
2 2 2 2
1 1 1 1

I

II

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

//

I

II

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Sua

Sua

//

24

162 VAR. XIX Vivace ♩=160

I

II

f

Madsen

triplets

166

I

II

//

VAR. XX Giocoso $\text{♩} = 100$

170

I

II

ff

dim.

mf Sr. Verdés

dim.

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

//

174

I

II

p

pp

Timp. *molto rit.*

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

178 **25** VAR. XXI *Meno Mosso* $\text{♩} = 80$

f *rit.* *cresc...* *ff*

Brass. Doubles

VAR. XXII
Moderato $\text{♩} = 80$

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

ff *simile*

(8^{va})

Red. *simile*

(8^{va})

VAR. XXIII

188

I

II

//

(8^{va})

191

I

II

//

(8^{va})

VAR. XXIV

192

I

II

ff

Ped.

8^{va}

196

I

II

196

II

197

I

II

197

II

//

198

I

II

198

II