



**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICA
"Daniel Alomía Robles" - Huánuco**



"AÑO DEL FORTALECIMIENTO DE LA SOBERANÍA NACIONAL"

INFORME MUSICAL

OBRA UNIVERSAL	:	Fantasia sobre un tema original para saxofón en Mib y piano
COMPOSITOR	:	Jules Demersseman
OBRA LATINOAMERICANA	:	Estudio Tanguístico N° 5
COMPOSITOR	:	Astor Piazzolla
OBRA PERUANA	:	El plebeyo
COMPOSITOR	:	Felipe Pinglo Alva
ARREGLO	:	Fernando Muslera
GRADUANDO	:	Kevin Juner Fretel Palacios
ASESOR	:	Rollin Max Rollin Guerra

HUÁNUCO-PERÚ

2023

ÍNDICE

ÍNDICE	2
fantasia sobre un tema original para saxofón en mib y piano	
1.- Síntesis de la obra	4
1.2.- Aspecto histórico	5
1.2.1 Jules demersseman	5
Obras	5
1.2.2.Fantasia sobre un tema original para saxofón y piano.	6
1.2.3 Datos sobre la obra	8
1.2.4 Fantasia sobre un tema original para saxofón y piano	9
ASPECTO MUSICAL	
1.3.1 Análisis armónico	16
1.3.2 Estructura formal	32
TANGO ESTUDIO Nro.5	
2.1 Síntesis de la obra	33
2.1.1 Astor Piazzolla	34
Obras	35
Discografía	37
2.1.2 El tango	39
Datos sobre la obra	40

2.1.3 Estudio nro. 5	42
Implicación de rendimiento	44

ASPECTO MUSICAL

2.2.1 Aspecto armónico	46
2.2.2 Estructura formal	52

El plebeyo

3.1 Síntesis de la obra	53
3.1.2 Felipe Pinglo Alva	54
Composiciones	55
3.1.2 Vals peruano	57
Influencia de Felipe Pinglo	59

ASPECTO MUSICAL

3.2 Aspecto armónico	60
3.3 Aspecto formal	63
Referencias	64

FANTASÍA SOBRE UN TEMA ORIGINAL PARA SAXOFÓN EN MIB Y PIANO

1. SÍNTESIS DE LA OBRA

a. Título : Fantasía sobre un tema original para saxofón en Mib y piano

b. Compositor : Jules Auguste Demersseman

c. Forma : Fantasía

d. Estructura : A-B-C tema y variaciones

e. Género : Música de cámara clásica

f. Textura : Polifónica

g. Época : Romántico

1.2. ASPECTO HISTÓRICOS

1.2.1. Jules Auguste Demersseman

Classicalmusic.com (s.f.), nos menciona que; Jules Demersseman nació el 9 de enero de 1833 en Hondschoote, una pequeña ciudad en el norte de Francia, ahora cerca de la frontera con Bélgica. Ingresó en el Conservatorio de París en 1844 en la clase de Jean-Louis Tulou y ganó el primer premio en 1845. Demersseman tuvo una carrera como pedagogo y solista, a menudo interpretando sus propias composiciones. Fue un amigo cercano de Adolphe Sax, escribió y revisó algunas de las primeras obras que se han escrito para saxofón, así como para el bombardino y trombón con válvula de Sax, la mayoría de aquí fueron publicadas por el propio Sax. Demersseman murió en París el 1 de diciembre, 1866 a la edad de 33 años.

Obras

- Bolero, para flauta y piano
- Le carnaval de venise, para saxofón y orquesta
- Concierto para flauta y orquesta N°6 Op.82
- Deuxieme solo (cavatine), para saxofón barítono y piano (1866)
- Fantasie brillante, sobre el tema de “la juive” para flauta y piano (1866)
- Fantasie sur “Le Desir” de Beethoven, para ophicleide y piano (1866)
- Fantasie sur un theme original, para saxofón y piano (1860)
- Fantasie-pastorale, para saxofón y piano (1860)
- Fantasia concertante para flauta y oboe, Op.36 (1860)
- Grande fantaisie dramatique, para ophicleide y piano (1860)
- Hommage a Tulou, fantasia originaria de flauta y piano Op. 43 (1860)
- Introduction et polonaise, Op.30 para trombón y piano (1862)
- En alas de la canción (1862)
- Petite fantaisie poétique, para flauta y piano (1862)

- Premier solo (Andante et boléro) para saxofón tenor y piano (1866)
- Serénade, para saxofón y piano, Op.33 (1866)
- Solo de concert, N°6 “concerto Italien” (1866)
- Sonata para flauta y piano n°2. Op.23 (1866)
- Estudios virtuosos para flauta (1866)
- Ave Maria
- Fantasie op. 32
- Fantaisie originale, Op. 43 para flauta y orquesta

1.2.2 fantasía

Lozar (2015). la fantasía es una forma musical libre que se distingue más por un carácter improvisador e imaginativo, que por una estructuración rígida de los temas. permite al compositor una mayor expresividad musical relajando las restricciones inherentes a otras formas tradicionales más estrictas, como la sonata o la fuga. La fantasía encadena los temas sin una organización prefijada.

El término fue aplicado por primera vez a la música durante el siglo XVI, inicialmente para referirse más a la "idea" imaginativa musical que a un género de composición particular. Aparece por primera vez como título en manuscritos de teclado alemán a partir de 1520, y desde 1536 en partituras impresas en España, Italia, Alemania y Francia. Desde el principio, la fantasía tenía el sentido de “invención imaginativa”, sobre todo compositores de laúd o vihuela como Francesco da Milano Canova y Luis de Milán. Su forma y estilo va en consecuencia desde la libertad de improvisación a lo estrictamente contrapuntístico.

La fantasía combinaba entonces elementos de la tocata y del ricercare. Para los románticos, la fantasía proporcionaba los medios para una expansión formal sin las restricciones de la forma de sonata.

Sin embargo, esto no quiere decir que una fantasía carezca por completo de estructura formal, contemplando los principios básicos de cualquier forma musical. De hecho, muchas fantasías se basan en la forma de la sonata en aspectos tales

como el uso y re exposición de varios temas, o en la delimitación de secciones contrastantes entre sí, aunque con un tratamiento mucho más libre.

Estéticamente, la fantasía no juega el mismo papel en el paisaje musical de cada época, aunque su rasgo común pudiera basarse en una cierta predominancia de la subjetividad del compositor frente al respeto escrupuloso de los marcos tradicionales heredados. Esta sería la razón por la que la fantasía acostumbra a ser más una cuestión de solistas que de grandes orquestas, cuya compleja arquitectura admite menos desviaciones de los caminos formales. No obstante, la fantasía no debe ser confundida con el impromptu ni con la improvisación.

Brendel (2013), Este género musical lo podríamos definir brevemente como una pieza instrumental en la que la improvisación y la imaginación del compositor se antepone a estilos y formas convencionales. En los ss. XVI y XVII, se llamaba fantasía a piezas instrumentales donde un tema se desarrollaba en estilo imitativo y contrapuntístico. La fantasía combinaba entonces elementos de la Toccata y del Ricercare; el ejemplo más conocido es el de J.S.Bach (Fantasía Cromática y Fuga en re menor BWV 903), donde la fantasía de estilo libre contrastaba con la fuga, formalmente más compleja y estructurada. Para los románticos, la fantasía proporcionaba los medios para una expansión formal sin las restricciones de la forma sonata, por lo que también podría incluirse entre las formas derivadas de la sonata. Pero ello no supone que no esté sujeta a unas leyes y que sea una negación a la "Forma Musical", sino que con ella puede crearse una nueva forma. Así, la fantasía está basada en los siguientes principios, a partir de los cuales el compositor hace uso de una notable libertad: - presentación de temas - reexposición de éstos mismos en el orden requerido por el compositor - equilibrio de duración entre las secciones.

1.2.3 datos sobre la obra

RUBIO (s.f.) La Fantasía sobre un tema original para saxofón y piano (1860) fue encargada por Adolphe Sax (inventor del saxofón) para ser interpretada en las pruebas de acceso del Conservatorio Superior de París, ya que el saxofón era un instrumento nuevo y no disponía de obras originales. Por esto podemos relacionar esta obra con las demás obras de concurso que compuso para otros instrumentos. Se pueden apreciar muchos aspectos virtuosos de la flauta trasladados al saxofón.

Para el maestro Jonathan García Arias esta obra en la Universidad Daniel Alomía Robles, es obligatoria, puesto que considera que los elementos técnicos que contiene, darán bases sólidas que le permitirá, a los estudiantes ejecutar e interpretar futuras piezas y afrontar con argumentos, retos musicales del saxofón que se les presenten, un pensamiento similar al que hace alusión el maestro Villafruela:

Villafruela (1999) En mi modesta opinión, después de haber ejercido la enseñanza ininterrumpidamente desde hace 23 años, pienso que debemos formar un saxofonista capaz de tocar con buena afinación, exactitud rítmica, dominio del fraseo, del vibrato como recurso expresivo en los distintos estilos musicales; un músico con buena lectura, que pueda tocar con calidad el solo de El Viejo Castillo, en los Cuadros de una Exposición, de Musorgski, el solo del Bolero de Ravel, algunas de las obras más importantes de la literatura clásica del saxofón y además, pueda trabajar en las distintas formaciones dentro de la música popular, sea en sección de saxofones de una big band o en otros formatos existentes actualmente, teniendo bien claro que no se puede interpretar un solo de Charlie Parker con las mismas reglas interpretativas que el 22 concierto de Alexander Glazounov y viceversa, ni se debe utilizar el mismo material para cada estilo (cañas y boquillas).

1.2.4 Fantasía sobre un tema original para saxofón y piano

Como su nombre lo indica, la obra es una fantasía, por lo cual es muy difícil hablar de su estructura ya que, como se habla anteriormente, esta forma musical se basa en el libre desarrollo de una idea, en el caso particular de esta obra, usa un tema principal e intenta desarrollarlo a medida que la pieza avanza.

La obra está en un compás de 4/4 e inicia con una introducción en piano de catorce compases en *allegro* con negra igual a 120. En el compás 15, o como está indicado en la partitura, la letra A, inicia la participación del saxofón, manteniéndose la misma velocidad hasta el compás 29 donde hay un “ritardando” que finaliza con un calderón e indica el final de esa primera parte. Es importante aclarar que la obra se va estructurando con grandes partes en este capítulo, puesto que sólo interesa tener una concepción general de la obra, tal como lo indica:

En el análisis formal no interesan las partes muy pequeñas, que serán estudiadas desde la perspectiva de la temática. No se puede establecer un número concreto, pero por citar alguno, nos interesan partes de 4 compases hacia arriba”.

FANTAISIE
sur un theme original
fur altsaxophon in es und klavier

JULES DEMERSEMAN
1833-1866

Herausgegeben von iwan Roth

Kevin Fretel,

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or F minor). It begins with a piano introduction of 14 measures. The saxophone part starts at measure 15, marked with a box 'A'. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *cresc.*, *con espr.*, and *rall.*. The piece concludes at measure 29 with a *ritardando* and a fermata. A second box 'B' is placed at the end of the score.

Lo siguiente en la obra es una parte que está indicada con la letra B y marcada con un cambio de velocidad e intención que se nombra como Agitato, pero que sigue ligada a la idea anterior. Esta parte va desde el compás 30 hasta el compás 41, donde también nos dan la indicación de ritardando.

The image shows a musical score for measures 30 to 41. At the top right, there is a box containing the letter 'B' and the word 'Agitato'. The score consists of four staves of music. The first staff (measures 31-33) starts with a dynamic marking of *f* and ends with *ff*. The second staff (measures 34-36) begins with a *cresc.* marking, followed by *mp*. The third staff (measures 37-38) starts with *mf* and ends with *f*. The fourth staff (measures 39-41) begins with *ff* and ends with *f* and a *rit.* marking. The music is written in a single melodic line with various articulations and dynamics.

Inicia luego una parte lenta, que va del compás 42 al 47 con una particularidad y son los constantes calderones, que indican pausas libres y el aumento de velocidad progresivo que finaliza, como es recurrente en esta pequeña parte, en un calderón que da inicio a una cadencia. Se podría decir que hasta el final de la cadencia iría la primera parte. Si se quiere ser más técnicos se podría hablar de un primer movimiento, pero como ya se mencionó, esta obra por su naturaleza no tiene esa estructura.

C piu lento, quasi andante
mf **Allegro** *pp* sehr langsam *p* ein wenig schneller *mf* noch schnell
 43
 47 *f* **Allegro** *cadenza*
 48
 49
 50 *fz*
 51 *rall.* 6 6

D **THEMA**
Andantino

El compás 53 empieza con un cambio de compás a $\frac{3}{4}$ con una indicación de intención y tiempo que dice “andantino”, y un título de la parte que dice “tema”. Recopilando todos estos datos de principio, se puede afirmar que aquí se va a empezar a desarrollar la obra y que, por su velocidad y su compás, es un ritmo de vals. Esta parte del saxofón va hasta el compás 78, donde se empieza un puente de piano de ocho compases que dará inicio a la primera variación del tema o thema.

D **THEMA**
Andantino
pp
 50 poco piu vivo
cresc. *pp*
 60 piu lento
sostenuto
 73 *rall.* E 7

Esta variación empieza entonces, con ante compás al 86 y sigue claramente la línea melódica del tema, pero esta vez subdividida en semicorcheas. En el compás 99 hay una especie de interludio de tres compases que nos indica la llegada de otra especie de cadencia. Este interludio está compuesto por grupos de tresillos de semicorchea que se debe tocar con calma y no apresurar, aclarando que es bastante común que los estudiantes aceleren esa parte porque la figura así lo sugiere.

Pasada la cadencia, se retoma el tema de la forma que se hizo en la primera variación, pero hay pequeños detalles sobre el camino que podrían insinuar una tercera variación o una variación de la variación por decirlo así. Esta segunda variación va del compás 105 hasta el compás 112. Nuevamente como ha sido recurrente en la obra, se cierra la parte con un puente de piano de 9 compases, para cambiar de intención y llegar a una pequeña parte de andante en 4/4 que dura tan sólo dos compases.

En el compás 124 se sigue con algo que perfectamente podría ser el complemento del puente en el que se iba, pero esta vez en un 9/8 y en Bb mayor, que dura 7 compases, para llegar a un compás de ¾ que va definir el final de ese movimiento, para volver a la reexposición del tema 1, pero esta vez, en tonalidad de Bb mayor y un poco más rápido que el tempo primo del tema 1, lo que convertiría esta parte en una variación más del tema.

Luego de esta parte, que va del compás 140 al 146, sigue una sección con una alta dificultad técnica en el instrumento, que va indicando el final de la obra. En el compás 147, empieza una variación más del tema, pero esta vez a una velocidad un poco más rápida y, además, con subdivisión del tema en tresillos de

semicorcheas, que hacen que esta parte requiera un nivel técnico bastante alto. La obra va en un constante aumento de velocidad.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four staves of music. The first staff is marked with a 'J' in a box and the tempo 'piu vivo quasi allegretto' and the dynamic 'pp'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is composed of continuous eighth-note triplets. The second staff is marked '141', the third '145', and the fourth '145'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

La obra va llegando al final y la cantidad de notas se hace más densa. Pasados los tresillos de semicorcheas, hay un calderón que da la pausa adecuada para enfrentar la parte final de la obra, la fuga que está en un compás de 2/4 y se compone, en su mayoría, de grupos de cuatro fusas, lo que hace de este pasaje, un parte bastante difícil de interpretar por dos razones: si se toca muy despacio para que todas las notas se oigan claras, posiblemente el aire no será suficiente para terminar el pasaje, pero si se toca muy rápido para estar tranquilos en ese sentido, puede que en algún momento se vea sacrificada la claridad de la idea musical. Es un pasaje muy exigente que exige todo el compromiso con la obra de parte del estudiante. Este pasaje va del compás 147 al final de la obra, pero a falta de siete compases, la obra indica un presto, es decir, hay un aumento considerable del tiempo para finalizar la obra, lo que da un tinte, sin embargo, lo que más quiere con esta obra es despertar o aumentar la capacidad interpretativa de sus estudiantes.

K

mf

150 *cresc*

153

156 *ff* **Presto**

159

160

1.3. ASPECTO MUSICAL

1.3.1. Análisis armónico

FANTAISIE

sur un theme original
für altsaxophon in es und klavier

JULES DEMERSSEMAN
1833-1866

Herausgegeben von iwan Roth

Bb menor

Alto Sax.

Piano

Pno.

Pno.

Bb m: V-----V7----- V7-----I----- V7/IV-IV I

4

IV7 I6/4 V I IV II I6/4--V7 I-----

8

VI II7 I6/4 V7 I V7 I6/4 V7

AP B AP B AP B AP

E

11

Pno.

I6/4 V7 I6/4 V7 I I6 I-----

15

Pno.

p cresc

3

I I VI III7

19

Pno.

con espr.

cresc.....

3

3

3

V6/5 I VI V I6/4 V

23 *mf* AP B AP B

Pno.

I I V/III Db Mayor: I

27 *f* *passionato* 3 3 *f* 3 3 *ralB* B Agitato P P

Pno.

V7 I V7 IV I6/4 V7 I.....

31 *f* *fz*

Pno.

N. Pedal V/V V7 I V/V.....

34

cresc.....

mp Cromatismo asc. de G

Pno.

I Bb menor: V7 I V/VI VI-----

37

mf cromatismo de Bb *f* cromatismo de C# *ff*

Pno.

V7/V----- V/IV-----

Nota pedal

40

fz *rall. mf* B AP B AP B AP B

C piu lento, quasi andante

Pno.

V/V V7 VI VI

44

Enarmonia de Db

pp sehr langsam *p* ein wenig schneller *mf* noch schneller

Pno.

47

VI VI VIb7

Allegro cadenza

f

CADENZA---V-----

B AP B

Pno.

48

V-----

Cromatismo descendente de Gb

Pno.

VI-----

49

Pno.

Cromatismo-----

V-----

50

Pno.

AP

fz

rall.

6

6

V-----

V7-----

52

Pno.

AP

D

THEMA

Andantino

pp

pp

Bb MAYOR: V7 I I V7 I

57

Pno.

V/V V7 I----- V7 I V/II

61

Pno.

II V7----- I----- V/VI----- VI-----

65

Pno.

V7----- I----- IV7----- V/VI

69

sostenuto

VI7--- V/VI V7 I

73

V6/5/V V7 I----- V7----- I-----

P

77

rall.

ff

IV II V7 I----- V7----- I-----

E

81

Pno.

V7----- I V7 I

85

F VARIATION
pizz. vivo

AP P AP P P P

89

V6/5/V---- V7 I----- V7 I V/II

93

Pno.

II V V7 I V6/5/VI VI

97

Pno.

V6/5 I IV V/VI

101

Pno.

IV V/VI V7

vivo rall.

Cromatismo de D

2da Cadenza

103

Pno. cromatismo de F

104

Pno. CROMATISMO

105

Pno. V V V

V7 I V/V V7 I

109

AP P AP P B B

3 3 3 3 3 3 3 3

Pno.

V7 I IV II V7 I-----

G

113

ff P P P

V7 I V7 I V7

118

Ib3----- V-----

H *Andante* *Con espressione*

p *pp* *fz*

122 *enarmonia*

V VI Db MAYOR: I I V/V

127 *rate* *ff*

I V7 I III I III V/II

131 *L,istesso tempo* *poco piu vivo*

Acordes crom...

VII----- V7 I V6/5/V V7 I---

136 AP AP P B P P P

Pno.

V7 I IV Bb MAYOR: V

J piu vivo quasi allegretto

pp

Pno.

V7 I V/V----- V7 I

144

Pno.

V7 I IV II V7

K

mf

147

Pno.

I6 IV II V I-----

150

cresc

150

Pno.

IV II V V/VI V/II V/V V

153

153

Pno.

I II6 I6/4 V I II6

156 *ff* **Presto**

Pno.

156

159

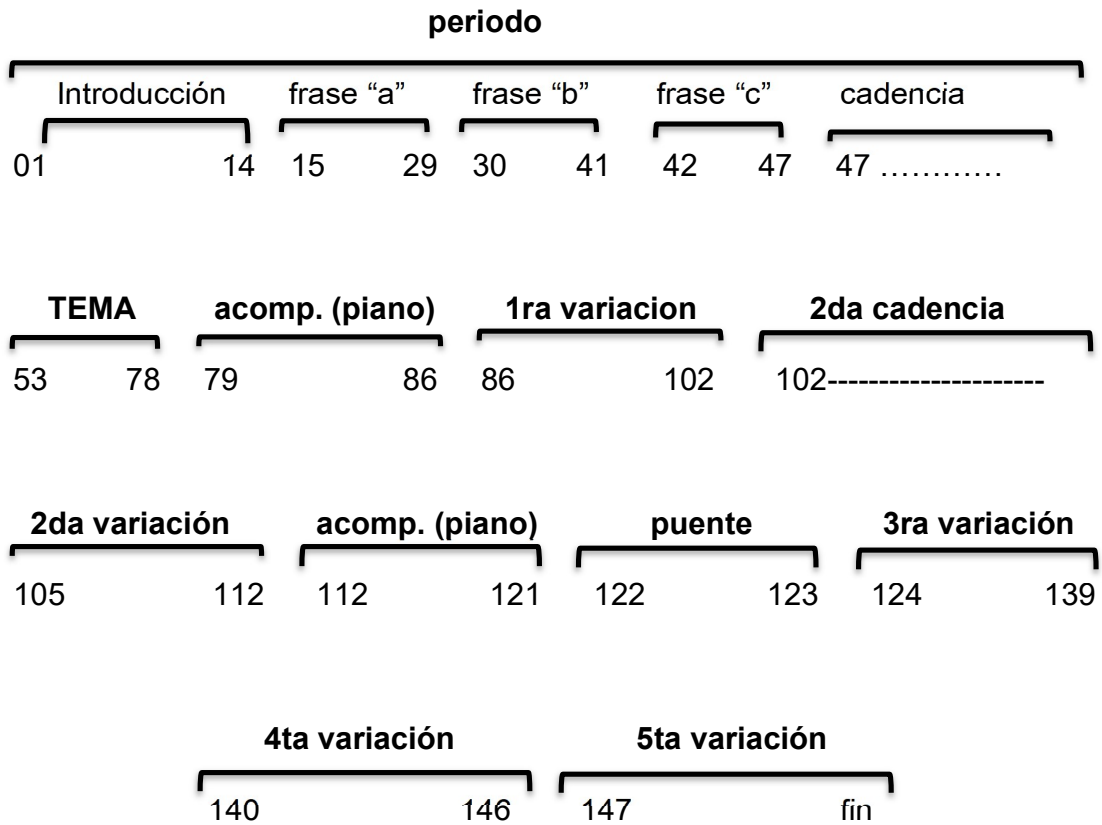
Pno.

I6/4 V I V7 I V

I-----

1.3.2. Estructural formal de la obra:

- a. Tonalidad : sib menor
- b. Compás : 4/4
- c. Tempo : Negras = 120 ppm



2. ESTUDIO DE TANGO N°5 (TANGO-ETUDES)

2.1 SÍNTESIS DE LA OBRA

a. Título : Estudio de tango n°5 (tango-etudes)

b. Compositor : Astor Piazzolla

c. Forma : Sonata

d. Estructura : A-A1-A2

e. Género : Instrumental

f. Textura : Mixta

g. Época : Romántico

2.1.1. Astor Piazzolla

Busca biografías.com. (1999). Nació el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata. Desde 1924 hasta 1937 residió en Nueva York, donde sus padres se radicaron. Cuando contaba con muy pocos años, comenzó a entrar en contacto con la música popular de su país de la mano de Aníbal Troilo, un especialista del género. Además, estudió música clásica con el compositor argentino Alberto Ginastera en Buenos Aires, y con la francesa Nadia Boulanger, en París. En Nueva York, Carlos Gardel lo invita a grabar varias piezas de su película "El Día que me Quieras" en la que a su vez aparece en pantalla como el canillita. En 1937, vuelve a la Argentina donde comienza verdaderamente su carrera como bandoneonista en la orquesta de Aníbal Troilo.

Dentro de su obra destacan: Rapsodia porteña, para orquesta (1952), la sinfonía en tres movimientos Buenos Aires (1953), Oda íntima a Buenos Aires (para recitante, canto y orquesta), Tango sinfónico, Tangata (para orquesta), un concierto y una suite para bandoneón y orquesta y La serie del ángel. Dentro del tango, destacan títulos tan conocidos como 'Balada para un loco' (1953), 'La muerte del ángel', 'Adiós nonino' y 'Verano porteño'.

Renovó de forma decisiva el tango, introduciendo nuevas estructuras armónicas y rítmicas tomadas de la música clásica y del jazz; esto dio lugar a lo que llamó "música contemporánea de Buenos Aires".

En febrero de 1993, en Los Angeles, Piazzolla fue nominado a los Grammy Awards 1992 por "Oblivion" en la categoría "Mejor Composición Instrumental".

Ástor Piazzolla falleció en Buenos Aires el 4 de julio de 1992 de una trombosis cerebral.

obras

Suites

- Suite de punta del este
- Suite troiliana

Conciertos

- Concierto para bandoneón
- Concerto para bandoneón, guitarra y orquesta de cuerdas ('Hommage à Liege')
- 'Aconcagua', concierto para bandoneón, instrumentos de cuerdas y percusión

Música de orquesta

- Contemplación y danza, para clarinete y cuerdas
- Fugata, tango para saxofón y orquesta
- Las cuatro estaciones porteñas, para violín y orquesta de cuerdas
- Mar del Plata 70, tango para saxofón y orquesta
- Milongon festivo, para orquesta
- Sinfonía Buenos Aires (también conocido como *Tres Movimientos Sinfónicos*)
- Suite para oboe y orquesta de cuerdas, Op. 9
- Tangazo
- Dos Tangos, para orquesta de cuerdas
- Tres movimientos tanguísticos porteños

Tango canción

- Balada para un loco
- Chiquilín de Bachín
- Jacinto chiclana
- La bicicleta blanca

- La misma Pena
- La última grela
- Los pájaros perdidos
- Retrato d'Alfredo Gobi
- Se potessi ancor
- Balada para mi muerte (para voz y ensamble)
- Vuelvo al Sur
- El títere
- La muerte del angel
- Adios nonino
- Verano porteño

Piano

- Valsísimo
- Tres Preludios
- Milonga del Ángel
- Oblivi3n
- Yo Soy Maria

Guitarra

- Cinco Piezas para guitarra
- Tango Suite para dos guitarras
- Triunfal
- Tangata Silfo y Ondina (consistente en Fugata, Soledad y Final), suite de tango
- (NS) Tango, para guitarra

Operetta

María de Buenos Aires (1968)

Discografía

- Orquesta Francisco Fiorentino (1944/5)
- Orquesta Típica (1946/47/48)
- Orquesta Típica (1950/51)
- Orquesta Típica acompañando a María de La Fuente (1950/52)
- Sinfonía de Tango (1955)
- Tango Progresivo (1957)
- Tango Moderno (1957)
- Tango en Hi-Fi (1957)
- Jazz Tango. The lathyn rhythms of Astor Piazzolla and his quintet (1958)
- An Evening in Buenos Aires (1958)
- Piazzolla interpreta a Piazzolla (1960)
- Piazzolla o no? Bailable y apiazolado (1961)
- Astor Piazzolla con Daniel Riobos (1961)
- Nuestro Tiempo (1962)
- Tango para una ciudad (1963)
- Tango Contemporáneo (1963)
- 20 años de Vanguardia (1964)
- Concierto en el Philharmonic Hall de New York (1965)
- Historia del Tango Vol 1. La guardia Vieja (1967)
- Historia del Tango Vol 2. Época Romántica (1967)
- María de Buenos Aires (1968)
- Amelita Baltar interpreta a Piazzolla y Ferrer (1969)
- Adiós Nonino (1969)
- Balada para un loco Simple con Roberto Goyeneche (1969)
- Concierto para quinteto (1970)
- Pulsación (1970)
- Música contemporánea de la Cdad, de Bs. As. Vol 1 (1971)
- Música contemporánea de la Cdad, de Bs. As. Vol 2 (1972)
- Roma 1972 (1972)

- Muerte Del Ángel (1973)
- Libertango (1974)
- Reunión Cumbre (Summit) junto a Gerry Mulligan, con Pino Presti y Tullio De Piscopo (1974)
- Pequeña Canción para Matilde / Violetas Populares (1974)
- Suite Troileana (1975)
- Viaje de Bodas (1975)
- Il Pleut Sur Santiago (1976)
- Armaguedon (1976)
- Persecuta o Piazzolla 77 (1977)
- Olympia 77 (1977)
- Mundial 78 (1978)
- Biyuya (1979)
- Suite Punta del Este (1982)
- En vivo en el Teatro Colón (1983)
- Aconcagua - SWF Rundfunkorchester (1983)
- Enrico IV (1984)
- Teatro Nazionale di Milano (1984)
- Hommage a Liège: Concierto para Bandoneón y Guitarra/Historia del Tango (1988)
- El Exilio De Gardel (1985)
- Tango: Zero Hour (1986)
- The New Tango (1987)
- The Rough Dancer and the Cyclical Night (1987)
- The Central Park Concert 1987 (1987)
- Sur (1988)
- La Camorra (1989)
- Famille d'artistes (1989)
- Five Tango Sensations con el Kronos Quartet (1989)
- Bandoneón Sinfónico (1990)

2.1.2. El tango

ArgentinaXplora.com (s.f.), nos menciona que; el tango se originó en el puerto de Buenos Aires y rápidamente se extendió a los barrios del sur, como San Telmo, Monserrat y Pompeya, tuvo su crecimiento paralelo con el de la sociedad argentina, formada por inmigrantes europeos, que aportaron muchos de sus elementos. Alrededor de 1860, entre los criollos y gauchos rioplatenses, marineros, indios, negros, y mulatos, se bailaba suelta música como valeses, de origen austríaco y alpino; pasodoble y tango andaluz; zarzuela; bailes de origen escocés; habaneras, de origen cubano; polka; mazurcas, cuadrilla y milonga; teniendo como base el fandango y el candombe de los negros.

En esa época aún no existía el Tango como danza propiamente dicha.

El sonido del bandoneón (de origen alemán) se incorporó como algo imprescindible a pianos, guitarras criollas, contrabajos y violines. En los barrios surgió el "tango arrabalero," aquel que bailaban en el arrabal, hombres y mujeres con los cuerpos fuertemente abrazados, y que escandalizó a la sociedad de la época. Su prohibición obligó a bailar en sitios ocultos hasta haber entrado en el siglo XIX, por eso su ambiente de nostálgica pasión. Amparados en la oscuridad de la noche, guapos y arrabaleros deslizaban sus sentimientos en lo profundo de un verso, una melodía o bailaban abrazados a su ardiente compañera. En ese entonces, solamente los estratos sociales humildes, los del suburbio, cultivaban esa danza. El Tango surgió en burdeles, rancherías y boliches. Los prostíbulos lo fomentaban con la finalidad de aproximar los cuerpos masculinos y femeninos. Era concebido como "vulgar" por los estratos más conservadores, marginado socialmente por buscar la sensualidad y el placer.

La insólita fusión de lenguas, conocimientos y costumbres genera el fenómeno del tango y paralelamente un lenguaje, el lunfardo. Esta manera de hablar tomaba palabras de algunos dialectos italianos, y de otras lenguas traídas por los inmigrantes, absorbidas y adaptadas al porteño.

En 1910 el tango fue bailado en París, ampliando rápidamente su popularidad en todo el Mundo. Su glamour conquistó a los sectores más altos de la sociedad y fue bailado en casi todas las capitales europeas. Los encargados de presentarlo en los salones del viejo mundo fueron los jóvenes hijos varones de las familias tradicionales porteñas, que hacía tiempo frecuentaban los lugares de Buenos Aires donde se bailaba el tango, para disgusto de la sociedad porteña, que aún lo veía con malos ojos por sus escandalosos antecedentes. Su aceptación final llevó un tiempo más hasta que fue considerado como una necesidad de expresión popular.

La evolución de sus las coreografías lo mantuvo vivo y vigente; en caso de que hubiera permanecido bajo una única forma, habría desaparecido o "sería motivo de un simple recuerdo escénico, como otras formas de danza popular".

- Revista antena (1954), Piazzolla hizo mención: "sí, es cierto, soy un enemigo del tango; pero del tango como ellos lo entienden. Ellos siguen creyendo en el compadrito, yo no. Creen en el farolito, yo no. Si todo ha cambiado, también debe cambiar la música de Buenos Aires. Somos muchos los que queremos cambiar el tango, pero estos señores que me atacan no lo entienden ni lo van a entender jamás. Yo voy a seguir adelante, a pesar de ellos".

Datos sobre la obra

Fabuel, (2016) Los Six Etudes tanguistiques pour flûte seule, de Astor Piazzolla es una de las obras representativas de la música de Piazzolla para la flauta. Se trata de seis piezas de entre unos 2 y 6 minutos (cada una) editadas en 1987 por la editorial Henry Lemoine. No podemos saber el año exacto de composición de los mismos, ya que las escasas veces que aparecen nombrados en algún sitio se indica el año de edición.

A través de los flautistas Claudio Barile y Marc Grauwels, se ha podido indagar que fueron compuestos por encargo para el Conservatorio de Lieja (Bélgica). A pesar de conocer este dato y de haber contactado con el conservatorio, no se pudo conseguir más información específica acerca de la composición de los estudios.

Existen numerosas grabaciones de los estudios por destacados flautistas, así como por muchos otros instrumentistas. En la misma editorial encontramos diferentes arreglos publicados:

- Saxofón alto en mib (por Claude Delangle y Astor Piazzolla - 1990)
- Saxofón alto en mib y piano (Astor Piazzolla - revisada por Yann Ollivo - 2003)
- Flauta y piano (Yann Ollivo - 2006)
- Piano (Kyoko Yamamoto - 2006)
- Fagot y piano (Jean-Marie Lamothe - 2008)
- Guitarra (Manuel Barrueco - 2011)
- Dúo de flautas (Exequiel Mantega - 2014)

Encontramos cierta controversia sobre el origen de estos arreglos. En la edición original de flauta indica que la versión para flauta y piano fue realizada por el mismo Piazzolla. En cambio, en la nota que se encuentra en la web de Henry Lemoine sobre la versión para dúo de flautas, indica que la transcripción fue realizada por Yann Ollivo.

Por otro lado, se encontró una nota de la versión para saxo y piano. Con esto podemos entender que sí, que fue realizada por Piazzolla, pero que fue revisada posteriormente por Yann Ollivo para después publicarla.

Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que, sin duda, la obra original está escrita para flauta sola. Seguidamente, se realizó el arreglo para saxofón alto en mib por Claude Delangle junto con Piazzolla. Al mismo tiempo, Piazzolla realizó una armonización para el piano para esta versión de saxofón, que revisada póstumamente por Yann Ollivo fue editada y posteriormente arreglada también para flauta y piano. En las otras versiones que hemos nombrado al principio de este punto no existe controversia por lo que respeta al realizador del arreglo. Existe también, entre muchos otros arreglos no editados, una versión para flauta y guitarra, compuesta por Sergio y Clarice Assad, para el dúo Cavatina Dúo, formado por Eugenia Moliner (flauta) y Denis Azabagic (guitarra).

2.1.3. Estudio n°5

Yo juego violentamente mi bandoneón tiene que cantar y gritar. No puedo imaginar colores pastel en tango. Le grito para que no se atasque durante un concierto; a veces lo supero. Esos éxitos en la caja suele ser parte de la música, un efecto de percusión, pero también la golpeo si reproduce una nota incorrecta. Astor Piazzolla.

Étude no. 5 es único entre los otros estudios ya que es el único estudio monotemático. un solo tema es dominante en todo el trabajo. El siguiente ejemplo muestra la primera instancia del tema.



Como el estudio n° 3, el n°5 no contiene modulaciones; toda la composición se fija en un tema LA menor. Esta falta de digresión tonal rompe con la tradición del tango, como se dijo anteriormente, la mayoría de las composiciones de tango modulan de una a otra estrechamente cerca o relacionada. Como resultado de la falta de digresión tonal y temática, este estudio puede plantear un problema para instrumentistas al identificar su forma y frases. Algunos interpretes pueden interpretar la obra como un tema alterado, pero otros intérpretes pueden interpretarlo como un tema y variaciones.

A pesar de esta ambigüedad, el trabajo está claramente dividido en tres secciones principales.

En la sección del medio (A'), la frase, estructuras y motivos son variados. La sección del medio insinúa cómo el compositor adornaría su propia música. Por ejemplo, los compases 24-26 son una variación de los compases 1-2. Piazzolla cambia y varía el ritmo y también extiende la variación agregando un compás en 2/4 (compás 26).

(♩ = 120)

Motivos

Excepcionalmente, este Estudio es el único de los seis Tango-Estudios que presentan el ritmo <3, 2, 3 + 3, 3, 2>, una variación del ritmo característico de Piazzolla <3, 3, 2>. Estas variaciones de ritmo y motivo abarcan dos compases consecutivos.

Ejemplo: muestra la subdivisión de este ritmo.

El motivo cromático descendente universal de Piazzolla también está presente en este Estudio. El pasaje de doce tonos que ocurre en los compases 60-61 demuestra cómo Piazzolla compuso incluso líneas melódicas que derivan de tríadas cromáticas descendentes.

El ejemplo. Muestra cómo la parte de la melodía proviene de las tríadas.

En este mismo pasaje, yuxtapuesto contra la línea de la melodía, hay un glissando ascendente en la parte del piano que se extiende desde el compás 60 hasta el compás de 62. Se puede deducir que el cromatismo producido por las

tríadas descendentes implícitas en la parte de la flauta es ornamental (efecto y color) en lugar de la tonalidad funcional, ya que sucede en conjunción con el glissando en la parte del piano y no afecta la centricidad tonal general de la pieza.

Implicaciones de rendimiento

La naturaleza monotemática de este Estudio plantea interesantes desafíos de rendimiento. En el acompañamiento de piano refuerza los acordes delineados en la parte solista y no introducir un nuevo material. Para ejecutar esta pieza de manera convincente, hay varios aspectos que deben seguirse: tempo, ritmo, acentuación y movimiento.

Reyes (2018) El intérprete o ejecutante también debe prestar mucha atención a la ejecución del ritmo <3, 3, 2> y, en este Estudio particular, su variación <3, 2, 3 + 3, 3, 2>. Daniel Binelli enfatiza fuertemente la ejecución adecuada de acentos en estos patrones de ritmo de tango. Él afirma que los acentos similares no pueden siempre se jugará de manera similar. En otras palabras, deben tener diferentes grados de intensidad o énfasis, no sea que la música se vuelva aburrida y predecible. Él explica que en un <3, 3,2> patrón, el primer acento <3> se destaca más, mientras que las otras notas <3, 2> reciben menos énfasis.

Sugeriría implementar esta misma idea con el patrón <3, 2, 3 + 3, 3, 2> donde el comienzo de cada motivo recibe el mayor acento y las otras notas son menos acentuado.

Para aplicar con éxito el consejo de Binelli al patrón <3, 2, 3 + 3, 3, 2> de Piazzolla, el intérprete debe estar a gusto cuando se cambia entre pulsos simples y compuestos. Este cambio debe ser exacto sin sonido mecánico.

Aunque el patrón rítmico de <3, 3, 2> se encuentra en los tangos de otros compositores,

ninguno lo ha hecho una parte tan integral de su estilo como Piazzolla. Piazzolla explica: "Arriba todo, lo que es rítmico, percusivo y acentuado es lo que creo que es más importante cuando tocas tango; estas cosas le dan al tango su swing".

Una forma de sentir ese "swing" es de hecho, practicar la música en frases de dos barras, cada barra tiene tres ritmos desiguales dispuestos en el siguiente patrón: <3, 2, 3 + 3, 3, 2>.

2.2. ASPECTO MUSICAL

2.2.1 Aspecto armónico

tango N°5

Astor Piazzolla

(♩ = c. 120)

The score is divided into three systems, each with an Alto Saxophone (A. Sax.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked as approximately 120 beats per minute. The first system (measures 1-3) features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system (measures 4-6) includes a piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 7-9) features a piano accompaniment with a fortissimo (ff) dynamic. The harmonic analysis below the piano part identifies the following chords: C menor: I 4/3, VIIb5, IIIb3, I 3/4, VI I, VI I7, VIb3, I7, V7/II, V/IV, and V7/II V/IV.

Alto Sax.

Piano

A. Sax.

Pno.

A. Sax.

Pno.

C menor: I 4/3 ----- VIIb5

IIIb3 ----- I 3/4

VI I VI I7 VIb3 I7 V7/II V/IV V7/II V/IV

tango N°5

10

A. Sx.

Pno.

fff

Vb3/II V/IV Vb3/II VIIb3 Ib5 II I-----

13

A. Sx.

Pno.

mf

I----- V/V III#9 V/V III#9 V/V III#9 -V/V-III#9

16

A. Sx.

Pno.

p

Acorde crom.

V7----- V/VI-----

19

A. Sx.

Pno.

Acorde de paso

V/VI----- IV2----- IV7

tango N°5

22

A. Sx.

ff *sfz* *ff*

Pno.

Escala de Gb M descen..

I#5----- II#5----- III I III

25

A. Sx.

3 7 6

Pno.

I-----V----- V----- VIIb3

28

A. Sx.

Pno.

VIIb3----- V/V----- I----- I-----

31

A. Sx.

p

Pno.

V7----- V7-----

tango N°5

34

A. Sx.

Pno.

V7 VI I II V

37

A. Sx.

Pno.

IV7 V/IV IV7 IV VI

40

A. Sx.

Pno.

IV VI I III2 I V

43

A. Sx.

Pno.

V7 Ib9

tango N°5

46

A. Sx.

Pno.

f

I#9 V V7 VIb3

49

A. Sx.

Pno.

V#9 V#9 VII7

52

A. Sx.

Pno.

p

V V/V V V/V V/VII-----

55

A. Sx.

Pno.

V/II II#5 V-----

tango N°5

58

A. Sx.

Pno.

IV-----IV#7 acord crom.

60

A. Sx.

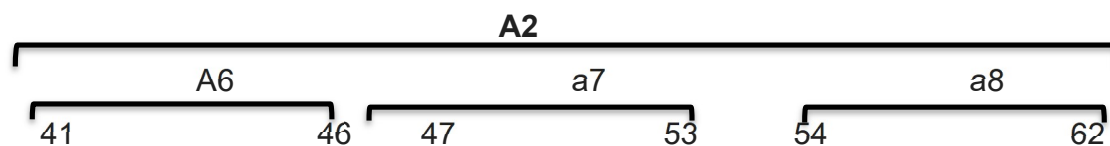
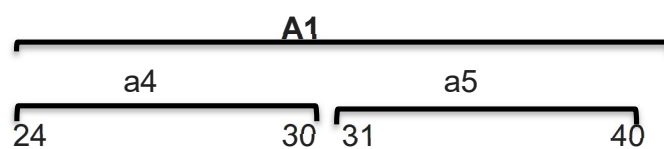
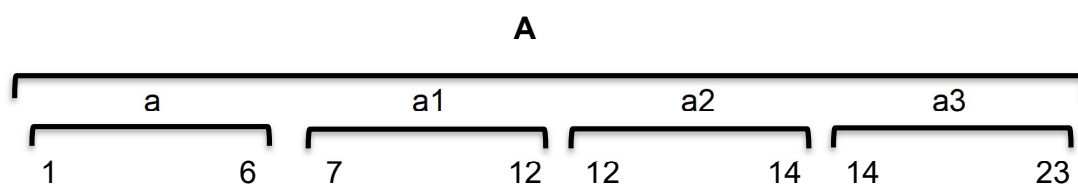
Pno.

V Vb5 acordes cromaticos descendiente I

Detailed description: The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 58 and 59. The second system covers measures 60 and 61. The instrument parts are Alto Saxophone (A. Sx.) and Piano (Pno.). The key signature has two flats (Bb and Eb). In the first system, the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Chord markings 'IV' and 'IV#7' are present, with a dashed line under 'IV' and the text 'acord crom.' below 'IV#7'. The saxophone part has a melodic line with slurs and accents. The second system shows a more complex piano accompaniment with a descending chromatic bass line. Chord markings 'V' and 'I' are present, with the text 'Vb5 acordes cromaticos descendiente' spanning across the piano part. The saxophone part continues with a melodic line that includes a trill-like figure.

2.2.2 estructura formal de la obra:

- a. Tonalidad : DO menor
- b. Compás : 4/4
- c. Tempo : Negras = 120 pps



3. EL PLEBEYO

3.1. SÍNTESIS DE LA OBRA

- a. Título** : El plebeyo
- b. Compositor** : Felipe Pinglo Alva
- c. Arreglo y adaptación** : Fernando Muslera
- d. Forma** : vals
- e. Estructura** : Intro- A-A1 B-B1-B2-B3 CODA
- f. Género** : instrumental
- g. Textura** : monofónica
- h. Época** : contemporáneo

3.1.2 JULIO FELIPE FEDERICO PINGLO ALVA

Conocido como “el bardo inmortal”, fue un destacado compositor y músico peruano, considerado uno de los máximos exponentes de la música criolla, poseedor de un estilo de amplio arraigo popular que enriqueció el acervo musical peruano. Es también conocido internacionalmente por ser el autor del vals «El plebeyo».

ABC biografías.com. indica que Felipe Pinglo Alva es uno de los máximos compositores de música criolla en la historia de este género musical en el país. Se encargó de idealizar canciones que marcaron más de una época en la música peruana.

Nació en los Barrios Altos el 18 de julio de 1899. Fue hijo de Felipe Pinglo Meneses y de María Florinda Alva, quien falleció a los pocos días de haberlo alumbrado.

Su infancia estuvo marcada por la pobreza, pero también por la educación que recibió por parte de su padre y sus tías quienes lo formaron como un niño instruido y con sentimiento social. Estudió en la Escuela de los Naranjos de Lima y en secundaria pasó al Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe. Con sus propinas pudo adquirir un rodin y empíricamente aprendió a repetir con ese instrumento, las interpretaciones que realizaban las bandas militares en las plazuelas ubicadas en Barrios Altos.

También fue un futbolista aficionado. Jugó en el Alfonso Ugarte de Barrios Altos y en el Deportivo Naranjos, aunque su verdadera pasión no era ese deporte sino la música. Fue en 1917 cuando compuso "Amelia", su primer vals y que marcó el inicio de más de 300 composiciones que lo convirtieron en el máximo exponente de la música criolla si nos centramos en la creación de temas musicales.

Para crear sus canciones, se inspiraba en sus propias vivencias y en amores, sufrimientos y esperanzas del hombre del pueblo que llegaba a Lima en búsqueda de un mejor porvenir. Con esas composiciones, Pinglo logró ganarse el respeto y la admiración de los bohemios de Barrios Altos, Rímac, Monserrate y La Victoria.

Obra musical

Temática de sus composiciones

Múltiples son las facetas que presenta la obra de Pinglo. Por ejemplo, el compositor dedicó bellísimos versos a las flores en temas como "Decepción", "Celos", "Llegó el invierno", "Bouquet", entre otros:

"Llegó el invierno con sus rigores / las bellas flores a hacer sufrir / ellas marchitas llenas de pena / al fin tuvieron que sucumbir / las azucenas leales y bellas / a los claveles vieron morir / y las magnolias se deshojaron / llorando a solas su triste fin" (Llegó el invierno - one step)

Barrios Altos fue principal fuente de inspiración de Pinglo, sus calles y personajes dieron vida a temas como "Rosa Luz", "Linda morenita" o "De vuelta al barrio":

"Ha muerto doña Cruz / que juntito al solar / se solía poner / a realizar sus ventas /al atardecer, de picantes y té / Ya no hay los picarones / de la buena Isabel / todo, todo se ha ido / los años al correr" (De vuelta al barrio - vals)

La inversión extranjera y la proliferación de fábricas textiles en Lima agitaron el ambiente de sus calles. Los barrios populares aumentaron su población, y los artesanos de antes comenzaron a constituirse en una emergente clase obrera. Mientras tanto, los sectores acomodados cerraban sus filas y se agudizaban las diferencias y confrontaciones sociales. La reivindicación social es entonces la más difundida de las voces de Felipe Pinglo, quien, desde las populares calles de Barrios Altos, denunciaba:

"Si muchos de nosotros auscultar pudiéramos / la verdad cruel y triste de este diario luchar / viviendo en un instante de mortal desengaño / compráramos los diarios para otorgarle el pan" (El canillita - vals)

Pinglo también le cantó al amor, tópico fundamental en sus composiciones. Por su depurado lirismo, el periodista Willy Pinto lo comparó con los principales poetas románticos:

" Bendita tu seas hada de los bosques / diosa del martirio, bello ángel de amor / hoy que tú me amas, tu nombre tan puro / grabaré yo Amelia en mi corazón" (Amelia - vals).

Por otro lado, el movimiento vertiginoso que imprime la modernidad inspiró al compositor. Pinglo dedicará pasajes de sus letras al cabaret, el ferrocarril y los automóviles. Además, musicalmente se nutre con la influencia de ritmos norteamericanos de moda, como el fox trot y el one step:

"..Acelerando a fondo el corazón / la mano en el volante del amor / la otra está pronta a frenar / si se desvía mi pasión" (Amor a 120 - one step).

Su imaginación era inagotable. Pinglo compuso canciones sobre lugares, personas o situaciones que no había conocido: "Bello Hawái", "Zacatecas", "El espejo de mi vida", "paraguaya" o "Sueños de opio"; controvertido este último pues no se sabe si fue inspirado en vivencia ajena o propia:

"Droga divina, bálsamo eterno / opio y ensueño dan vida al ser / aspiro el humo que da grandezas / y cuando sueño, vuelvo a nacer " (Sueños de Opio - vals)
«El plebeyo»

Entre sus composiciones más celebradas sin duda alguna el vals «El plebeyo» es el de mayor popularidad. Fue estrenada posiblemente en 1931 en el teatro Alfonso XIII del Callao por su amigo, el también compositor y cantante, Alcides Carreño.

Existen dos historias sobre el origen de este vals: La primera adjudicaba el drama a Luis Enrique Rivas, un tejedor de canasta que vivía en la parte baja del Cerro San Cristóbal. Otra versión, en la que concordaron muchos amigos del compositor, es que el drama de Luis Enrique fue el propio drama vivido por Pinglo entre 1921 y 1923, cuando se alejó de los Barrios Altos para hacer vida bohemia en La Victoria. Dicen que allí se enamoró de Gianina, bellísima hija de 17 años del industrial italiano Zuccarello. El compositor era correspondido, motivo por el cual los padres de la niña la enviaron a Italia, a vivir con sus abuelos en Florencia.

Al margen de estos y otros comentarios al respecto, «El plebeyo» planteó un drama social porque Luis Enrique, el personaje principal, era el plebeyo que amaba a una aristócrata, pero su amor es condenado por la sociedad:

"Mi sangre, aunque plebeya también tiñe de rojo / el alma en que se anida mi incomparable amor / ella de noble cuna y yo, humilde plebeyo / no es distinta

la sangre ni es otro el corazón / Señor, ¿por qué los seres no son de igual valor?" (vals «El plebeyo»)

Felipe Pinglo con su abundante y extraordinaria producción, estaba inaugurando un nuevo capítulo en la historia de la música criolla peruana. El vals había sido, un inexpressivo conjunto de versos superficiales y fáciles melodías. Con Pinglo adquiere definitiva personalidad. En adelante será intencionado en sus versos, profundo en su melodía y esencialmente, mensajero de honda emoción social.

Vals peruano

Deperu.com (s.f). Al referirse al vals peruano, hacemos referencia a una adaptación musical del vals europeo que se identifica con el Perú por ser un género de la música criolla y afroperuana.

El vals proviene de Europa y fue practicado por sectores aristocráticos pero transformado por músicos populares, quienes lo transfirieron de la orquesta de cuerdas y piano a la práctica de la guitarra y con textos propios.

El canto solista o en dúo, acompañado al inicio por guitarras y luego por el cajón, era parte fundamental en toda reunión o jaranas que se celebraban en casas, solares y callejones, espacio en donde se desarrolló éste género.

La guitarra fue el nido donde nació el vals criollo. En ella se enroscaron las serpentinas de las retretas domingueras y feriadadas; los trozos de zarzuela que exigían en nombre del cotarro limeñísimo la mudanza de letras; los ecos nostálgicos del yaraví acribillado; los cuentos verdaderos de las provincias impacientes.

Los valeses más antiguos, de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, son conocidos como los de la Guardia vieja. El tiempo y la práctica popular de la tradición oral, hacen perder la memoria de algunos autores, pero, sin embargo, en El libro de oro del vals peruano, escrito por Raúl Serrano y Eleazar Valverde, constan que los primeros máximos representantes de la Guardia Vieja a:

- José Sabas Libornio-Ibarra (autor de la mazurca Flor de pasión)
- Julio Flórez y Juan Peña Lobatón (autores de El guardián)
- Oscar Molina (autor de Idolatría)
- Rosa Mercedes Ayarza (pianista, compositora de Corongito, La picaronera)

- Filomeno Ormeño (autor de Cuando me quieras).

Los criollos de antaño, solían llamar "valse", como una manera de identificarlo más como del Perú y queriendo castellanizar la palabra "vals". En los tiempos actuales, y desde hace años, se le llama "vals" o "vals criollo" cuando se está en Perú, pero cuando se está fuera, es llamado "vals peruano", siento esta denominación aceptada incluso dentro del Perú.

En los anocheceres de la Lima antigua los ciudadanos acudían a plazoletas y a los parques y bajo las glorietas, olvidaban las tendencias políticas y caudillistas, para integrarse a la paz giratoria de los valeses.

Los criollos, los mestizos; la clase media del pentagrama, buscaron entonces un ritmo verdaderamente suyo y, al carecer de raíces propias, renegando por igual de los hispanizantes engolados y de los negros altisonantes, se adueñaron de los valeses europeos, de esos sonos danzarines de retretas y de pianos para insuflarles su ser, su ámbito, su anécdota, su ritmo de alma y pie; vale decir, su peruanidad adolescente, su limeñismo de insurgencia republicana.

Aunque el vals peruano nació entre los criollos de la clase media, lenta y seguramente se abrió paso entre sectores de condición económica más humilde. Los "niños bien" de 1900 lo acogieron con entusiasmo para saciar inconformismos juveniles, sacudir la modorra, pinchar a los abuelos terribles y solemnes y encandilar a las mocitas con secretos deseos de aventura. Así y todo hemos de reconocer que hubo un grupo de polendas encabezado por Alejandro Ayarza; periodista incisivo, dramaturgo chispeante que tomó el nombre de su seudónimo literario: Karamanduka.

La influencia de Felipe Pinglo

El trabajo hecho por Felipe Pinglo le dio otro matiz al vals peruano. Sus composiciones enriquecieron la cultura musical de Lima, fusionando elementos musicales del lenguaje local con otros que se escuchaban por radio y que se apreciaban en el cine.

Pinglo fue autor de más de cien canciones y su lenguaje musical incorporó melodías y armonías de gran complejidad, asumiendo la influencia de expresiones norteamericanas como el blues y el fox-trot. Este proceso de reinterpretación de elementos foráneos para lograr una identidad propia, se observa en el vals peruano, que ha recibido influencias del tango, el bolero y bossa nova.

Intérpretes

Entre los solistas y grupos que le dieron renombre al vals peruano, podemos destacar a:

- Eloísa Angulo
- Delia Vallejos
- Jesús Vásquez
- Esther Granados
- Chabuca Granda
- Alicia Maguiña
- Eva Ayllón
- Arturo Cavero
- Rafael Matallana
- Las Limeñitas y Ascoy
- Los Chamas
- Los Romanceros Criollos
- Los Embajadores Criollos
- Los Morochucos
- Los Troveros Criollos
- Fiesta Criolla
- Los Kipus

43 S. Sx. VII *mf* VI *p* V DOM: I-----

48 S. Sx. *mf* grazioso I----- I-----

54 S. Sx. V7----- I----- V

59 S. Sx. V7----- I----- V

64 S. Sx. *f* V7----- I----- *mf* IV

69 S. Sx. V IV I V7--- II---- II9 V7 I ---- V-----I

75 S. Sx. I-----V I-----V *mf* V7----- IV -----V7 *rit.*

82 S. Sx. *p* Cm: I-----V----- I----- *p*

88 S. Sx. V----- I----- *meno mosso* *mf*

tempo primo

93 S. Sx. *rit.* *leggiere*

VII----- VI----- V CM: V----- I-----

99 S. Sx.

I----- V----- I----- III--- V7/II

104 S. Sx.

II----- V7----- I----- V7

109 S. Sx. *mf*

I----- V----- I-----

114 S. Sx.

V7----- I----- IV----- V IV I

120 S. Sx.

IV----- VI----- II----- V----- I-----

126 S. Sx. *rit.* **tempo primo** *mf*

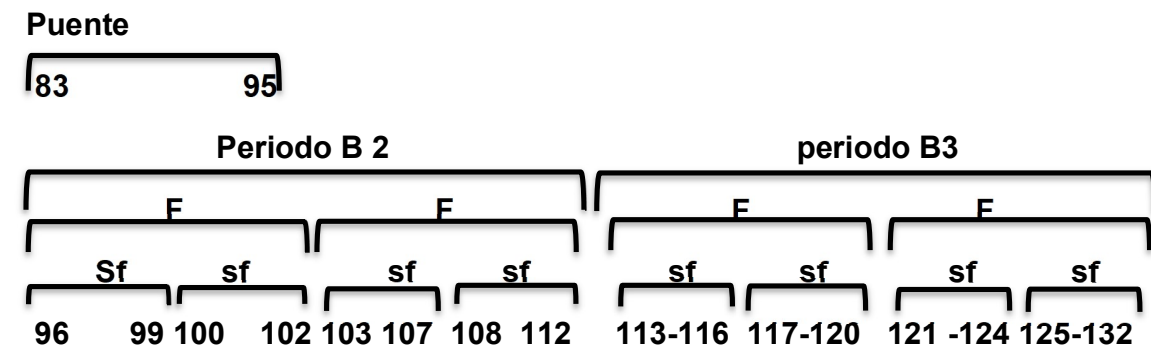
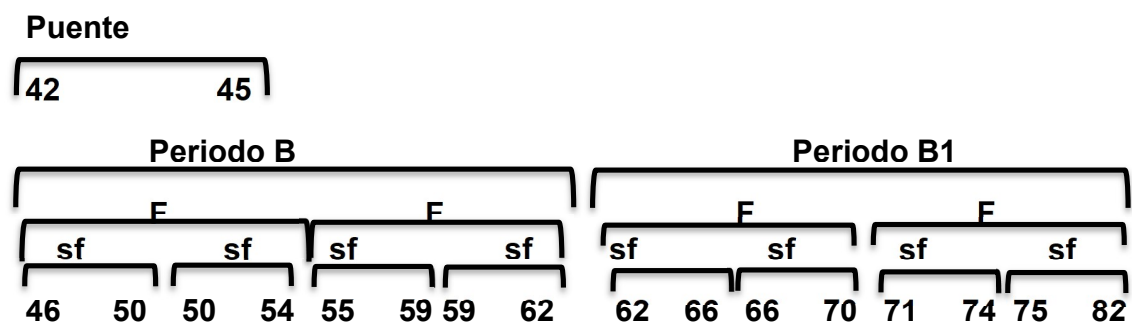
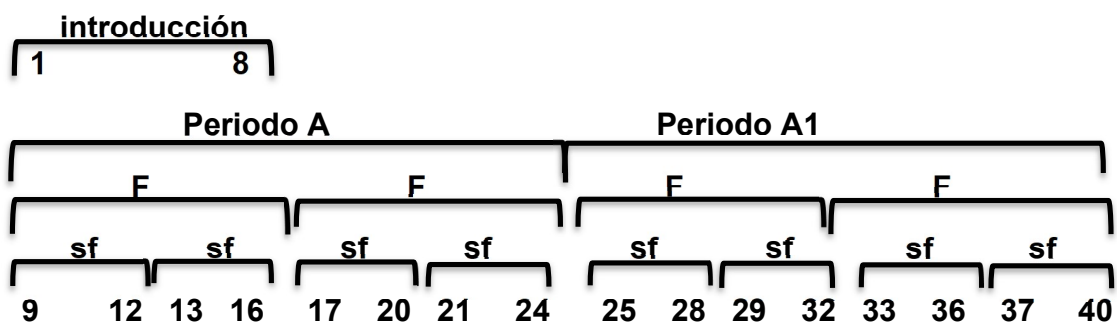
V--I----- V----- *mf*.V7----- IV----- V7----- *mf*

133 S. Sx. *f* *p*

V----- *f*----- V7----- I----- *p*----- V----- I

3.2.2 Aspecto formal:

- a. Tonalidad : Do menor
- b. Compás : 3/4
- c. Tempo : Negras = 120 pps



REFERENCIAS:

- 1.- <http://www.classicalmusicnow.com/demersseman.htm>
- 2.- <http://mlozar.blogspot.com/2015/04/fantasias.html>
- 3.- BRENDDEL, Alfred, De la A a la Z de un pianista, un libro para amantes del piano, Barcelona: acantilado, 2013, pp 51-52.
- 4.- Rubio, D. (s.f.). *El poder de la palabra*. Obtenido de <http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=6180>
- 5.- PLA, Llacer, Guía analítica de formas musicales, Madrid: Real Musical, 1982, p 127
- 6.- (Villafruela, Algunas reflexiones sobre la metodología de la enseñanza del saxofón en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile., 1999)
- 7.- buscabiografias.com
- 8.- <https://argentinaxplora.com/activida/tango/origen.htm>
revista antena Buenos aires 1954
- 9.- Fabuel Fullana, Clara (2016): «*Six Etudes tanguistiques pour flûte seule*, de Astor Piazzolla: Análisis para la interpretación según el estilo de A. Piazzolla», Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, Valencia. Trabajo de final de título.
- 10.- Asis A. Reyes. "A Performer 's Guide to Astor Piazzolla ' s Tango *Études pour flûte seule: An Analytical Approach*". The Graduate Center, City University of New York
- 11.- <https://www.deperu.com/abc/biografias/2412/felipe-pinglo-alva>
- 12.- <https://www.deperu.com/abc/danzas-peruanas/2824/el-vals-peruano>