



## INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO "Daniel Alomía Robles" - Huánuco



## ÍNDICE

	Pág.
CARÀTULA .....	i
ÍNDICE .....	ii
1. CONCIERTO EN LA MAYOR .....	4
1.1. Síntesis de la obra:.....	4
1.2. Aspectos históricos .....	5
1.2.1. El compositor: Wolfgang Amadeus Mozart .....	5
1.2.2. Forma: Concierto.....	7
1.2.3. La obra: Concierto para clarinete A en La mayor .....	8
1.3. Aspecto musical:.....	10
1.3.1. Análisis armónico .....	10
1.3.2. Aspecto melódico de la obra .....	31
2. OBLIVION .....	34
2.1. Síntesis de la obra: .....	34
2.2. Aspectos históricos .....	35
2.2.1. El compositor: Astor Pantaleón Piazzolla .....	35
2.2.2. Forma: Milonga .....	37
2.2.3. La obra: Oblivion.....	37
2.3. Aspecto musical .....	39
2.3.1. Análisis armónico .....	39

2.3.2. Aspecto melódico de la obra .....	44
3. DESPEDIDA .....	45
3. 1. Síntesis de la obra: .....	45
3. 2. Aspectos históricos .....	46
3.2.1. El compositor: Daniel Alomía Robles.....	46
3.2.2. Forma: Yaravì .....	48
3.2.3. La obra: Despedida .....	50
3. 3. Aspecto musical.....	51
3.3.1. Análisis armónico .....	51
3.3.2. Aspecto melódico de la obra .....	56
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	57

1.

## CONCIERTO EN LA MAYOR

(Primer movimiento)

### 1.1. SÍNTESIS DE LA OBRA:

- a) **Título** : Concierto en la mayor
- b) **Compositor** : Wolfgang Amadeus Mozart
- c) **Época y estilo** : Clásico
- d) **Género** : Instrumental
- e) **Textura** : Homofónica
- f) **Forma** : Concierto
- g) **Tempo** : Allegro
- h) **Tonalidad** : La M
- i) **Compás** : 4/4

## **1. 2. ASPECTOS HISTÓRICOS**

### **1.2.1. El compositor: Wolfgang Amadeus Mozart**

Cartwright (2023), menciona que Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo Austria, el 27 de enero de 1756. Fue un compositor austriaco que escribió una gran variedad de obras, como conciertos para piano, cuartetos de cuerda, sinfonías, óperas y música sacra.

Considerado uno de los mayores talentos musicales naturales de la historia. Su padre fue Leopold Mozart (1719 -1787), violinista y compositor, y su madre Anna Maria Pertl, que contribuía a los ingresos familiares fabricando encajes. Wolfgang era el menor de los siete hijos de la pareja. Leopold tocaba en la orquesta del arzobispo de Salzburgo desde 1743 y había escrito un popular tratado sobre la interpretación del violín; ganaba lo suficiente con su propia interpretación para vivir en la calle Getreidegasse n. 9 de Salzburgo. Con apenas seis años, Wolfgang ya era lo bastante bueno como para impresionar al príncipe elector de Baviera en Múnich y a la emperatriz María Teresa en el palacio vienés de Schönbrunn. Al año siguiente, 1763, el público de Wolfgang se volvió aún más regio cuando actuó en París para el Rey Luis XV de Francia y para el Rey Jorge III de Gran Bretaña en Londres. Sorprendentemente con solo 8 años, Mozart publicó cuatro sonatas para teclado en París. También estaba ocupado en su primera sinfonía y, poco después, en su primera ópera. Esta última obra titulada *La finta semplice* (La falsa ingenua), fue una ópera cómica estrenada en Salzburgo en mayo de 1769. Sin duda, se trataba de un nuevo talento musical, pero tenía un precio: admirado por su talento e incapaz de adquirir las habilidades personales necesarias que la mayoría de los

niños adquieren para prepararse para la edad adulta, Mozart no era un individuo maduro (Cartwright, 2023).

La educación musical de Wolfgang continuó en Italia a partir de diciembre de 1769. A la familia Mozart no le importaban las incómodas condiciones de viaje de la Europa del siglo XVIII, y realizaron un gran viaje que incluyó Milán, Florencia, Nápoles y Roma (donde recibió el título de caballero papal). Sin importarle su corta edad, la corte ducal de Milán encargó a Mozart que escribiera una nueva ópera (esta vez seria), y Mozart cumplió el encargo con *Mitridate, re di ponto* (Mitrídates, rey de Ponto). La obra se estrenó en diciembre de 1770 con gran éxito.

Las obras más famosas de Mozart:

- Las obras más famosas de Wolfgang Amadeus Mozart son:
- 60 sinfonías
- 24 cuartetos de cuerda
- 23 conciertos para piano
- 18 sonatas para piano
- 16 misas
- 5 conciertos para violín
- *Mitridate, re di ponto* ópera - Mitrídates, rey de Ponto (1770)
- Misa de coronación (1779)
- Ópera *Idomeneo* (1781)
- Ópera *Die Entführung aus dem Serail* - El rapto en el serrallo (1782)
- Ópera *Le nozze di Figaro* - Las bodas de Fígaro (1786)
- Ópera *Don Giovanni* - Don Juan (1787)

- Ópera Cosi fan tutte - Así hacen todas (1790)
- Ópera La clemenza di Tito - La clemencia de Tito (1791)
- Ópera Die Zauberflöte - La flauta mágica (1791)
- Réquiem (1791)

Mozart murió en Viena de mala salud, probablemente una combinación de enfermedad renal y fiebre reumática, el 5 de diciembre de 1791. El compositor no dejó suficiente dinero para evitar ser enterrado en una simple tumba sin nombre en el cementerio de San Marcos, por lo que hoy se desconoce la ubicación exacta de sus restos. La música de Mozart influyó en muchos compositores posteriores, desde Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) hasta Gioachino Rossini (1792 - 1768). Sus óperas elevaron el subgénero de la ópera bufa a nuevas cotas, sus conciertos para piano señalaron el camino a las majestuosas sinfonías orquestales que estaban por llegar y su música de cámara reveló nuevas posibilidades de técnica y expresión musical, textura armónica y elegancia.

### **1.2.2. Forma: Concierto**

Aransay (2013), afirma que el concierto es una forma instrumental que surgió durante las dos últimas décadas del siglo XVII, y que se convirtió en una de las formas instrumentales más importantes del Barroco.

El concierto es una forma para un instrumento solista o varios instrumentos solistas y la orquesta, el solista es el protagonista de la obra y tiene que mostrar tanto la capacidad técnica del instrumento como su capacidad expresiva.

Está estructurado en tres movimientos: rápido, lento rápido. En el primer movimiento, así como en el tercero, es la orquesta quien comienza con su tema,

dejando paso posteriormente al solista o los solistas, a partir de ahí se inicia un diálogo entre ambos: orquesta-solista. En el segundo es el solista o los solistas los protagonistas del movimiento, aunque también pueda ser estructurado como el primero y el tercero.

En el barroco el instrumento rey por excelencia era el violín y por tanto la mayor parte de los conciertos fueron escritos para él, aunque también ocuparon el puesto de concertino cellos, oboes, trompetas, flautas, claves u órganos. Muchos son los compositores que aportaron al desarrollo de esta forma en el barroco (Albinoni, Marcello, Tartini, etc.) pero sin duda alguna el experto por excelencia y más prolífico (425 conciertos) fue el italiano Antonio Vivaldi. que estableció su forma definitiva determinando como norma el ciclo en tres movimientos rápido, lento y rápido.

Tradicionalmente el concierto se ha compuesto en forma de sonata según el concepto clásico o barroco, con modificaciones para permitir el virtuosismo del solista, en especial las cadencias (muchas veces llamadas por su término italiano cadence en plural, o cadenza en singular). Estas suelen ser interpretadas por el solista inmediatamente antes de que la orquesta dé conclusión con un tutti al primer o al último movimiento de la obra.

### **1.2.3. La obra: Concierto para clarinete A en La mayor**

El Concierto para clarinete en La mayor, de Wolfgang Amadeus Mozart, fue terminado en Viena en octubre 1791 para el clarinetista Anton Stadler, gran amigo y cofrade masón de Mozart, para clarinete y orquesta. La orquesta que acompaña al solista consta de dos flautas, dos fagotes, dos trompas y cuerdas. Está escrito

en la misma tonalidad que el Quinteto para clarinete, también destinado a Stadler. A diferencia de todos los demás conciertos de Mozart, este no prevé una cadenza para el solista en su primer movimiento, pero sí en el Adagio.

El primer movimiento: La introducción de la orquesta abarca los primeros 56 compases, en los cuales se expone el tema principal de la obra. A continuación, comienza la exposición del clarinete solista del tema principal y el secundario (c. 57-154). En los siguientes compases se procede a culminar la exposición del tema con un tutti orquestal (c. 154-171). El desarrollo es bastante complejo (c. 172-227): se alternan partes orquestales con solistas y se hace un cambio de tonalidad a Fa# menor que sirve de puente para la reexposición del tema principal (c. 251-343). El tema secundario se ejecuta en la misma tonalidad que el primario (en lugar de la dominante, como ocurre en la exposición). Se concluye con un tutti orquestal (c. 343-359).

1. 3. ASPECTO MUSICAL:

1. 3. 1. Análisis armónico

# CONCERT IN LA

Arrangement für Clarinette mit Begleit des Pianoforte

**Allegro Tutti**

Introducción

W, A Mozart

Clarinet in A

Piano

LA MAYOR

*p* Quart

A Cl.

Pno.

A Cl.

Pno.

A Cl.

Pno.

5

5

9

14

14

I - - - - II<sub>6</sub> - - - - I<sub>6</sub> - V - -

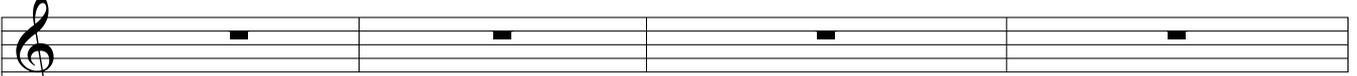
I - V<sub>6</sub><sub>5</sub> - - - - I<sub>6</sub> - - - - I<sub>6</sub> - V - -

I - - - - II<sub>6</sub> - - - - I<sub>6</sub><sub>4</sub> - V - - - - I<sub>6</sub> - V<sub>3</sub><sub>4</sub> - -

V<sub>6</sub> - - - - I<sub>6</sub> - VI<sub>6</sub> - IV - V - - - - I - - - - V<sub>7</sub>

A Cl.

18



Pno.

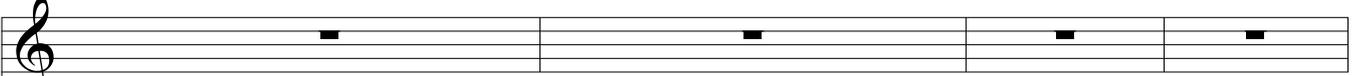
18



I - V<sub>7</sub> - I - IV V del II II V del II

A Cl.

22



Pno.

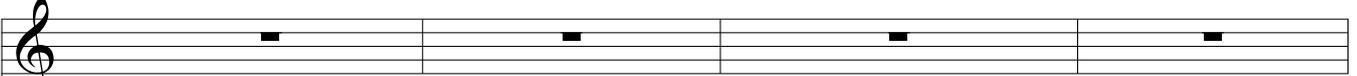
22



II MI; V<sub>6</sub> I V - I - V - I - I -

A Cl.

26



Pno.

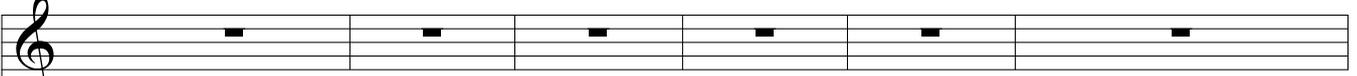
26



II<sub>6</sub><sub>4</sub> - VI - VII<sub>7</sub> - IV - I -

A Cl.

30



Pno.

30



I<sub>6</sub> - f II VII LAM I - VI - I -

A Cl.

36

Pno.

36

II<sub>2</sub> I IV

II<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>4</sub>

I - - - V<sub>7</sub> -

A Cl.

40

Pno.

40

I - V<sub>7</sub> - I -

V<sub>7</sub> - I -

V<sub>7</sub> - I<sub>6</sub> - V<sub>7</sub> -

A Cl.

43

Pno.

43

I I<sub>6</sub> - I<sub>6</sub> -

V<sub>4</sub> de IV -

A Cl.

46

Pno.

46

IV - V -

V - I -

A Cl.

49

Pno.

I - II<sub>6</sub> - III<sub>6</sub> - VI - II - V<sub>7</sub> - I - IV - V<sub>7</sub>

A Cl.

54

TEMA; 1

Solo

Pno.

I - IV - V<sub>7</sub> - I<sub>6</sub> - I - I

A Cl.

58

Pno.

I - II - I<sub>6</sub> - V - I<sub>6</sub> - II - I - V<sub>6</sub>

A Cl.

63

Pno.

IV - V<sub>7</sub> - I - I<sub>6</sub> - I

A Cl. 67

Pno. 67

II<sub>6</sub> - - - I<sub>6</sub> - V

4

A Cl. 70

Pno. 70

IV<sub>6</sub> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V - I IV I<sub>6</sub> VI II<sub>6</sub> V

5

A Cl. 75

Tutti Solo

Pno. 75

I<sub>6</sub> - I - VI - II V<sub>7</sub> I IV II V I

La m

A Cl. 81

Pno. 81

- Do m I - V<sub>7</sub>

A Cl. 84

Pno. 84

A Cl. 89

Pno. 89

DOM I

Do m I<sub>6</sub> V<sub>4</sub><sub>3</sub> I - III #VI - #VI<sub>6</sub> Mi m; V<sub>7</sub>

A Cl. 95

Pno. 95

INTERSECCIÓN

I III<sub>deV</sub> III<sup>f</sup>del V

A Cl. 99

Pno. 99

TEMA, II

dulce

MI M V III V<sub>4</sub><sup>6</sup> I V<sub>7</sub>

A Cl. 104

Pno. 104

I V<sup>4</sup>/<sub>3</sub> V I V<sup>4</sup>/<sub>3</sub> V

A Cl. 108

Pno. 108

I<sub>6</sub> - - V<sub>7</sub> del V

A Cl. 111

Pno. 111

*cresc.* *f* *p*

V - I<sub>6</sub> IV V<sub>7</sub> del V I

A Cl. 116

Pno. 116

*p*

VI III#6 VI VI

A Cl. 122

Pno. 122

III#6 VI - V<sub>4</sub><sup>de</sup>V<sub>7</sub> V<sub>4</sub><sup>de</sup>V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>4</sub> V<sub>6</sub><sub>5</sub>

A Cl. 127

Pno. 127

V<sub>7</sub> VI VI<sub>4</sub><sup>6</sup> - IV<sub>4</sub><sup>6</sup> - II - V<sub>2</sub> - I - V<sub>4</sub><sup>6</sup> VI<sub>6</sub>-

A Cl. 132

Pno. 132

V<sub>6</sub> V IV I<sub>6</sub> V<sub>2</sub> V - I V<sub>4</sub><sup>6</sup> I I - V<sub>4</sub><sup>6</sup> - I - V -

A Cl. 136

Pno. 136

I - V<sub>4</sub><sup>6</sup> - I - V - I - V - I - V - I -

A Cl. 139

Pno. 139

IV - - - I  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  - V7 - I

A Cl. 142

Pno. 142

V 0 de IV  $\begin{matrix} 7 \\ 7 \end{matrix}$  IV - I - IV - I -

A Cl. 144

Pno. 144

IV - I - IV - I - IV V 0  $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$  - -

A Cl. 147

Pno. 147

V 0 de V  $\begin{matrix} 9 \\ 9 \end{matrix}$  I  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$  V

A Cl. 150

Pno. 150

I 6/4 I 6/4

A Cl. 154

Tutti

Pno. 154

Tutti

I V I V I VI

A Cl. 159

Pno. 159

TRANSICIÓN

IV V

A Cl. 162

Pno. 162

I 6 I 6/4 V I VI II V7

A Cl. 168

Pno. 168

I II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

A Cl. 172 **DESARROLLO**

Pno. 172 *p dulce* *p*

I V V<sub>7</sub> I

A Cl. 178

Pno. 178 *f* *p*

V V<sub>7</sub> I V V<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> I

A Cl. 183

Pno. 183 *f*

I I Fa# m; V<sub>7</sub>

A Cl. 187

Pno. 187

8

I

V 7

A Cl. 192 Solo

Pno. 192

8

V

V2

IV -5

I<sup>6</sup><sub>4</sub>

III

A Cl. 198

Pno. 198 *p dulce*

8

IV

V 2 de IV

IV 6

V2 de IV

I

III<sup>6</sup><sub>4</sub>

A Cl. 204

Pno. 204 *mf* *p* *p*

8

V6 de III

I

V<sup>6</sup><sub>5</sub> de V

V

V<sup>6</sup><sub>4</sub> de V

A Cl. 208

Pno. 208

IV - V<sub>2 de V</sub> I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> *cresc.*

A Cl. 211

Pno. 211

I I<sub>6</sub>/<sub>4</sub> I II V

A Cl. 216

Pno. 216

IV<sub>6</sub> V<sub>2 de III</sub> 16/<sub>4</sub> 16/<sub>4</sub> I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>

A Cl. 221

Pno. 221

I I<sub>6</sub>/<sub>4</sub> V I<sub>6</sub>/<sub>4</sub> - V - I - III

*cresc. f*

Tutti

A Cl.

226

Pno.

226

8

V - - - I V - I

A Cl.

230

Pno.

230

8

Tutti

IV - I - - IV - - LA M, V

A Cl.

234

Pno.

234

8

V de V V b3 I - IV 6/4 - I

A Cl.

239

Pno.

239

8

IV 6/4 - I 6 - VI II II 6

A Cl.

243

V<sup>o</sup> de 7 III - V - V<sup>6</sup> 5 V

A Cl.

246

V V - I<sup>6</sup> 4 - I - - -

A Cl.

251

II<sup>6</sup> I<sup>6</sup> 4 - I<sup>6</sup> - V<sup>6</sup> V - II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> -

A Cl.

256

I - I<sup>6</sup> I IV<sup>6</sup> 4 I II<sup>6</sup>

A Cl. 260

Pno. 260

*f* *p*

I 6<sub>4</sub> - V IV 6 V 2 - 6 V 6-de V V 5

A Cl. 265

Pno. 265

*f* *tr* Tutti

I IV I VI II V 6 V

A Cl. 268

Pno. 268

Solo *p dulce*

I VI IV V<sub>7</sub> La m; I IV V I III<sub>6</sub> VII

A Cl. 274

Pno. 274

*f*

III V<sub>6</sub> I V<sub>7</sub> de V V #<sub>3</sub> IV V4 de IV IV 6<sub>4</sub> IV V6 de V

A Cl.

280

Piano accompaniment includes dynamics: *mf*, *tr*.

Chord progression: V - IV - I - V<sub>7</sub> - IV<sub>6</sub> - I

A Cl.

284

Piano accompaniment includes dynamics: *f*, *Tutti*, *dulce*, *p*.

Chord progression: II *f* - I - I<sub>6</sub> - V - I - I<sub>6</sub> - La m: V - V - III - V<sub>0</sub> - <sub>6</sub>

A Cl.

289

Piano accompaniment includes dynamics: *f*.

Chord progression: I - V<sub>7</sub> - I - V<sub>4</sub> - V - - -

A Cl.

293

Piano accompaniment includes dynamics: *f*.

Chord progression: V<sub>4</sub> - V - I - I<sub>6</sub> - IV - I<sup>#5</sup> - IV - V<sub>6</sub> de II - II - V<sub>6</sub> de II - II - V<sub>6</sub> de V - V - V<sub>6</sub> de V

A Cl. 297

Pno. 297

*cresc.* *p* dulce

V V I I IV V

A Cl. 302

Pno. 302

*p* *mf* *p*

V de VI - VI<sub>6</sub> - IV - V<sub>6</sub> de VI - VI - I -

A Cl. 307

Pno. 307

*tr* *3* INTERSECCIÓN

VI<sub>6</sub> - I VII V de VI VI - VII<sub>2</sub> V<sub>7</sub> VII<sub>2</sub> V<sub>7</sub>

A Cl. 312

Pno. 312

*f* *cresc.* *p* *p*

V V<sub>4</sub> V<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V III - II

A Cl. 317

Pno. 317

I - I<sub>6</sub> - I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> - V I - II - I - V -

A Cl. 321

Pno. 321

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

A Cl. 324

Pno. 324

I IV I<sub>6</sub><sub>4</sub> -

A Cl. 327

Pno. 327

I I<sub>6</sub> IV - I -

CODA

A Cl. 330

Pno. 330

IV - I - IV - I - IV

A Cl. 333

Pno. 333

V<sub>2</sub> IV<sub>7</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub>

A Cl. 336

Pno. 336

I<sub>6</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> -

A Cl. 339

Pno. 339

*cresc.* *Tutti*

V - I - V<sub>7</sub> -

A Cl.

343

Pno.

I - V<sub>7</sub> - I<sub>6</sub>

A Cl.

346

Pno.

V<sub>4</sub><sup>del</sup>IV<sub>3</sub> - IV - V<sub>7</sub><sup>dev</sup> - V - I<sub>6</sub> - I<sub>6</sub><sub>4</sub> - I

A Cl.

351

Pno.

II VI II V I II V<sub>7</sub>

A Cl.

355

Pno.

I II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I - V - I

### **1.3.2. Aspecto melódico de la obra**

Tonalidad: La M

Compás: 4/4

Introducción: del compás 1 al 56

#### **Tema I:**

Frase A del compás 57 al 64

Frase B del compás 65 al 76

Frase C del compás 77 al 94

Inserción del compás 94 al 98

#### **Tema II:**

Frase A del compás 100 al 107

Frase B del compás 115 al 123

Inserción del compás 123 al 128

Frase C del compás 129 al 134

Coda del compás 134 al 154

Transición del compás 155 al 171

**Desarrollo:** del compás 172 al 248

#### **Reexposición:**

##### **Tema I:**

Frase A del compás 249 al 256

Frase B del compás 257 al 267

Frase C del compás 270 al 280

Inserción del compás 280 al 285

##### **Tema II:**

Frase A del compás 286 al 301

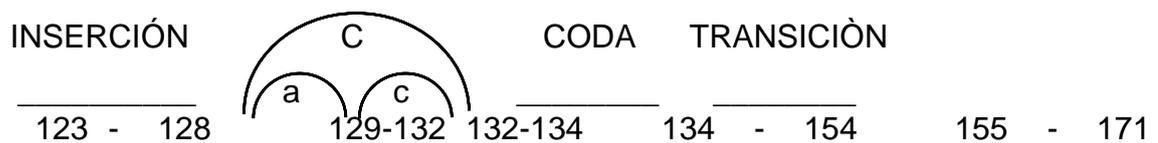
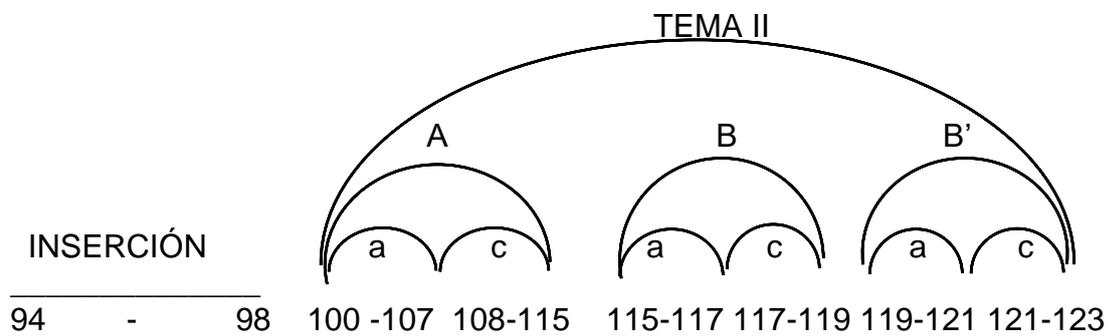
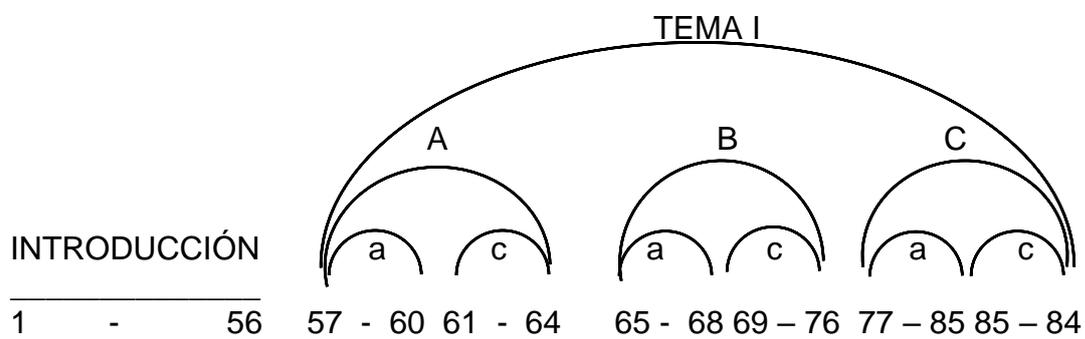
Frase B del compás 301 al 205

Frase B' del compás 305 al 309

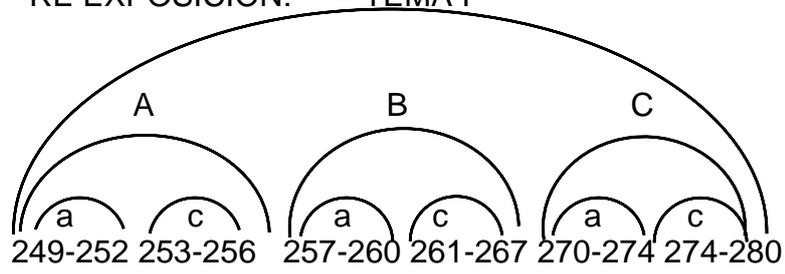
Inserción del compás 309 al 313

Frase C del compás 314 al 322

Coda del compás 322 al 357



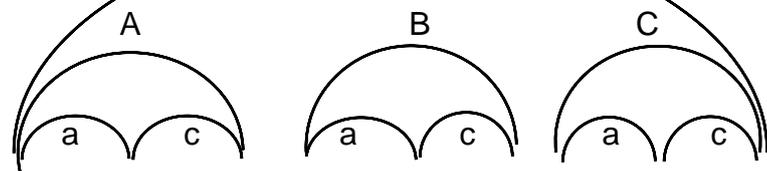
RE EXPOSICIÓN: TEMA I



TEMA II

INSERCIÓN

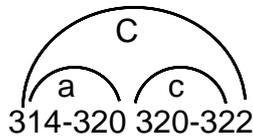
280 - 285



286 -293 294-301 301- 303 303-305 305-307 307-309

INSERCIÓN

309 - 313



314-320 320-322

CODA

322 - 357

## 2.

## OBLIVION

### 2. 1. SÍNTESIS DE LA OBRA:

- a) **Título** : Oblivion
- b) **Compositor** : Astor Pantaleón Piazzolla
- c) **Arreglo** : Kathryn Edmonson
- d) **Época y estilo** : Contemporáneo
- e) **Género** : Instrumental
- f) **Textura** : Homofónica
- g) **Forma** : Milonga Lírica
- h) **Estructura** : A – B – A'
- i) **Tempo** : Adagio
- j) **Tonalidad** : Do m
- k) **Compás** : 4/4

## **2. 2. ASPECTOS HISTÓRICOS**

### **2.2.1. El compositor: Astor Pantaleón Piazzolla**

Nacido el 11 de marzo de 1921 en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Fue bandoneonista y compositor. (Latham, 2008)

Su contacto con la música se inició en Nueva York, donde su familia vivió entre 1925 y 1936. A los ocho años, su padre le regaló su primer bandoneón, y comenzó a tomar clases con Andrés D'Aquila; realizó una grabación en acetato con tan solo diez años, sin fines comerciales. En 1933, estudió música con el pianista húngaro Bela Wilda, quien lo introdujo en el universo sonoro de Bach. En el año siguiente, conoció a Carlos Gardel y, rápidamente, entabló una relación amistosa con él. Gardel lo oyó tocar y le ofreció participar y tocar varios temas en la película *El día que me quieras*; en la cual interpretó a un canillita. También fue invitado a la gira por América en la que Gardel perdió la vida junto a su equipo; pero, dada su corta edad, no viajó por no tener permiso.

En 1936, su familia volvió a Mar del Plata, y Astor participó en varios conjuntos y conoció la obra del sexteto de *El vino Vardaro*, que lo influenció de forma definitiva. Decidido a explorar el tango, se mudó a Buenos Aires a los diecisiete años y, al poco tiempo, consiguió su objetivo: ingresar en la orquesta de Aníbal Troilo, primero como bandoneonista de fila y ocasional pianista y, luego, convertido en arreglador de la orquesta. Continuó sus estudios de música académica con Alberto Ginastera y, de piano, con Raúl Spivak. Sus arreglos lo alejaron cada vez más del tango clásico. Hacia 1944, abandonó la orquesta de Troilo para dirigir la orquesta que acompañó al cantante Francisco Fiorentino hasta 1946, cuando compuso *El desbande*, considerado por él mismo su primer tango con una estructura formal diferente. Formó

su propia orquesta, que disolvió en 1949, y comenzó a escribir música para películas. Se apartó del bandoneón y se acercó al jazz: la búsqueda de un estilo diferente a todo lo llevó a profundizar sus estudios musicales.

A su regreso a la Argentina, convocó a músicos de primera línea y formó el Octeto Buenos Aires. Estaba integrado por Enrique Mario Francini y Hugo Baralis, en violines; Roberto Pansera, en bandoneón; José Bragato, en violonchelo; Aldo Nicolini, en bajo; Horacio Malvicino, en guitarra eléctrica, y Atilio Stampone, en piano. Varias versiones del Octeto influyeron de manera determinante en la futura evolución del tango, debido a sus novedades rítmicas y contrapuntísticas. Cuando murió su padre, en 1959, compuso en su homenaje acaso su obra más bella: Adiós, Nonino. En 1960, después de una estadía en Estados Unidos, donde su estilo se presentó como jazz-tango, formó un quinteto por el que pasaron músicos como Elvio Bardaro, Dante Amicarelli, Antonio Agri, Horacio Malvicino, Oscar López Ruiz, Kicho Díaz, Osvaldo Manzi y Cacho Tirao.

En 1968, compuso, con el poeta Horacio Ferrer, la operita María de Buenos Aires, para once instrumentos, recitante y cantantes femenino y masculino. En 1969, comenzó a escribir, también junto a Ferrer, temas más sencillos para la voz de Amelita Baltar, su pareja por aquellos años. Compusieron Balada para un loco, que se convirtió en un gran éxito popular al que sucedieron otros. En 1972, luego de un infarto, decidió instalarse durante cinco años en Italia. Formó el Conjunto Electrónico, grabó Libertango y experimentó su aproximación al jazz rock. En 1974, grabó Summit junto al saxofonista Gerry Mulligan; y, un año después, tras la muerte de Aníbal Troilo, el disco Suite Troileana. En 1976, se presentó en el teatro Gran Rex con su obra 500 Motivaciones; y, en 1977, con una serie de conciertos en el Olympia

de París. En 1978, volvió con su Quinteto y consolidó su fama internacional con giras por Europa, Sudamérica, Estados Unidos y Japón. En 1983, en el Teatro Colón, ofreció una programación íntegramente compuesta por él. El 4 de agosto de 1990, en París, sufrió una trombosis cerebral que lo dejó postrado. Murió el 4 de julio de 1992, en Buenos Aires.

### **2.2.2. Forma: Milonga**

La milonga es un género musical folclórico rioplatense, típico de Argentina, Uruguay y Rio Grande do Sul (Brasil). El género proviene de la cultura gauchesca. Se ejecuta en compás binario, pero a menudo con un acompañamiento de guitarra en 6/8. Se presenta en dos modalidades. Por un lado, la milonga campera, pampeana o surera (perteneciente a la llamada música surera o sureña), la cual es la forma original de la milonga. Por otro lado, la milonga ciudadana, un estilo musical posterior. Su primera grabación fue *Un bailongo* (1922), compuesta y escrita por el afro argentino José Ricardo, cantada por Carlos Gardel y su música ejecutada por Guillermo Barbieri y el mismo José Ricardo. Nueve años más tarde, en 1931, Sebastián Piana compone *Milonga sentimental*, la primera milonga ciudadana que tuvo gran difusión (Wikipedia, 2024).

### **2.2.3. La obra: Oblivion**

La pieza se trata de una milonga lírica, ritmo musical uruguayo – argentino que es precursor del tango. Otero (2016) La pieza evoca nostalgia y tristeza; tomando en cuenta que la palabra inglesa “oblivion” se puede traducir como “olvido” en español.

La pieza fue compuesta por Astor Piazzolla en 1982, durante su estancia en la ciudad de Nueva York. Piazzolla la compuso tratando de evocar la imagen musical del olvido.

Originalmente la pieza está escrita para la dotación instrumental de bandoneón, piano y bajo. La partitura marca Adagio y el compás está en 4/4. La tonalidad de la obra es do menor y tiene una estructura A-B-A'.

El tema principal, es tocado por el bandoneón desde el inicio, con un acompañamiento arpegiado que es sutil. La melodía es melancólica y está construida con notas prolongadas. Hay una sección intermedia con un cierto contraste.



13

B $\flat$  Cl. *mp* *mf*

Pno. *pp*

I I I I V<sub>6</sub> de IV  
5 4

18

B $\flat$  Cl. *f*

Pno. *mf*

V<sub>9</sub> de IV IV III II<sub>7</sub> V<sub>9</sub> I  
5 5

24

B $\flat$  Cl. *mf* *f* (B)

Pno. *mp* *mf* *f*

V<sub>6</sub> V<sub>2</sub> de V V<sub>7</sub> I I IV VI<sub>6</sub> IV  
5 5

30

B $\flat$  Cl.

Pno.

*f*

V<sub>6</sub>  
b<sub>5</sub>

V

VI

II<sub>7</sub>

34

B $\flat$  Cl.

Pno.

*p*

*dim.*

*f*

I<sub>6</sub>  
4

III<sub>6</sub>

II<sub>6</sub>  
4

I

II<sub>7</sub>

III<sub>2</sub>

III<sub>7</sub>

V<sub>6</sub> de IV  
5

IV

38

B $\flat$  Cl.

Pno.

V<sub>9</sub> de III<sup>11</sup>

III

IV<sub>6</sub>

V<sub>7</sub> de V

42

B $\flat$  Cl.

Pno.

46

B $\flat$  Cl.

Pno.

50

B $\flat$  Cl.

Pno.

5

3

8

*pp*

*mf*

*p*

*p*

V<sub>7</sub> I<sub>6</sub> I<sub>9</sub> I

I I I IV

III II V<sub>7</sub> de V V

53

B $\flat$  Cl. *mf* *f*

Pno. *mp*

I I I I V<sub>6</sub> de IV  
5  
4

58

B $\flat$  Cl. *f*

Pno. *mf* *mf*

V<sub>9</sub> de IV IV VI<sub>6</sub> II<sub>7</sub> V  
4

63

B $\flat$  Cl. *mp* tenuto

Pno. *p* CODA

I<sub>6</sub> I I<sub>2</sub> V<sub>4</sub> de V V I I<sub>2</sub>  
4 3

69

B $\flat$  Cl. *morendo*

Pno. VI V I

### 2.3.2. Aspecto melódico de la obra

Tonalidad: Do m

Compás: 4/4

Introducción: del compás 1 al 4

#### Sección A:

Frase A: del compás 5 al 28

#### Sección B:

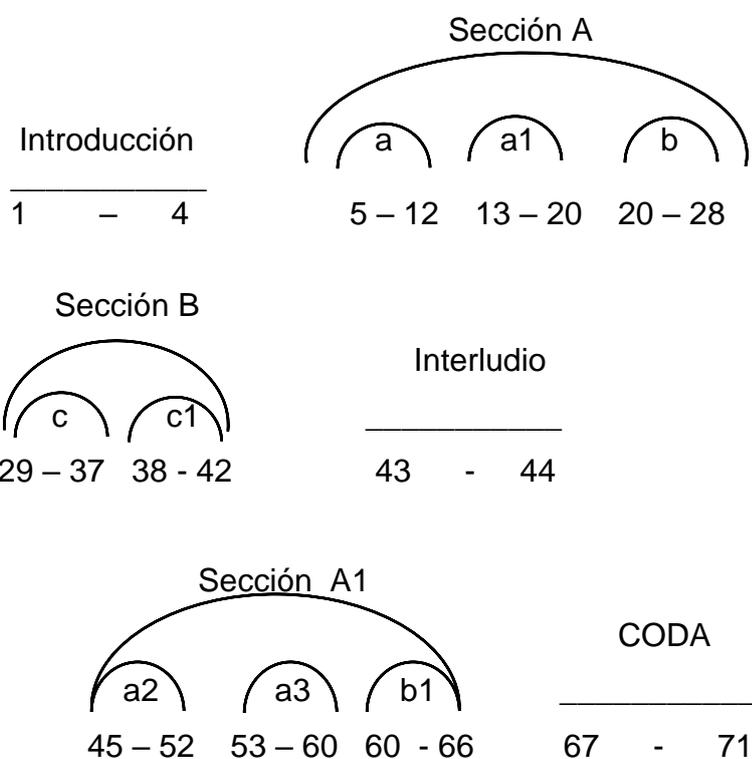
Frase B: del compás 29 al 42

Puente: del compás 43 al 44

#### Sección A':

Frase A': del compás 45 al 66

Coda: del compás 67 al 71



3.

## DESPEDIDA

(Yaraví colonial)

### 3. 1. SÍNTESIS DE LA OBRA:

- a) **Título** : Despedida
- b) **Compositor** : Daniel Alomía Robles
- c) **Adaptación** : Cienfuegos Alejandro Krisman
- d) **Época y estilo** : Colonial peruana
- e) **Género** : Instrumental
- f) **Textura** : Homofónica
- g) **Forma** : Yaraví
- h) **Estructura** : A – B
- i) **Tempo** : Andante
- j) **Tonalidad** : Re m
- k) **Compás** : 3/4

## **3. 2. ASPECTOS HISTÓRICOS**

### **3.2.1. El compositor: Daniel Alomía Robles**

Nació en Huánuco el 03 de agosto de 1871, sus padres fueron Marcial Alomía y Micaela Robles, realizó sus estudios primarios en la escuela pública de “Huallayco”, en su ciudad natal, donde su tío Manuel Eustaquio Robles Malpartida (músico y cantor de la iglesia La Merced) le inició en la música. Desde niño empezó a mostrar dotes especiales para la música, tenía un oído absoluto, podía reproducir fácilmente todos los sonidos que escuchaba y, más adelante en 1884, cursó su educación secundaria en el colegio nacional Nuestra Señora de Guadalupe en la ciudad de Lima, bajo la tutela de su otro tío, el profesor Antonio Robles, quien le educó, instruyó e inició en el dibujo, la pintura y la escultura.

En 1887 inició su formación musical bajo la dirección del maestro Manuel de la Cruz Panizo (compositor de música religiosa y organista) y en 1889 continuó su aprendizaje musical con el reconocido maestro italiano Claudio Rebagliati Ricaldone, (maestro que armonizó y orquestó el Himno Nacional). Ambos le enseñaron solfeo, canto coral y posteriormente piano, armonía y composición, pero lamentablemente su pasión por la música no contó con la aprobación de su familia, por lo que, en el año 1892, ingresó a la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Durante el tercer año realizó un viaje de estudios a Matucana, ahí tomó interés en la curación de la uta con una yerba medicinal oriunda de la montaña de Chanchamayo, por tal motivo decidió viajar a la selva para estudiarlas, llegando a San Luis de Shuaro. En este poblado conoció al padre Franciscano José Gabriel Salas, quien influyó decisivamente en su vida, encaminando su destino en el mundo mágico de la música, proporcionándole para

la extensa labor que iba a emprender, dos canciones recogidas de la tribu Los Campas, las dos primeras en su colección musical. En 1895 se trasladó al interior del país y vivió en Tarma y Jauja, en este último lugar contrajo matrimonio con la pianista cubana, doña Sebastiana Godoy Agostini (19 de febrero de 1897) y tuvieron diez hijos. Fue justamente su esposa quien alentó toda su labor de recopilación y anotación de la música popular y folclórica, que también la interpretaba en el piano. Años después Alomía recordaría a su mujer con estas palabras “mi obra pertenece a su devoción y exquisita abnegación”. En 1898 ejerció la Subprefectura de Jauja, y es en estos pueblos andinos, donde comenzó a dedicarse a una vasta labor de recopilación de danzas y música folclórica de las épocas preincaicas, incaicas y coloniales. Durante su estadía en el Valle del Mantaro (pueblo de Marco) rescató de los labios del centenario indígena don José Mateo Sánchez (soldado activo en Junín y Ayacucho) la misteriosa melodía del “Himno al Sol”, que los indios la interpretaban con el pinkullo y el violín y lo cantaban en quechua; así como también lo entonaban los nativos de las altas serranías huanuqueñas de Dos de Mayo y Huamalíes, y en algunas zonas del Cusco.

En 1928 visitó Francia, Inglaterra, Alemania y España, haciendo conocer su producción; a su regreso a New York, continuó con su labor de difusión de la música y arte peruano. En su domicilio recibió la visita de sus connacionales, con quienes trataba de la lejana patria, de sus problemas políticos y culturales modernos, y la forma de resolverlos. Uno de ellos era Haya de la Torre, a él le proporcionó unas canciones folclóricas procedentes de Cajamarca, Cusco, Ancash y Puno, las cuales, bajo el título de Cantares Quechuas, el periodista Joaquín García Monge, en su “Repertorio Americano” de San José de Costa Rica, insertó como suplemento

de una conferencia dictada por Haya de la Torre sobre “El Imperio de los Incas”. Habiendo permanecido muchos años fuera de su patria, retorno al Perú en 1933, instalándose en Lima y en el año 1936 visitó su tierra natal Huánuco, donde sus paisanos le recibieron con diversos homenajes, pues su prestigio ya era extraordinario, y fue declarado “Hijo ilustre” en cabildo abierto por la autoridad oficial y toda la ciudadanía. En el calor de la tierra materna compuso “Huanuqueño Soy” y “Carnaval Huanuqueño”, entre otras melodías. Finalmente, atacado de septicemia, falleció en Lima el 17 de julio de 1942, a los 71 años de edad (Marcellini, 2022).

### **3.2.2. Forma: Yaraví**

Huánuco tiene diferentes formas musicales, debidamente estudiados y fundamentados por tratadistas y musicólogos. Una de esas formas musicales es el yaraví, forma melódica que expresa dolor, quejas del alma embriagadas de notoria tristeza. Se asegura que en las primeras décadas del siglo XX se escuchaban, en nuestra ciudad, muchas canciones en la forma del yaraví, pero que se han perdido en la memoria colectiva, con algunas excepciones que han sido rescatadas gracias a la recopilación del insigne Daniel Alomía Robles.

El periodista e historiador Aurelio Miró Quesada Sosa afirmaba: “El Yaraví es poesía o cantar en quechua y que se transforma en yaraví en Arequipa y que el poeta más relevante fue Mariano Melgar”. Es cierto que el yaraví alcanzó mayor presencia en Arequipa que en cualquier otra ciudad del país, sin embargo, tenemos suficientes fundamentos para dudar del lugar de su creación (Chávez, 2022).

- José Varallanos: “En tiempos de la colonia adaptaban la música quechua para cantos religiosos”, esto facilitó la creación del yaraví. Efectivamente, con la influencia española y la llegada de instrumentos más completos como la guitarra, el arpa, el violín, etc., los temas incaicos tuvieron que evolucionar. Una evolución lógica fue la del harahui a yaraví.
- Esteban Pavletich, manifiesta que el prócer José Gabriel Aguilar Nalvarte (1773 -1805), se constituye en el primer mensajero culto del yaraví; mucho antes que lo hiciera Mariano Melgar (1790 – 1815).

#### **Características del Yaraví huanuqueño:**

En la Monografía de la Música Tradicional Huanuqueña, Gumersindo Atencia Ramírez y Arturo Caldas y Caballero afirman, con sólida fundamentación, que el yaraví es huanuqueño y, además, nos hablan de las características principales de este género musical:

- Es el resultado de la transculturización sufrida por el harahui en tiempos de la colonia (aunque Daniel Alomía Robles dice que existió el yaraví incaico).
- Es de carácter romántico, generalmente canta al amor no correspondido, la tristeza que expresa es enternecedora: desde luego no es bailable.
- Hay repetición de frases; puede ser con los mismos versos o con versos cambiados.

- Siempre presenta como fuga al chimayche.
- El momento del yaraví eran las serenatas y su acompañamiento generalmente con guitarras.
- Presenta una introducción instrumental relativamente corta.
- Entre verso y verso presenta un puente o nexo instrumental, como un comentario del verso que termina y preparación del siguiente.

### **3.2.3. La obra: Despedida**

La presente pieza musical es un Yaraví colonial basado en motivos de esta época, la obra está en re menor, con indicador de compás de 3/4, cuya estructura es binaria A – B.

### 3. 3. ASPECTO MUSICAL

#### 3.3.1. Análisis armónico

## DESPEDIDA

Yaravi Colonial

Daniel Alomia Robles

The musical score is for the piece "Despedida" by Daniel Alomia Robles, in the style of Yaravi Colonial. It is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system includes Clarinet in Bb and Piano. The second system includes Bb Clarinet and Piano. The third system includes Bb Clarinet and Piano. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*. Chord symbols are provided below the piano parts: Re m: I, V, I, V7 in the first system; I, II, I in the second system; VI, III, III, V6 de III, III in the third system. The piece features intricate melodic lines and complex harmonic textures.

14

B $\flat$  Cl.

Pno.

*mp*

*mp*

I VI V V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I

18

B $\flat$  Cl.

Pno.

I III III V<sub>6</sub> de III

22

B $\flat$  Cl.

Pno.

III III III V<sub>6</sub> de III III

27

B♭ Cl. *mf* *p* *mp* *f*

Pno. *mf* *p* *mp* *f*

I V V<sub>7</sub> I

31

B♭ Cl.

Pno.

V<sub>7</sub> I II III I V I V

35

B♭ Cl. *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

I I<sub>6</sub><sub>4</sub> III V<sub>7</sub> I V I

39

B $\flat$  Cl.

Pno.

*ff*

*ff*

III V<sub>7</sub> I V I VI

43

B $\flat$  Cl.

Pno.

V<sub>de</sub> III III V<sub>de</sub> III V<sub>2</sub> de III V V<sub>7</sub> II

47

B $\flat$  Cl.

Pno.

*f*

*f*

I<sub>6</sub><sub>4</sub> VI III

51

B $\flat$  Cl.

Pno.

IV I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>2</sub> de III V<sub>7</sub>

55

B $\flat$  Cl.

Pno.

rall

I V III IV

58

B $\flat$  Cl.

Pno.

a tempo

I V I

### 3.3.2. Aspecto melódico de la obra

Tonalidad: Re m

Compás: 3/4

Introducción: del compás 1 al 8

#### Sección A:

Fase A: del compás 8 al 17

Frase B: del compás 17 al 30

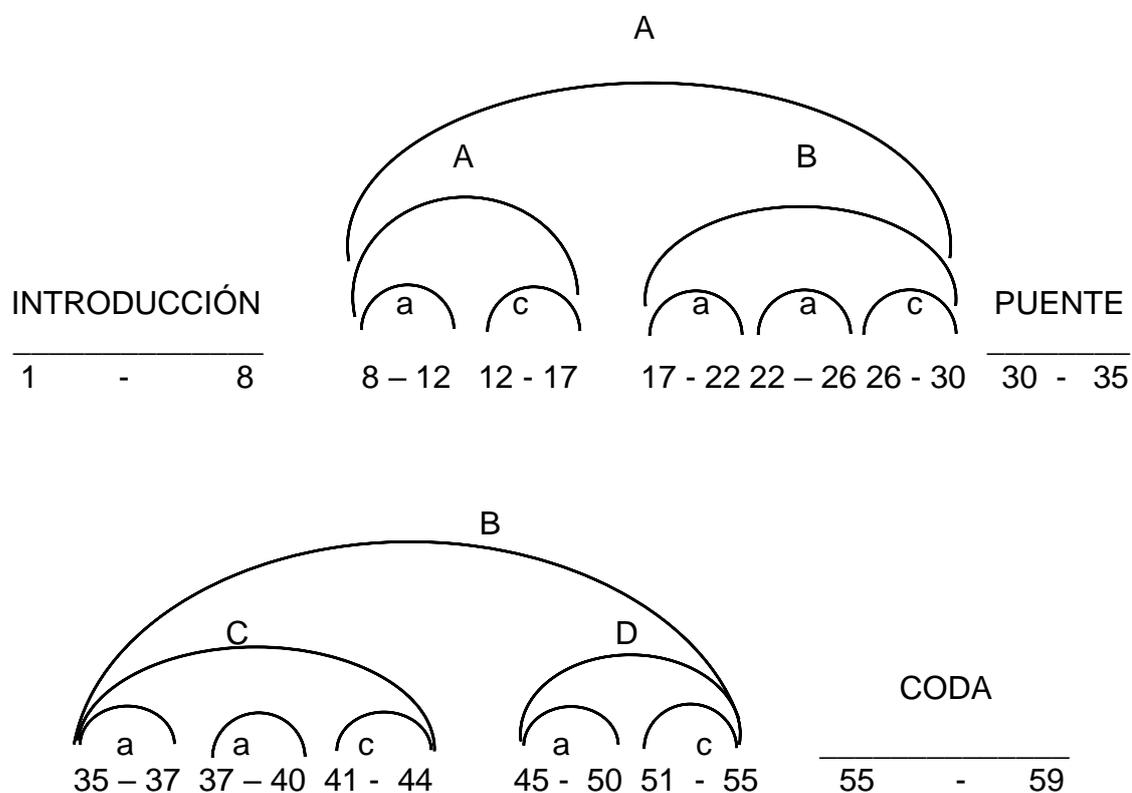
Puente: del compás 30 al 35

#### Sección B:

Frase C: del compás 35 al 44

Frase D: del compás 45 al 55

Coda: del compás 55 al 59



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aransay, M. (2013). *El concierto como forma musical.*

<https://loqueseasonara.blogspot.com/2013/01/el-concierto-como-forma-musical.html>

Cartwright, M. (2023). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Bibliografía (E. S. Grill, Traductor). World History Encyclopedia.

<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-21926/wolfgang-amadeus-mozart/>

Chávez, J. (2022). *El yaraví*. Tu Diario Huánuco.

<https://tudiariohuanuco.pe/especiales/el-yaravi/>

Marcellini, F. R. (2022). *Trascendencia del maestro Daniel Alomía Robles*. Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

<https://www.undar.edu.pe/wp-content/uploads/2022/07/LIBRO-80-ANOS-DAR.pdf>

Wikipedia (2023). *Oblivion*, Astor Piazzolla.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Oblivion\\_\(tango\\_de\\_Astor\\_Piazzolla\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Oblivion_(tango_de_Astor_Piazzolla))

Wikipedia (31 de marzo 2024). *Milonga* música.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Milonga\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Milonga_(m%C3%BAsica))