



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
COORDINACIÓN DE POSTGRADO EN MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA

“TESTAMENTO DE UN HOMBRE INCONFORME”
EDICIÓN CRÍTICA DEL *REQUIEM PARA UN IDIOTA* DE CARLOS DUARTE
(1957-2003)

Trabajo Especial de Grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por:
Carlos Andrés Mejía Zuluaga

Como requisito parcial para optar al grado académico de
Magíster en Música

Con la asesoría del Prof.
Eduardo Lecuna

Caracas, noviembre de 2013



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
 DECANATO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
 COORDINACIÓN DE POSTGRADO EN MÚSICA
 MAESTRÍA EN MÚSICA

“TESTAMENTO DE UN HOMBRE INCONFORME”
EDICION CRÍTICA DEL REQUIEM PARA UN IDIOTA DE CARLOS DUARTE
(1957-2003)

Por: Mejía Zuluaga, Carlos Andrés
 Carnet No.: 0786276

Este trabajo de grado ha sido aprobado en nombre de la Universidad Simón Bolívar por el siguiente jurado examinador:

Presidente
 Prof. Juan de Dios López

Miembro Externo
 Mgr. Yda Palavecino

Miembro Principal-Tutor
 Prof. Eduardo Lecuna

Sartenejas 21 de noviembre de 2013

*A Lizbeth, que sin perseguir ínsula alguna,
ha sido la mejor de los escuderos.*

AGRADECIMIENTO

A mi tutor el profesor Eduardo Lecuna, por su paciencia y acertada guía en la elaboración de este trabajo que pretende aportar al enriquecimiento y difusión del repertorio venezolano y latinoamericano. Sin su experiencia editorial este trabajo hubiese sido una empresa inabordable.

Al profesor Eduardo Plaza, quien me inculcó el afecto por los procesos de análisis musical, y aproximación a la esencia musical.

A la señora Elizabeth Marichal, quien siendo la salvaguarda de la obra de Carlos Duarte, muy generosamente me proporcionó los archivos necesarios para terminar este trabajo.

A mis maestros Alfredo Rugeles y Carlos Urbaneja, cada uno desde su gran experiencia como director de orquesta y pianista respectivamente, llenaron mis jornadas caraqueñas de innumerables y ricas experiencias musicales y humanas, tal vez impensables en cualquier otro rincón latinoamericano.

A mis estudiantes del núcleo de Caricuao, fueron la luz y alegría en mi diario vivir.

A Silvia Restrepo, amiga y maestra que me enseñó a interpretar los acordes del destino.

A mis padres Conrado Mejía y Glorionalba Zuluaga que desde siempre y por siempre serán los destinatarios de mis alegrías y logros, sin ellos nada sería posible.

A Maria Elena Mejía, por creer ciegamente en mí, y entregarme a diario grandes dosis de fe y optimismo.

A la Sra. Lizbeth Urdaneta y su familia, por ser una amiga y ayuda incondicional en los momentos más difíciles, dentro y fuera de Venezuela.



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
Decanato de Estudios de Posgrado
Coordinación de La Maestría en Música

“TESTAMENTO DE UN HOMBRE INCONFORME”
EDICION CRÍTICA DEL REQUIEM PARA UN IDIOTA DE CARLOS DUARTE
(1957-2003)

Por: Mejía Zuluaga, Carlos Andrés
Carnet No.: 0786276
Tutor: Prof. Eduardo Lecuna
Noviembre, 2013

RESUMEN

El *Requiem para un idiota* de Carlos Duarte escrito en Caracas en el año 2002, plantea una serie de interrogantes a nivel orquestal, armónico y de forma, que suscitaron controversia al momento de su estreno.

La finalidad del presente trabajo es la de realizar una edición crítica que permita una futura divulgación de la obra y su consecuente comprensión a través de un detallado análisis de su lenguaje musical. Para esto se utilizará como fundamento teórico, los enunciados de James Grier pertenecientes a su libro *La Edición Crítica de Música*, en esta edición serán herramientas principales, entre otras, la aplicación de la teoría del set (Allen Forte) basada en el texto de Joseph Straus *Introduction to Post-Tonal Theory*, y el método SAMeRC de Jean LaRue.

Palabras Claves: Carlos Duarte, *Requiem para un idiota*, Edición Crítica, James Grier, Joseph Straus, Jean LaRue.

INDICE GENERAL

APROBACIÓN DEL JURADO.....	ii
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
RESUMEN.....	v
ÍNDICE GENERAL.....	vi
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	1
Antecedentes.....	2
Objetivo general.....	4
Objetivos específicos.....	4
MARCO TEÓRICO.....	5
MARCO METODOLÓGICO.....	8
CAPÍTULO I. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL <i>REQUIEM PARA UN IDIOTA</i>	10
Rasgos estilísticos de la obra.....	11
Sonido.....	11
Armonía.....	17
<i>Quinteto de fin de siglo</i> como referencia armónica.....	44

Conclusión armónica por secciones.....	48
CAPÍTULO II. AUTÓGRAFO DEL REQUIEM PARA UN IDIOTA A SER INTERVENIDO EN EDICIÓN.....	51
Errores claros.....	52
Lecturas razonables en competencia.....	65
RESULTADOS.....	71
Aparato crítico.....	71
CONCLUSIONES.....	73
REFERENCIAS.....	74
ANEXOS.....	76
Entrevistas.....	76
<i>Requiem para un idiota</i> (Versión editada).....	87
Manuscrito original.....	119

INDICE DE FIGURAS

Fig 1.1 Ejemplo de crescendo por agregación de voces.....	12
Fig. 1.2 Acompañamiento homofónico del coro, el piano desarrolla un pasaje Virtuosístico.....	13
Fig. 1.3 Textura homofónica en las cuerdas en la obra <i>Quinteto de fin de siglo</i>	14
Fig. 1.4 Idea musical expuesta por el piano, contenido armónico (012369).....	15
Fig. 1.5 Reorquestación de la idea del piano, versión coral, forma prima (0123568).....	15
Fig. 1.6 Cambio de color en el coro como efecto tímbrico.....	16
Fig. 1.7 Efectos tímbricos en las cuerdas, uso de glissandos y sordinas.....	16
Fig. 1.8 material armónico de los 6 primeros compases, (0358).....	18
Fig. 1.9 Muestra la colección (01348).....	19
Fig. 1.10 Primera entrada del piano forma prima (01347).....	19
Fig. 1.11 Construcción de acorde sobre escala octatónica (0134679) cc. 34-37.....	20
Fig. 1.12a Sopranos y contraltos desarrollan movimiento en espejo los 6 primeros cc.....	21
Fig. 1.12b primer elemento melódico cc. 43-44 (013467).....	21
Fig. 1.13 Primer cadenza del piano cc. 54-57.....	22
Fig. 1.14 Idea musical expuesta por el piano, contenido armónico (012369).....	22

Fig. 1.15 Intención bitonal en el piano.....	23
Fig. 1.16 Variación del coro al pasaje anterior del piano, bitonalidad.....	24
Fig. 1.17a Colección bitonal (013479).....	25
Fig. 1.17b Colección inversamente simétrica.....	25
Fig. 1.17c Colección inversamente simétrica.....	26
Fig. 1.18 pasaje del piano forma prima (0123467).....	26
Fig. 1.19 Colección del coro y contrabajo compases 121-125 forma prima (02368).....	27
Fig. 1.20 Acorde cadencial por su recurrencia (01347).....	28
Fig. 1.21 Acorde preparatorio de la sección virtuosística del piano solista.....	29
Fig. 1.22 Colecciones alternadas en el coro y el piano solista.....	30
Fig. 1.23 Colección bitonal (023679).....	30
Fig. 1.24 Colección bitonal (023579).....	31
Fig. 1.25 colección (012578) del coro y contrabajos, (Re menor + acorde x 4as).....	31
Fig. 1.26 Colección (01367) del coro y contrabajos, pedal melódico en sopranos.....	32
Fig. 1.27 colección bitonal (01469) y (01478) con el bajo en Do.....	33
Fig. 1.28 Colección (0247) en fagotes y contrafagotes.....	34
Fig. 1.29 Colección (01458) común al piano y el coro en cc.329 y 333.....	34
Fig. 1.30a Conjunto (0258).....	35
Fig. 1.30b (0258) T1 Progresión armónica ascendente por semitono.....	36
Fig. 1.31a Simetría inversa de la colección (01478) c. 349, acordes de <i>si menor</i> y <i>si b</i>	36
Fig. 1.31b Conjunto (01478) en el score.....	37

Fig. 1.32 Conjunto bitonal (0134689).....	37
Fig. 1.33 Punto climático con forma prima (0358).....	38
Fig. 1.34 Variación de 1ª entrada del piano (02458).....	39
Fig. 1.35 Progresión y síntesis de contenido de alturas: (01245) y (0124568).....	39
Fig. 1.36 Ostinato (014579), presente a lo largo del pasaje.....	40
Fig. 1.37a Acorde (013468T) de acompañamiento al piano solista.....	41
Fig. 1.37b Acorde (0234679).....	41
Fig. 1.38a Reexposición del inicio, forma prima (0358).....	42
Fig. 1.38b Primera repetición de acorde escalonado (01358).....	43
Fig. 1.38c segunda repetición del acorde escalonado (0148), piano (01347).....	43
Fig. 1.39 Acorde final, poliacorde (024579) inversamente simétrico.....	44
Fig. 1.40 Acorde con forma prima (0148) triada con elemento cromático agregado.....	45
Fig. 1.41 Conjuntos recurrentes en ambas obras, (01469) y (01347).....	46
Fig. 1.42 Combinación bitonal con forma prima (023679).....	47
Fig. 1.43 <i>Mi menor + la menor</i> (01358).....	47
Fig. 1.44a Gráfica de los conjuntos recurrentes a los largo de los 500 compases de la obra.....	48
Fig. 1.44b Recurrencia de conjuntos en la primera sección.....	49
Fig. 1.44c Recurrencia de conjuntos en la segunda sección.....	49
Fig. 1.44d Recurrencia de conjuntos en la tercera sección.....	50
Fig. 1.44e Recurrencia de conjuntos en la cuarta sección y coda.....	50
Fig. 2.1 Escritura del contrafagot una octava inferior de los contrabajos.....	52
Fig. 2.2a Ausencia de nombre del instrumento en el compás 43.....	53

Fig. 2.2b Compás 43 de la particella del contrafagot que ratifica la decisión anterior.....	53
Fig. 2.3 Compás n° 86 página 10 del manuscrito Cadenza 2 ^a	54
Fig. 2.4 Omisión del número entero de la medida de compás en los contrabajos.....	55
Fig. 2.5 Ausencia de silencios que completan el compás 103.....	56
Fig. 2.6 Omisión del respectivo silencio de redonda en el compás 139.....	56
Fig. 2.7a Ausencia del becuadro en contraltos y sopranos.....	57
Fig. 2.7b Falta de becuadro en sopranos y contraltos c. 153.....	58
Fig. 2.8a Compás 163 del piano sin el respectivo becuadro.....	59
Fig. 2.8b Compás 155 del piano sin el respectivo becuadro.....	59
Fig. 2.9 Si becuadro injustificado en los tenores compás 168 y último Si bemol (en verde).....	60
Fig. 2.10 Ausencia de becuadros en tenores y bajos c. 224.....	61
Fig. 2.11 Ausencia de bemoles en <i>si</i> y <i>sol</i> de la m.i. del piano c. 258.....	61
Fig. 2.12 Becuadro faltante en el <i>re</i> de los tenores en el acorde (0247) del coro c.280.....	62
Fig. 2.13 Ausencia de puntillos para completar la medida de compás, c. 318.....	63
Fig. 2.14 Inicial incorrecta para los tenores en c. 411.....	63
Fig. 2.15 Ausencia de líneas de unión entre pentagramas de un mismo sistema.....	64
Fig. 2.16 Primer sistema de la página 6 del boceto donde se muestra el c. 103.....	65
Fig. 2.17 Muestra la ausencia del número entero en la línea de los contrabajos.....	66
Fig. 2.18 Ausencia de la medida de compás conforme al cambio de medida c. 103.....	67
Fig. 2.19 Compás 56 del boceto, corrobora la variante melódica del original.....	68

Fig. 2.20 Compás 56 del original manuscrito.....	68
Fig. 2.21a La natural mantenido desde antes, en contra de un acorde de Fa# mayor.....	69
Fig. 2.21b <i>La natural</i> en la armonía de <i>fa sostenido mayor</i> y <i>mi menor</i> , c. 473.....	70

INTRODUCCIÓN

La edición crítica del *Requiem para un idiota*, surge del deseo de difundir la obra del compositor y pianista venezolano Carlos Duarte, que dejó una obra de altísima calidad en ambos terrenos, como pianista fue sin duda alguna uno de los artistas más excelsos de la escena musical venezolana de final del siglo pasado, y como compositor supo sintetizar las influencias que tomaba de su labor como intérprete, sin perder de esta manera un estilo muy personal.

Su *Requiem* fue escrito en Caracas entre marzo y mayo de 2002, en un momento en el que Venezuela ya atravesaba una serie de cambios socio-políticos que según testimonios de algunos de sus amigos y colegas más allegados (Arnaldo Pizzolante, ver entrevista en anexo), afectaron sensiblemente el ánimo del compositor y la visión de futuro que Duarte tenía del país. Fueron estos sucesos sumados al deterioro en su estado de salud, los que rodearon la creación del *Requiem*.

Para el estreno de la obra Duarte llamó personalmente a sus colegas los maestros Arnaldo Pizzolante para ser el solista en el estreno, y a Rodolfo Saglimbeni como director de la Orquesta sinfónica municipal de Caracas, agrupación que finalmente estrenara la obra en abril de 2006 en el la sala Ribas del teatro Teresa Carreño.

La obra cuenta con una orquestación poco usual, 8 clarinetes, 8 fagotes, 8 contrafagotes (se estrenó con 5), 8 contrabajos, coro mixto de 80 voces y piano solista. Esta orquestación

consigue una sonoridad particular, dada la utilización de instrumentos de registro grave como acompañamiento del piano solista, el coro se integra al conjunto orquestal como un instrumento más, al no tener texto y cantar a manera de vocalise.

Para el presente trabajo nos apoyamos en varios elementos, siendo que la edición conlleva un acto crítico, es decir, de juicio sobre el objeto de estudio, el texto de James Grier (2008) *La Edición Crítica de Música* sirve de sustento teórico para llevar a cabo el acto editorial de manera crítica. Dicho acto crítico se basa principalmente en el estudio armónico de la obra que en este caso se hará a la luz de la teoría del set, desarrollada por Allen Forte y ampliada por Joseph Straus en su texto *Introduction to post tonal theory*, y la comprensión del estilo musical expuesta por Jean LaRue (1989) en su libro *Análisis del estilo musical*.

ANTECEDENTES

Como antecedentes se mencionan los siguientes trabajos, pues su línea de investigación y manera de proceder se basan en los postulados de Grier (2008) apoyados también por otras teorías y escritos como el *Análisis del estilo musical* de Jean LaRue:

Carlos Duarte: Obras completas para piano, realizado por Natalie Rojas y Leonor Niemtschik (2003) como trabajo de grado para obtener la Licenciatura en artes de la Universidad Central de Venezuela.

Propuesta para la edición crítica de la pieza sin título (L. S/T) de Juan Vicente Lecuna, realizado por el profesor Eduardo Lecuna (2006) como trabajo de grado de maestría, se

basa en los enunciados presentados por James Grier (2008) para la edición de la partitura del Juan Vicente Lecuna

Propuesta de edición crítica de la obra Suite de los Silencios para piano y voz recitada de Carlos Duarte con textos de José Antonio Ramos Sucre, realizado por Edgar Bonilla Jiménez y Ezequiel Rodolfo Moreno (2008), como requisito para la licenciatura en el instituto de estudios musicales (Actualmente UNEARTE) también apoyados en los conceptos de Grier (2008) y análisis estilístico de Jean LaRue (1989).

Propuesta de edición crítica de la obra Piezas-Estudios para piano op. 26 de Blas Emilio Atehortúa realizado por Nagdía Díaz (2010) en UNEARTE, también apoyada en los escritos de Grier.

Propuesta para la edición crítica de Tríptico Sudamericano de Beatriz Lockhart realizado por Yda Palaveccino (2011), como requisito para optar al título de Magister en Música de la Universidad Simón Bolívar

El elemento común a todos estos trabajos que sirven como antecedente de la presente propuesta, es el marcado interés en dejar como legado público un texto limpio donde los editores, han tomado decisiones apoyadas teóricamente por los autores mencionados anteriormente para resolver posibles problemas de lectura y concordancia de las obras objeto de estudio. Es así como estas obras servirán de punto de partida para concretar la edición de la obra *Requiem para un idiota* de Carlos Duarte.

OBJETIVO GENERAL:

Realizar la edición crítica del *Requiem para un idiota* del compositor venezolano Carlos Duarte y de esta forma ampliar el repertorio sinfónico coral venezolano y latinoamericano.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1. Establecer antecedentes del lenguaje musical del compositor del *Requiem* con otras obras de su catálogo.
2. Determinar los elementos constitutivos de la obra por medio del análisis estilístico propuesto por LaRue, usando como herramienta esencial en el apartado armónico, la teoría del set.
3. Recopilar información complementaria que apoye el estudio y comprensión de la obra, como bocetos, entrevistas y obras cercanas del mismo compositor cronológicamente.
4. Crear un texto editado como resultado del análisis crítico, que sirva como referencia a la comunidad musical venezolana.

MARCO TEÓRICO

La edición crítica de la obra *Requiem Para un Idiota* del Compositor venezolano Carlos Duarte, se realiza basada en los postulados del libro *La edición crítica de música* de James Grier (edición en español de 2008), donde nos propone un acercamiento teórico al acto naturalmente crítico de la edición (p. 16). En este acercamiento teórico, se presenta al editor como un mediador entre el compositor y el público que finalmente se beneficia de la interpretación de la obra (p. 13), esta aproximación que presenta Grier en su libro, tiene como pilares fundamentales tres vías de recolectar y clasificar la información o material musical de una obra dada: 1. *Lecturas correctas*, 2. *lecturas razonables en competencia* y 3. *errores claros*. El paso a seguir por el editor es el de seleccionar el material que le proporcione lecturas adecuadas y lecturas irrefutables, de este último grupo, el material que parezca más viable, es decir más aceptable conforme al estilo de la obra, entraría directamente a la categoría número uno, lecturas correctas.

A medida que se va avanzando en la clasificación del material de la fuente, es muy probable encontrarnos con que ciertas lecturas cambian de estatus, de acuerdo a los descubrimientos progresivos del acto crítico. Si en principio cierto material se nos presenta como clasificable dentro de lecturas razonables en competencia, es probable que de acuerdo a análisis posteriores, cambie de estatus para pasar a ser corroborado como una lectura correcta, esto es, como un material que pasaría el filtro del ojo crítico del editor a la hora de decidir que aspectos de la obra se editarían para posteriores publicaciones, siendo esto, el fin de la edición misma.

El constante estado de cambio en que se podrían encontrar los diferentes materiales recolectados de una fuente determinada, hace que la percepción del estilo de una obra por parte del editor se retroalimente de las lecturas sucesivas y cambie a medida que se vaya

determinando el estilo de la misma, este proceso es el mismo que enriquece la acción crítica de la edición, y a su vez, apunta hacia una intervención mas decidida del editor hacia la obra misma, casi llevándolo a la categoría de coautor, pues cada vez que se renueva una obra con una nueva edición, asume una forma distinta y se abre al público de una manera diferente también, es de esta manera que se podría decir que la obra se renueva.

Teniendo en cuenta que el proceso de edición crítica requiere de múltiples herramientas para desarrollar su propósito a cabalidad, se usarán para este proyecto, además del mencionado texto de Grier, dos fundamentos teóricos para asumir las decisiones críticas de lugar, estos son, el análisis estilístico que propone Jean LaRue en su texto *Análisis del estilo musical* (1989), y análisis armónico propuesto por Joseph Strauss en su texto *Introducción a la teoría postonal*. (2005).

El proceso de edición se encuentra comúnmente con varias dificultades, la mas relevante para nuestro proceso de editar el *Requiem para un Idiota* tiene que ver con el hecho de que sólo se dispone de una única fuente autógrafa y un boceto de la misma, dicho boceto se podría tomar como una segunda fuente en el caso de que la realización final de la obra se aleje sustancialmente de este.

Otra dificultad característica que Grier establece en su libro, es que dentro del proceso de análisis y clasificación de los diferentes materiales del trabajo a editar, se puede llegar a un punto donde no encontremos una respuesta final para los materiales clasificados como lecturas razonables en competencia, dado que muchas de las ambigüedades que se pueden encontrar entre estos materiales proceden de fuentes extintas o porque las ambigüedades estaban presentes desde la concepción inicial de la obra.

Además del análisis anteriormente citado, este trabajo presenta diversos sustentos referenciales, entre ellos los antecedentes investigativos sobre la obra de Duarte,

procedimientos que definan el lenguaje musical empleado por el compositor en alguna de sus obras anteriores, y entrevistas de personas relacionadas estrechamente con el creador y su obra en el momento de su estreno.

MARCO METODOLÓGICO

La presente edición crítica conlleva un proceso de conocimiento histórico de las fuentes, y un proceso crítico en lo que concierne a su análisis, pues en palabras del propio Grier, cada pieza de música se crea bajo una combinación única de circunstancias culturales, sociales e históricas (p.26, 2008) y es por esto que la recolección de información en estos dos aspectos se hace indispensable. Debido a la necesidad de recopilar datos de diferente naturaleza, este proyecto se enmarca en una investigación de tipo descriptivo cualitativo, obteniendo un apartado de decisiones críticas que conducen a la edición resultante.

La obra a editar será el *Requiem para un idiota* de Carlos Duarte, dicha obra presenta sólo una fuente terminada, de la cual se accedió a su fotocopia y un boceto previo (con múltiples enmendaduras) en versión reducida. Al no tener una segunda fuente real, la filiación estemática de la que nos habla Grier (Grier, 2008, p.61) no tiene aplicación, por tanto, la herramienta básica de análisis crítico será el análisis de estilo propuesto por Jean LaRue en su texto *Análisis del estilo musical*, cuyo análisis armónico se realizará bajo la teoría del set, apoyado en el texto de Joseph N. Straus *Introducción a la teoría postonal*.

Para llevar a cabo dicho análisis nos centraremos en dos de los elementos de la fórmula SAMeRC de LaRue (Sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento) el sonido y la armonía, por ser estos dos elementos de fuerte incidencia en la obra, mientras los demás no presentan un aporte significativo. Se estudiará el sonido en los elementos en que se descompone, a saber: timbre, dinámica y textura. La esencia armónica de la obra se estudiará a la luz de la teoría del set antes mencionada. Ambos elementos tendrán como marco referencial la obra *Quinteto de fin de siglo* del mismo Duarte por ser esta obra muy cercana cronológica y estructuralmente al *Requiem*.

El proceso mediante el cual se estructura este trabajo es el siguiente:

1. **Recopilación de material primario:** Copia de partitura autógrafa general de director, bocetos preliminares, particellas de los instrumentos de la orquesta, copia de partitura general de director de la obra *Quinteto de fin de siglo*.
2. **Recopilación de material secundario:** Bibliografía, entrevistas a colegas y amigos relacionados directamente con el estreno del *Requiem*, sustento teórico.
3. **Análisis estilístico:** Siguiendo los enunciados anteriormente expuestos de Jean LaRue, teoría del set en el libro de Joseph N. Strauss
4. **Elaboración de decisiones críticas:** Capítulo destinado a exponer las intervenciones editoriales, apoyadas en el análisis estilístico y armónico de la obra.
5. **Elaboración de la versión editada:** Realización de partitura general del director con programa de edición musical (Sibelius 7)
6. **Resultados y conclusiones:** Conclusiones y lista de errores corregidos en la edición del *Requiem*.

CAPÍTULO I.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL *REQUIEM PARA UN IDIOTA*

Según lo establecido por Jean LaRue, (*Análisis del estilo musical*, 1989, p.3), el primer paso para abordar un análisis estilístico de una obra es el concerniente a sus antecedentes, forjando de antemano una idea de los procesos musicales más usuales a la obra objeto de estudio, es decir, una obra cercana cronológicamente, además próxima en recursos instrumentales y formales a la obra objeto de estudio. En este caso se ha escogido la obra *Quinteto de fin de siglo*, obra escrita en 1999 para cuarteto de cuerdas y piano, donde este último instrumento tiene un papel protagónico, que al igual que en el *Requiem para un idiota*, interactúa con los demás instrumentos en una suerte de concertante de cámara.

Los elementos a analizar (como se describió anteriormente en el marco teórico) estarán focalizados en el sonido y lenguaje armónico, por ser esta obra de una evidente inclinación hacia las texturas y colores armónicos, atendiendo dos de los elementos de la fórmula SAMeRC, establecida por LaRue, que en este caso servirá como referencia para la comprensión de los elementos utilizados por Duarte en la construcción de su obra.

RASGOS ESTILÍSTICOS DE LA OBRA

La obra *Requiem para un Idiota* representa un reto en muchos aspectos a la hora de su análisis, su lenguaje armónico, su orquestación y su forma, no se pueden clasificar fácilmente en los parámetros existentes. La obra está construida en un único movimiento, con episodios de protagonismo del piano, denominados *cadenza*, estos pasajes no presentan las típicas muestras de virtuosismo solista tan frecuentes en los conciertos, estas cadenzas definen un poco la forma de la obra marcando la entrada de un nuevo elemento motivico o la variación de una idea anteriormente presentada.

A continuación se procede a analizar la obra bajo los parámetros de Jean LaRue, usando el sonido y la armonía como ejes centrales para comprender su estilo.

Sonido

En el *Requiem para un Idiota* el sonido es un factor determinante en el desarrollo de la obra misma, la escogencia instrumental que hace el compositor es una de las improntas más distintivas de esta pieza. Para Jean LaRue (1989, p. 18), los elementos constitutivos del sonido son el timbre, la dinámica y la textura-trama, y en el *Requiem* estos elementos se entrelazan para obtener un sonido característico que termina distinguiendo a la obra, junto con los otros elementos del grupo SAMeRC.

Desde el inicio del *Requiem*, el compositor nos deja claro que el coro de 80 voces que demanda la obra, se integra al ensamble como una fuerza instrumental, más que como una típica agrupación coral, pues durante la obra completa, el coro “*canta*” vocalisos sin presentar ningún texto, construyendo un crescendo por agregación de voces, como se aprecia en la figura. 1.1, (incluyendo fagotes, contrafagotes y contrabajos) hasta llegar a un

molto *ff* al final de la segunda entrada del coro en el c. 15 que precede la primera aparición del piano en el c. 18.

The image shows a handwritten musical score for a symphony. The score is divided into several systems. The first system includes woodwinds (2 Clarinetes en sib, 2 Fagotes, 2 Contrafagotes) and vocalists (Sopranos (20), Contraltos (20), Tenores (20), Bajas (20)). The second system includes Piano solo and 2 Contrabajos (4 con ext. a DG). The tempo is marked 'LENTO'. The score shows a progression of measures with dynamic markings like 'f' and 'più f', and performance instructions such as 'siempre LEGATO' and 'CRESC. SIEMPRE poco a poco'. The piano part has measure numbers 3, 2 1/2, 3, 4, and 2. The double bass part has measure numbers 3, 2 1/2, 3, 4, and 2.

Fig 1.1 Ejemplo de crescendo por agregación de voces.

Este crescendo por agregación se circunscribe en la categorización de dinámica que nos brinda LaRue, como uno de los factores que aportan al sonido característico de una pieza musical, en este caso, no necesariamente por signos escritos como forte o piano, sino por nuevos elementos sonoros que se insertan al pasaje en cuestión, Jean LaRue (1989) lo define de la siguiente manera: “...Sin embargo, en tanto que categorías analíticas del estilo, las dinámicas deben incluir todos los aspectos de intensidad sonora, todos los matices implícitos en la inflexión musical, sin importar si son indicados por signos específicos o no” (p. 19)

Otra textura recurrente en la obra de Duarte es la homofonía como acompañamiento, el siguiente ejemplo (fig. 1.2) ilustra un segmento de la página 19 del manuscrito, el compás 152, donde el piano desarrolla un pasaje de polifonía oculta en emiola, donde las dos últimas notas de cada tres semicorcheas descienden cromáticamente, mientras la mano

izquierda dibuja un bajo que alterna las armonías de Mib menor cada dos compases y en medio de ellos aparece una secuencia de quintas y después un acorde de Fa mayor. Todo esto sucede mientras el coro acompaña con una secuencia de 4 acordes, que se repiten.

The image displays a handwritten musical score. The top system consists of four staves, likely for vocal parts, with a dynamic marking of *(mf)* and the instruction *siempre leg.* (always *leggiero*). The middle system is a piano accompaniment, marked *Mosso* and *(mf)*, featuring a complex, virtuosic passage with triplets and sixteenth notes. The bottom system shows a bass line, also marked *(mf)* and *siempre leg.*, with a measure number of 152 indicated in a box.

Fig. 1.2 Acompañamiento homofónico del coro, el piano desarrolla un pasaje virtuosístico.

Así mismo el compositor utiliza una textura de acompañamiento similar en su obra *Quinteto de fin de siglo*, en este caso es el cuarteto de cuerdas quien acompaña al piano en un pasaje similar, y en el piano encontramos un pasaje análogo al anteriormente presentado en el *Requiem*, aunque en este caso la armonía del acompañamiento homofónico de las cuerdas es un poco más estática, al igual que los cambios armónicos en el piano, lo anterior lo apreciamos en la figura 1.3

Fig. 1.3 Textura homofónica en las cuerdas en la obra *Quinteto de fin de siglo*.

Otra característica importante en el sonido del *Requiem* es el timbre, tal como lo indica LaRue (1989, p.18) este tiene cuatro factores que lo caracterizan a saber; “elección de timbre, ámbito, frecuencia de contraste e idioma”. Este atributo junto con el color armónico, es precisamente el que le otorga en gran medida, identidad a la obra.

En el compás 69, el piano despliega una idea (motivo melódico) musical cuyo contenido armónico (cc. 69 y 70) es representado por la forma prima (012369). Como se aprecia en la figura 1.4, a continuación el coro enfatiza la idea anteriormente expuesta por el piano en los compases 77 y 78, pero esta vez utilizando como contenido armónico la forma prima (0123568) como se ven en la figura 1.5.

En términos más convencionales, cabría decir que la entrada del coro en el compás 77 y 78 presenta un pasaje bitonal, donde los bajos cantan en un divisi a 3 un acorde de Mib menor, y el resto de las voces un Fa mayor, con algunas alteraciones. Lo anterior muestra una clara intención de reorquestrar el pasaje expuesto por el piano, coloreándolo con un coro mixto

Comparando las formas primas de ambos elementos, claramente vemos que comparten la misma relación interválica en sus 4 primeras alturas así: (0123) dando como resultado una pequeña escala cromática común a ambas colecciones.



Fig. 1.4 Idea musical expuesta por el piano, contenido armónico (012369).

Fig. 1.5 Reorquestación de la idea del piano, versión coral, forma prima (0123568).

A continuación veremos otro ejemplo de cambio en la emisión vocal en el coro como recurso para cambiar el color sutilmente. Después de concluir un pasaje de marcada tendencia tonal que presenta una fanfarria de los clarinetes y fagotes tocando un acorde de Fa mayor sobre una línea de Re en el contrafagot, teniendo así una forma prima de (0358), este acorde es duplicado por el coro, que en el compás 400 cambia la emisión a boca chiusa con una indicación al lado del compás así: “*BOCA CHIUSA Con la lengua como p. ej. Al decir AN.*” Este ejemplo aparece plasmado en la figura 1.6.

51

pp 400 Poco più LENTO

mp sú. pp

mp sú. pp

* "BOCA CHIUSA" con la LENGUA como p. et. al decl. AN

Poco più LENTO

3 mp 2

pp

mp sú. pp

400

Fig. 1.6 Cambio de color en el coro como efecto tímbrico.

Este tipo de cambios de color los encontramos de manera más recurrente en su quinteto, donde el compositor usa diversos elementos como sordinas y glissandos para las cuerdas, como en los compases 132 y 133 que nos muestra la figura 1.7

3 VLN 1 2 3

ff posible (con sord.)

GLISS. LENTO

molto leg.

LARGO

Fruvolamente pleno 54

Fig. 1.7 Efectos tímbricos en las cuerdas, uso de glissandos y sordinas.

Armonía:

En adelante se irán presentando las diferentes colecciones que a criterio de esta edición, definen el estilo de la obra, muchas veces nuevas colecciones coinciden con nuevo material motivico, mostrando así una intención de generar forma por segmentación de ideas, LaRue (1989) lo plantea en los siguientes términos: La armonía proporciona igualmente importantes y definidas contribuciones a la forma, puesto que puede clarificar tanto las articulaciones como los tipos de continuación mediante una amplia gama de procedimientos graduales, sutiles pero inequívocos, (p. 37).

Conjunto 1: Al inicio de la obra, el compositor nos muestra una de las tendencias armónicas que predomina a lo largo del discurso musical, se trata de la ambivalencia tonal. En los primeros 6 compases nos encontramos con un acorde formado secuencialmente por las voces del coro, el cual alcanza una triada mayor La bemol mayor (037) en la entrada de los tenores, pero tan pronto entran los bajos, reforzados por los fagotes, contrafagotes y contrabajos, encontramos un tetracordio que da lugar a un acorde que genera dos tipos de lectura. La primera podría ser un acorde menor con séptima menor, la segunda lectura, por la cual se inclina esta edición, es la de bitonalidad por yuxtaposición de un acorde de Re menor y Fa mayor, lo anterior debido al uso recurrente en la obra de este tipo de construcciones acordales sin preparaciones funcionales que anticipen de alguna manera este tipo de acorde. Esta colección de alturas da como resultado la forma prima (0358), en este caso los dos acordes yuxtapuestos tienen dos alturas en común, Fa y La, lo que hace menos evidente la bitonalidad, más adelante encontraremos entidades sonoras que comparten una sola nota y otras que no comparten altura alguna.

En la figura 1.8 se aprecia el material armónico con forma prima (0358), Re menor con séptima menor *Re menor-Fa mayor* primera idea armónica de la obra.

Fig. 1.8 material armónico de los 6 primeros compases, (0358)

Conjunto 2: La siguiente colección armónica (fig. 1.9) refuerza la idea del uso recurrente de la ambivalencia tonal por parte del compositor, a partir del final de la “frase” anterior en el compás 6, los fagotes, contrafagotes y contrabajos, sostienen un *do* (segunda línea adicional inferior clave de fa) que sirve como enlace armónico para el siguiente conjunto de alturas, la cual alcanza su estado final en el compás 11, segunda página del manuscrito, formando un doble acorde *si bemol menor-fa mayor*, pero esta vez con un grado de disociación mayor al tener ambos acordes sólo una nota en común, fa, las notas anteriores a la formación de este acorde serán consideradas como notas de adorno, accesorias para alcanzar un enunciado armónico. El anterior conjunto da como resultado la forma prima (01348) tras un retardo de los fagotes, contrafagotes y contrabajos que alcanzan la altura *si bemol* una negra antes del compás 11.

Retardo de la línea del bajo por semitono

Colección armónica ambivalente
Bb menor-Fa mayor (01348)

Retardo de la línea del bajo por semitono

Fig. 1.9 Muestra la colección (01348).

Conjunto 3: La primer entrada del piano en la obra aparece en el compás 18, presenta una forma prima (01347) una colección armónica casi exacta del caso anterior, siendo de esta manera un subconjunto de este. En este pasaje el piano insinúa brevemente dicho contenido armónico haciendo uso de fuertes contrastes dinámicos como apreciamos en la figura 1.10.

Poco più LENTO

2 f → 3 mp

1 1/2 f

3 1/2 mf

3 pp

sff

Fig. 1.10 Primera entrada del piano forma prima (01347)

Conjunto 4: Se trata de la construcción escalonada de un acorde por parte del coro a partir del compás 34, el resultado es una compleja sonoridad cerrada, a manera de *cluster*, en una secuencia de tonos enteros y semitonos que da como resultado una escala octatónica con la forma prima (0134679) como se aprecia en la figura 1.11.

Fig. 1.11 Construcción de acorde sobre escala octatónica (0134679) cc. 34-37.

Conjunto 5: En este segmento que comienza en el compás 43 y termina en el 53, nos encontramos con varios elementos combinados, por un lado lo que podría llamarse un acorde pedal (tenores, bajos y fagotes) con forma prima (037) y dos líneas melódicas que interactúan en un movimiento en espejo en los primeros 6 compases a cargo de las voces de sopranos y contraltos, donde a partir del compás 49 la línea inferior es un subconjunto de la superior como se aprecia en la figura 1.12, la línea de las sopranos (azul) está construida con una forma prima (012345679) mientras que las contraltos presentan una colección representada por la forma prima (012345).

Fig. 1.12a Sopranos y contraltos desarrollan movimiento en espejo los 6 primeros cc.

Cabe resaltar que para la actual edición el segmento anteriormente mostrado presenta lo que podríamos llamar el primer motivo melódico de la obra, creado por la línea de sopranos y contraltos como se aprecia en la figura 1.13, con una forma prima (013467).

Fig. 1.12b primer elemento melódico cc. 43-44 (013467).

Conjunto 6: En el compás 54 aparece la primer cadenza del piano que mencionábamos al inicio de este capítulo, el piano despliega dos semifrases de dos compases (cc.54-57), con las siguientes formas prima (0234568) y (0123457), como se muestra en la siguiente figura.

Fig. 1.13 Primer cadenza del piano cc. 54-57.

Estas dos semifrases están estrechamente relacionadas, la línea superior del piano está exactamente transportada a una relación T2 superior, no así con la línea inferior que difiere en sus intervalos como se aprecia en la figura 1.14, sin embargo, ambas semifrases guardan una relación de contorno por la dirección que toman sus elementos. Otra relación interesante entre ambas semifrases es que al invertir la forma prima de la segunda e igualar a cero, obtendremos una forma prima (0234567), casi un subconjunto de la primera, excepto por su último elemento.

Conjunto 7: El siguiente ejemplo (cc. 62-65) muestra nuevamente una cercana relación entre las dos semifrases que contiene, además de mostrar relación con la primera semifrase de la colección anterior, teniendo todas como forma prima (0234568) como se aprecia en la figura siguiente.

Fig. 1.14 Compases 62-65 de la 1ª cadenza del piano.

Conjunto 8: En el compás 68 nos encontramos con una sección en la obra donde el piano introduce nuevo material motivico, esta idea musical se desarrolla en 9 compases, de los cuales tomaremos los 3 primeros por encerrar estos compases una idea musical completa. Dicho conjunto encontrado en los compases 68-70 presenta una forma prima (0123469). Podemos observar claramente la intención de bitonalidad del compositor al reservar a la mano izquierda un invariable acorde de forma prima (037) *re menor*, invariable, y a la mano derecha una colección que incluye en sí misma la forma prima de la mano derecha, más el resto de las alturas que conforman la colección mencionada en la cuarta línea de este párrafo. Los cc. 71-75 tomando ya sólo las alturas excluyendo el *re menor* (por ser invariable en el resto del pasaje), presentan una forma prima (013468T).

Fig. 1.15 Intención bitonal en el piano.

Conjunto 9: En el siguiente fragmento encontramos otra intención bitonal por parte del compositor, en el compás 77 el coro presenta una variación de los compases 69 y 70 del piano. El compás 77 nos muestra una marcada diferenciación de ambos conjuntos tonales en un mismo pasaje, mientras los bajos apoyados por los fagotes tocan un acorde con forma prima (037) *mi bemol menor* el resto de las voces del coro canta un fragmento centrado alrededor de *fa mayor* (037). Ambos conjuntos juntas forman una super conjunto (023679) como apreciamos en la siguiente figura.

9
77

Div.

Fg.

Ambas colecciones (023679)

S. *ff* Div. 13

C. Div. 13

T. Div.

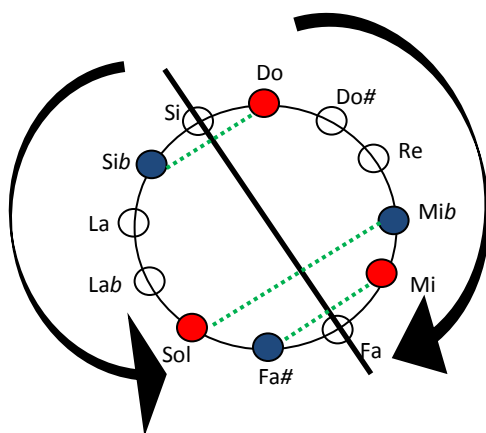
B. Div.

Fig. 1.16 Variación del coro al pasaje anterior del piano, bitonalidad.

Conjunto 10: En el compás 88 las voces de las contraltos y sopranos presentan nuevamente un acorde de *mi bemol menor*, contrastando esta vez (a diferencia de la colección anterior *Mib menor/Fa mayor*) con un acorde de *Do mayor* en los contrabajos y fagotes, el resultado de ambos conjuntos juntas dan como resultado una forma prima (013479) (fig.1.17a). Pero más allá de ver la similitud entre ambas conjuntos bitonales, encontramos que ambos comparten la propiedad de ser inversamente simétricas, como se aprecia en las figura 1.17b y 1.17c, haciendo un paralelo con la literatura estaríamos hablando de palíndromos musicales que se leen igualmente hacia adelante y hacia atrás.

Handwritten musical score for three staves (Fg, S, C) in 3/2 time. The top staff (Fg) is marked "Div. 2da" and "mf seco". The middle staff (S) is marked "4 Div." and "3". The bottom staff (C) is marked "Pizz." and "Div. 3". The score shows a bitonal texture with two different tonal centers.

Fig. 1.17a Colección bitonal (013479)

Fig. 1.17b Conjunto inversamente simétrico Do mayor = ● *mi b menor* = ● Ejes *si-fa*.

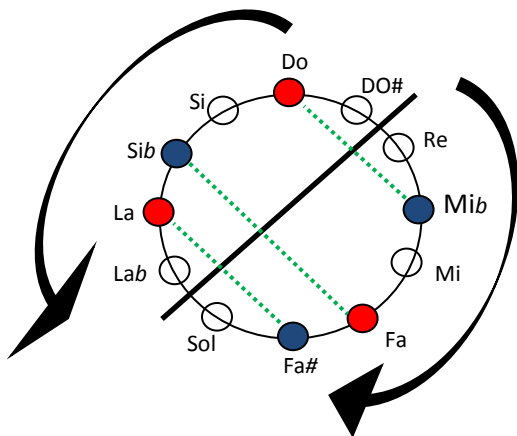


Fig. 1.17c Conjunto inversamente simétrico *fa mayor* = ● *mib menor* = ●
ejes *do sostenido/re-sol/La b*

Como lo establece Joseph Strauss en su libro *Introduction to Post-Tonal Theory*, (2005, p. 133) la sensación de centricidad es comúnmente usada por los compositores para dar una sensación de balance a determinados pasajes musicales, aquí encontramos el segmento hallado entre los compases 77 y 91 donde dos colecciones predominantes poseen simetría inversa, dejando en claro la intención del compositor por emparentar ambas colecciones en un sentido menos evidente para el oído, pero más profundo en el análisis.

Conjunto 11: En este fragmento del compás 92 al 97, el piano expone un conjunto con forma prima (0123467), bastante similar a la encontrada en el compás 68 (0123469).



Fig. 1.18 pasaje del piano forma prima (0123467).

Colección 12: Encontramos en el compás 121 una nueva entrada del coro que se asemeja un poco al inicio de la obra, acompañado esta vez sólo de los contrabajos, este pasaje se prolonga hasta el compás 125 con una forma prima (02368) desde el compás 123 al final del pasaje.

Fig. 1.19 Colección del coro y contrabajo compases 121-125 forma prima (02368).

Conjunto 13: En el compás 144 encontramos un acorde de forma prima (01347), cuyas características sonoras recuerdan un poco al conjunto del compás 88 (013479), esto se debe a que el primero es un subconjunto del segundo. Pero este punto en la obra que pudiéramos denominar cadencial, tiene una relación directa con la colección del compás 18, donde el piano solista (fig. 1.10) hace su primera aparición, también con forma prima (01347). Luego del mencionado acorde del coro, el piano lo repite un compás después como se aprecia en la figura 1.20.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of a bass line and four staves of chords. The bass line starts with a 2/4 time signature, then changes to 1 1/2, and finally to 5. The chords are marked with 'più ff' and 'Div.' (divisions) of 13, 7, 13, and 7. The chords are numbered 2, 1 1/2, and 5. A blue shaded area highlights the first two measures of the chord sequence. A second staff below shows the same sequence with a blue shaded area highlighting the first two measures and a blue shaded area highlighting the third measure.

Fig. 1.20 Acorde cadencial por su recurrencia (01347)

Conjunto 14: En el compás 147 nos encontramos con una colección que armónicamente se presenta por primera vez en la obra, con forma prima (1368), además sirve de preparación a la entrada del piano en un pasaje virtuosístico para el ejecutante, el cual será recurrente en la sección media de la obra.

The image shows a page of a musical score, page 18, with a large green highlight covering measures 147 to 151. The score is for a piano soloist and includes a grand staff for piano accompaniment. The piano soloist part is marked 'D.C.V.' and '18'. The piano accompaniment part is marked 'Colección con forma prima (01368)'. The score includes staves for the piano soloist and a grand staff for the piano accompaniment.

Fig. 1.21 Acorde preparatorio de la sección virtuosística del piano solista.

Conjunto 15: En esta nueva sección de la obra, el piano desarrolla un largo pasaje con escritura de alta dificultad técnica a partir del compás 152, mientras el coro y los contrabajos sostienen un acorde de forma prima (0247) cada dos compases, el piano tiene una figura de polifonía oculta en hemiola en la mano derecha con una alta recurrencia de la forma prima (01234) escala cromática como subconjunto de otras conjuntos, así mismo encontramos un acorde que contiene ambas modalidades, mayor-menor en un solo conjunto con forma prima (0347) en el coro y contrabajos c. 157, y la forma prima (01458) igualmente en el coro y contrabajos en el compás 155.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal parts (top) are marked with dynamics (mf) and the instruction "siempre leg.". The piano part (middle) is marked "Mosso" and features a complex rhythmic pattern. The score is divided into measures 14, 13, 13, and 7. The piano part is divided into measures 5, 5, 5, and 3. The chord collections are highlighted in colored boxes: (0247) in blue, (01458) in grey, and (0347) in yellow. The piano part is divided into measures 5, 5, 5, and 3, with the first two measures highlighted in red and the last two in orange.

Fig. 1.22 Colecciones alternadas en el coro y el piano solista.

Conjunto 16: Nuevamente una intención bitonal del compositor en el coro y contrabajos, además del piano, esta vez por la unión de dos conjuntos *re menor* y *mi mayor* en el compás 166, dando como resultado un conjunto con forma prima (023679), de idénticas características a las del conjunto del compás 77 mostrado en la figura 1.16.

The image shows a musical score for a bitonal collection (023679) in 4/4 time. The score is divided into measures 166 and 166. The piano part is marked "meno f sub. cresc.". The chord collection is highlighted in a purple box. The piano part is divided into measures 4 and 4, with the first measure highlighted in purple.

Fig. 1.23 Colección bitonal (023679).

Conjunto 17: Una vez más otra muestra de bitonalismo en la armonía acompañante del coro y los contrabajos en el compás 170, los acordes de *do sostenido menor* y *mi b menor* con una forma prima (023579), similar a la anterior.

Fig. 1.24 Colección bitonal (023579).

Conjunto 18: En el compás 211 nos encontramos con un acorde cuya conjunto se nos muestra por primera vez, se trata de un acorde en el coro y contrabajos que sigue en esta sección de virtuosismo del piano, presenta una forma prima (012578) como se aprecia en la figura 1.25.

Fig. 1.25 conjunto (012578) del coro y contrabajos, (*re menor* + acorde x 4as)

Conjunto 19: El siguiente conjunto, se presenta como un subconjunto del mostrado en el conjunto 14, se trata nuevamente del acompañamiento del coro y los contrabajos en el compás 216 (Fig. 1.26), esta vez con una clara formación armónica de *fa menor* en los bajos y contrabajos y tenores, y en las contraltos y sopranos *fa sostenido*, *si* y *sol sostenido*, todo junto forma el conjunto (01367), con la particularidad que desde el compás 203 hasta el 255, el divisi superior de las sopranos canta lo que llamaremos un pedal melódico (como oposición al típico pedal armónico en los bajos).

The image shows a musical score for Ensemble 19 (01367). It consists of three systems of staves. The top system is for the vocal ensemble, with a soprano part (Divisi superior de las sopranos) and two bass parts. The middle system is for the double bass. The bottom system is for the bass line. The score includes dynamic markings: *decresc. poco* and *cresc. poco*. A blue vertical bar highlights the section from measure 203 to 255, where the soprano part features a melodic pedal. The number 209 is boxed in the top left and bottom left corners, and 28 is in the top right corner. The ensemble number (01367) is written in the middle of the bass line.

Fig. 1.26 Conjunto (01367) del coro y contrabajos, pedal melódico en sopranos.

Conjunto 20: En el compás 279 (al igual que en los compases 213 y 262), nos encontramos con un conjunto que por su forma prima y por consiguiente su sonoridad, aparece como un acorde poco frecuente en la obra. Se trata de la conjunto (01469), dos acordes mayores superpuestos con una nota común, y manteniendo el *do* en el bajo tendríamos (01478) como se muestra en la figura 1.27 a continuación.

Fig. 1.27 conjunto bitonal (01469) y (01478) con el bajo en *do*.

El pasaje comprendido entre los compases 280 y 317, es básicamente una exposición de acordes que acompañan al piano solista en una nueva demostración de velocidad y sutiles cambios armónicos y de figuras. Acordes como (0247) c. 280, (013468) c.308 aparecen antes en la obra o son subconjuntos de otros conjuntos anteriormente presentados.

Conjunto 21: La siguiente sección se mueve alrededor de un conjunto que aparece en escena nuevamente, se trata de (0247), que como en el compás 152 se presenta como un acorde de *mi bemol menor* con 4^a, dicho conjunto lo sustentan los fagotes y contrafagotes (c.307), cuyos elementos (notas) van desapareciendo hasta quedar el *mi bemol* solo en el compás 325 como se muestra en la figura 1.28.

Handwritten musical score for bassoon (Fg.) and contrabassoon (Cb.) parts. The score is divided into two systems. The first system, measures 41 to 325, is highlighted in yellow and includes markings for 'LENTO', 'decresc. poco', and 'Cadenza 3ª LENTO'. The second system, measures 326 to 330, includes markings for 'MEHO LENTO rit.', 'LENTO', 'MEHO LENTO rit. poco', 'LENTO', and 'decresc. poco'. The score is written in 4/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 1.28 Conjunto (0247) en fagotes y contrafagotes.

Conjunto 22: Una nueva aparición de la forma prima (01458) en la utilización de los acordes *re menor* y *si bemol menor* en el compás 329 por parte del piano que además utiliza otras alturas como parte del discurso musical, pero siguiendo las recomendaciones de LaRue (1989) nos quedamos con los elementos estructurales y no con los ornamentales. La validez de este conjunto se ratifica en el compás 333 con la entrada del coro.

Handwritten musical score showing the piano part (measures 329-330) and the choir part (measures 333-336). The piano part is marked 'decresc. poco' and 'senza decresc.'. The choir part is marked 'fff'. A double-headed arrow labeled '(01458)' connects the piano part to the choir part, indicating a common musical element. The piano part is written in 4/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The choir part is written in 4/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 1.29 Conjunto (01458) común al piano y el coro en cc.329 y 333.

Conjunto 23: El siguiente conjunto (c.340) se presenta por segunda vez en la obra (1ª vez en el compás 28 no presente en este análisis), se trata de la forma prima (0258) que cantan las sopranos, contraltos y tenores, retomando el motivo melódico del compás 77 (Fig. 1.17) variado rítmica y armónicamente. En esta oportunidad las voces están acompañadas de los fagotes, contrafagotes y contrabajos y un acorde conclusivo del piano, tal y como aparece en la figura 1.30a.

The image shows a musical score for Ensemble 23, starting at measure 340. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (F), Clarinet (Clv.), Bassoon (B.), Soprano (S.), Alto (C.), and Tenor (T.). The piano part is marked 'Pizz.' and 'V'. The tempo is marked 'a tempo'. The second system includes parts for Flute (F), Clarinet (Clv.), Bassoon (B.), Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Piano (P). The piano part is marked 'Pizz.' and 'V'. The tempo is marked 'a tempo'. The score is marked with '340' and 'a tempo'.

Fig. 1.30a conjunto (0258).

En el compás 344 nos encontramos con el mismo conjunto anterior pero esta vez en su versión T1, traspuesto 1 semitono superior como se aprecia en la figura 1.30b, dando de esta manera la sensación al oyente de realizar una progresión armónica por semitono ascendente.



Fig. 1.30b (0258) T1 Progresión armónica ascendente por semitono.

Conjunto 24: En el compás 349 nos encontramos nuevamente con el conjunto (01478), que no sólo se muestra recurrente en la obra, sino que nuevamente se trata de un acorde inversamente simétrico, con la altura *re* (en verde) como altura común a ambas colecciones.

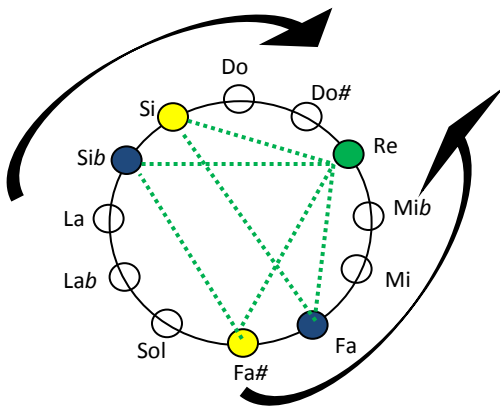


Fig. 1.31a Simetría inversa de la colección (01478) c. 349, acordes de *si menor* y *si b*.

Handwritten musical score for 'Conjunto (01478)'. The score includes staves for Clarinet (Cl.), Soprano (S.), Cello (C.), and Bass (B.). A green vertical bar highlights a section from measure 349 to 349, with 'a tempo' markings above and below the bar.

Fig. 1.31b Conjunto (01478) en el score.

Conjunto 25: El siguiente conjunto se prolonga desde el c. 362 hasta el 395, se trata de una forma prima que reúne un conjunto (0134689) de *re menor* y un acorde construido por quintas como apreciamos en la siguiente figura.

Handwritten musical score for 'Conjunto bitonal (0134689)'. The score is divided into sections: 'Acorde por quintas' (red), 'Re menor (037)' (blue), and 'PPP' (black). The score includes markings for 'sempre cresc. poco a poco', 'al. 395', and 'SOPRANO sempre più'.

Fig. 1.32 Conjunto bitonal (0134689).

Conjunto 26: Nos encontramos con un punto climático en el compás 396, donde un tutti de toda la orquesta y coro, coronado en el registro agudo por los clarinetes a manera de fanfarria, entonan un acorde de forma prima (0358), que claramente muestra ser inversamente simétrico, contando los intervalos desde la primer altura a la última y viceversa.

Fig. 1.33 Punto climático con forma prima (0358).

Conjunto 27: Aquí (c. 400) nos encontramos con una recapitulación de la primera entrada del piano, aunque esta vez con una pequeña variante que modifica su forma prima, en esta sección las los cuatro primeros compases duplican en extensión a la versión original en el compás 18, dando una sensación de ampliación, y el *mi* que aparece en el c. 408, es una variación que en la exposición es un *fa*, dando como resultado una forma prima en el piano de (02458).

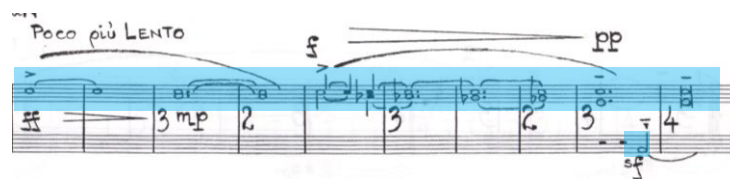


Fig. 1.34 Variación de 1ª entrada del piano (02458).

Conjunto 28: El siguiente episodio que inicia con las voces de tenor y contralto en el compás 411, plantea una interesante progresión. Las dos primeras semifrases (dos compases cada una) están relacionadas entre sí por una distancia T2, y la tercera semifrase está construida en 4 compases (sumatoria de las dos semifrases anteriores), a una distancia T1 de la semifrase anterior. Pero las relaciones no terminan allí, la forma prima de las primeras dos semifrases es (01245) y la forma prima de la tercera es (0124568), como podemos ver las dos primeras semifrases son subconjuntos de la tercera. Aquí nos encontramos con un procedimiento que plantea una síntesis musical en muchos niveles, como una conclusión a un enunciado anterior. Todo esto como preparación a la cadenza 4 del piano solista.



Fig. 1.35 Progresión y síntesis de contenido de alturas: (01245) y (0124568).

Conjunto 29: La cadenza número 4 (c. 420) tiene como particularidad el uso de un *ostinato* armónico, del cual se desprenden las demás alturas, que para este propósito consideraremos como no estructurales, se trata de la forma prima (014579), dicha forma prima está contenida (subrayado) en los demás conjuntos a lo largo de la página 53 del manuscrito como se aprecia en la figura 1.36.

The image shows a musical score for 'Cabenga 4ª' starting at measure 420. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Cb.), and Piano. The piano part features several highlighted sections: a yellow section (measures 429-438) with the ostinato figure (014579), a red section (measures 439-448) with the ostinato figure (0145679), an orange section (measures 449-458) with the ostinato figure (01245679), and a green section (measures 459-468) with the ostinato figure (0234679). The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, *ppp*, and *fz*, as well as performance instructions like *Piu Lento*, *senza decresc.*, and *quasi*. The woodwind parts also feature rhythmic patterns and dynamic markings.

Fig. 1.36 Ostinato (014579), presente a lo largo del pasaje.

Conjunto 30: A partir del compás 462, el tutti orquestal acompaña al piano con dos acordes hasta el compás 483, antes de la reexposición. El primero es un acorde de forma prima (013468T), como resultado de la combinación de tres tríadas, *sol*, *la* y *re menor*. Como se aprecia en la siguiente figura, todo esto acompaña al piano en una de las intervenciones virtuosísticas del solista, retomando el piano la misma figura del compás 158. En el compás 469 tenemos el mismo acorde pero con un cambio en su disposición. El segundo acorde aparece en el compás 473, con forma prima (0234679).

57

462 *molto* *sempre cresc.* 469

più ff *sempre cresc.*

molto *sempre cresc.*

più ff *sempre cresc.*

462 469

Fig. 1.37a Acorde (013468T) de acompañamiento al piano solista.

473 480 58

al 483 3

al 483 3

più ff

473 al 483 480

Fig. 1.37b Acorde (0234679).

Conjunto 31: Aquí nos encontramos con la reexposición del inicio de la obra, la formación de un acorde de manera escalonada con variaciones instrumentales y armónicas que dan como forma prima (0358), conjunto que claramente presenta simetría inversa.

Fig. 1.38a Reexposición del inicio, forma prima (0358).

Este episodio se repite igual que al inicio 2 veces, con formaciones armónicas diversas, como se aprecia en las siguientes figuras, la primera repetición de este acorde escalonado finaliza en el compás 492 con una forma prima (01358), y la segunda repetición finaliza en el compás 496 con una forma prima (0148), dándole paso a la última intervención del piano solista en un *accelerando* del acorde (01347) antes de llegar al acorde con el que concluye la obra.

Fig. 1.38b Primera repetición de acorde escalonado (01358).

Fig. 1.38c segunda repetición del acorde escalonado (0148), piano (01347).

Conjunto 32: Se trata del acorde conclusivo de la obra que cierra después de la última intervención del piano en sus acordes a manera de ostinato. Se trata de un poliacorde de *mi bemol menor-re bemol mayor* que da una forma prima (024579), la cual también es inversamente simétrica, prolongando dicho acorde por 19 blancas.

Caso 1: Aquí nos encontramos con una formación armónica donde una triada tiene un elemento cromático “extraño” y le da cierto carácter enrarecido. Se trata del compás 16 de manuscrito original del quinteto, un acorde de Mi menor con *Mib* en el violoncello, con forma prima (0148). Esta misma formación armónica la encontramos en el compás 496 del *Requiem* que se muestra en la figura 1.38c.

The image shows a handwritten musical score for a quintet. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Double Bass. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 16. A red vertical bar highlights measure 16. In the cello part of measure 16, there is a chord labeled (0148). The score includes various performance instructions such as 'pp', 'rit.', 'a tempo', 'poco', and 'Cresc. poco a poco'. There are also handwritten annotations like 'gliss.' and 'poco'.

Fig. 1.40 Acorde con forma prima (0148) triada con elemento cromático agregado.

Caso 2: En este nuevo caso nos encontramos con dos colecciones en un solo compás, se trata de (01469) que presenta en el piano un Mi menor con un agregado de Re y La bemoles, y en las cuerdas tenemos una colección (01347), acorde mayor menor, en este caso Si. Ambos conjuntos están presentes en el *Requiem*, la primera aparece en el compás 279 ilustrada en la fig. 1.28, y el segundo en el compás 496 en la figura 1.39c.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The upper system, marked with a dynamic of *pp sub.* and the number (01347), consists of four staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. A yellow rectangular highlight covers the first two staves. The lower system, also marked with *pp sub.* and the number (01469), consists of two staves, both in treble clef. A blue rectangular highlight covers the entire system. Both systems are in 4/4 time and include various musical notations such as slurs, accents, and glissandi markings.

Fig. 1.41 Conjuntos recurrentes en ambas obras, (01469) y (01347).

Caso 3: En la primera mitad del compás 90 del quinteto nos encontramos con un hábito armónico recurrente en la obra de Duarte, se trata de la yuxtaposición de dos acordes, uno mayor y otro menor a distancia de una segunda mayor, en este caso tenemos *si bemol menor* y *do mayor*, dando como resultado una forma prima (023679), la cual encontramos repetidas veces en el *Requiem*, como por ejemplo en el compás 77, lo anterior lo encontramos en la figura 1.16. Si leemos atentamente esta formación armónica, nos damos cuenta que también es inversamente simétrica.

Conclusión armónica por secciones:

Vista General *Requiem para un Idiota*:

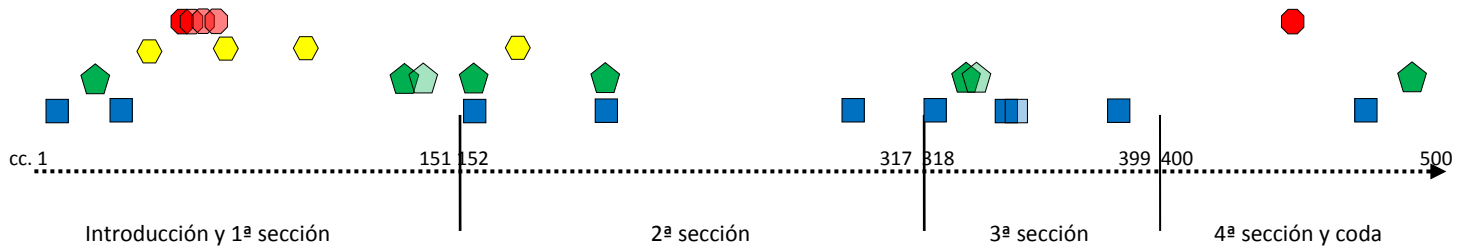






Fig. 1. 44a Gráfica de los conjuntos recurrentes a lo largo de los 500 compases de la obra.

La figura anterior 1.44a muestra la recurrencia de 4 clases de acordes diferentes a lo largo de los 500 compases de la obra, divididos en 4 secciones, los cuadrados azules representan tetracordios, los pentágonos verdes pentacordios, los hexágonos amarillos hexacordios, y los octágonos rojos representan heptacordios. A continuación se detalla cada una de las cuatro secciones y se especifican las colecciones recurrentes encontradas con su forma prima y demás características a manera de conclusión armónica.

-  = (0358) x3, (0258) x 3, (0247) x4
-  = (01347) x3, (01368) x3, (01458) x2
-  = (013467) x2, (023679) x2
-  = (0234568) x3, (013468T) x2

Introducción y primera sección:

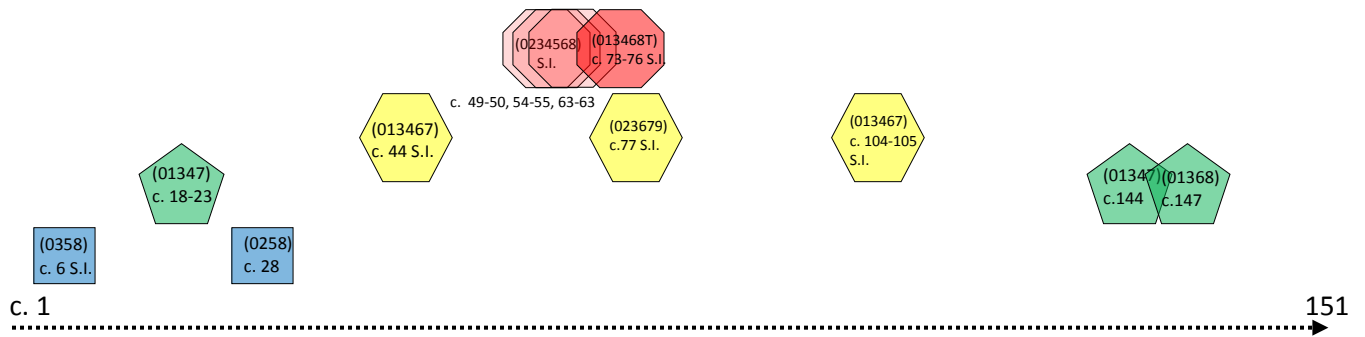


Fig. 1.44b Recurrencia de conjuntos en la primera sección.

Segunda sección:



Fig. 1.44c Recurrencia de conjuntos en la segunda sección.

Tercera sección:



Fig. 1.44d Recurrencia de conjuntos en la tercera sección.

Cuarta sección y coda:

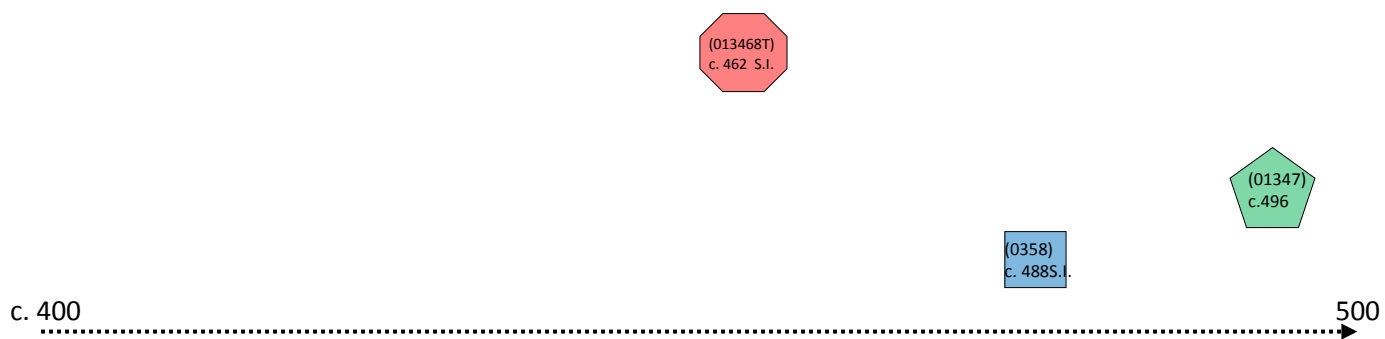


Fig. 1.44e Recurrencia de conjuntos en la cuarta sección y coda.

CAPÍTULO II.

AUTÓGRAFO DEL *REQUIEM PARA UN IDIOTA* A SER INTERVENIDO EN EDICIÓN

Como queda expuesto en el marco teórico, la presente intervención editorial se regirá por los lineamientos de James Grier en su texto *La edición crítica de música*. En dicho texto aparece una diferenciación clara entre tres tipos de materiales a saber: Lecturas correctas, lecturas razonables en competencia y errores claros.

Por obvias razones esta edición se centrará en el material que necesite una intervención editorial acorde a los planteamientos de estilo analizados en el capítulo anterior, a manera de ejemplo se citará un caso de lecturas razonables en competencia, dado su estado efímero de dualidad (correcto/incorrecto) pues finalmente al editor tener que catalogar dicho material como correcto o incorrecto, dejaría de ser material razonable en competencia.

Es importante resaltar que el manuscrito del *Requiem para un idiota* de Carlos Duarte, realizado por él mismo, es un documento finamente elaborado, con un rigor y detalle al mejor estilo de los amanuenses musicales de la Europa del siglo XVIII. Los casos a intervenir editorialmente encontrados en el presente trabajo, son de diferentes naturalezas como omisiones de alteraciones, posicionamiento incorrecto de indicaciones de matices, ambigüedad en medidas de compás, etc, pero al no tener un número realmente elevado de fallos de cada tipo, se intervinieron todos bajo un solo concepto, errores claros.

Errores Claros

A continuación se presenta una serie de materiales catalogados como errores claros a ser intervenidos editorialmente, atendiendo a una de las categorías que Grier describe en su libro (p. 34). Dicho material presupone errores que no dejan duda al editor para su posterior corrección. Al ser reducido el número de errores claros, se procederá a catalogarlos a todos en un mismo cuerpo editorial, sin hacer diferenciación del tipo de errores que representan, medidas de compás, omisión de alteraciones, posicionamiento de matices, etc.

Caso 1: En los compases 13 y 14 del manuscrito, Duarte le escribe a los contrafagotes un pasaje que lo lleva al La tercera línea adicional inferior en la clave de fa, dicha nota no es posible en el instrumento, salvo raras excepciones encontradas en instrumentos de campana ampliada (*Il controfagotto, storia e tecnica*, ed. Ricordi, Milano), además el instrumento es usado junto con el contrabajo en la misma octava (sonido real octava baja) durante toda la obra cuando tocan la misma altura, y sólo en este pasaje distan de una octava en su escritura, es por esto que en la edición se igualará con el contrabajo.

The image shows a page of a musical score with multiple staves. The top staff is for Clarinet (Cl.) in F major. Below it are staves for Flute (Fg.), Clarinet in Bb (Cb.), Saxophone (S.), Trumpet (T.), and Trombone (Tb.). The bottom two staves are for Piano (Pno.) and Contrabassoon (Cb.). The score is divided into measures 13 and 14. In measure 14 of the Cl. part, there is a green highlight. In measure 13 of the Cb. part, there is a green highlight. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*.

Fig. 2.1 Escritura del contrafagot una octava inferior de los contrabajos.

Caso 2: En el compás 43 del manuscrito nos encontramos con un instrumento que aparece en la mitad de la página sin anunciarse, se trata sin duda del fagot o contrafagot por tratarse de un pentagrama ubicado arriba del coro (lugar asignado para las maderas en el score) en clave de fa. La única manera de constatar cuál de los dos era el instrumento fue comparando las particellas y encontramos que se trataba del contrafagot. A continuación se aprecia la ausencia de la clave.

43
MENOS LENTO

?

No se aprecia el instrumento que entra en el compás 43.
Contrafagot

6

43
MENOS LENTO

Fig. 2.2a Ausencia de nombre del instrumento en el compás 43.

40

Meno Lento

B♭

f

Fig. 2.2b Compás 43 de la particella del contrafagot que ratifica la decisión anterior.

Caso 3: En la página 10 del manuscrito, compás 86, se presenta un pasaje donde la ausencia de un becuadro se hace notoria por la manera escogida de señalar las alteraciones, en la siguiente figura se ilustra claramente.

Pasaje con notación de alteraciones tradicional, el la bemol del 4° tiempo no es cancelado por el respectivo becuadro en el la de la misma altura del 7° tiempo.

Fig. 2.3 Compás n° 86 página 10 del manuscrito “Cadenza 2a”

También observamos que los acordes formados en el 7° y 8° tiempos del anterior compás (a manera de progresión armónica descendente) (Fig. 2.3) son del tipo (048), por esta razón se justifica más aún la necesidad de un becuadro para el *la* del 7° tiempo, de lo contrario tendríamos un acorde sobre el 7° tiempo del tipo (037) que le restaría consistencia a la progresión de acordes del tipo (048) triada aumentada, teniendo en cuenta que se ratifica el bemol en la siguiente semicorchea, no nos deja duda la inclusión de este pasaje dentro de la categoría de errores claros. Lo anterior tomando el pasaje completo como un trozo claramente bitonal, dada la armonía de *mi* bemol menor de la mano izquierda del piano que se prolonga a lo largo de 7 compases (81-87) a manera de *ostinato* armónico, mientras la mano derecha fluctúa alrededor de *mi* bemol pero haciendo uso de múltiples bordaduras y retardos que desvirtúan el pasaje en *mib* menor completamente.

Caso 4: Omisión del número entero de la medida de compás en el piano en el compás 91, se trata de un compás de $4\frac{1}{2}$, teniendo a la blanca como figura base, en el pentagrama de los contrabajos falta el número entero, es decir el **4**, que sí aparece en los demás pentagramas.

Fig. 2.4 Omisión del número entero de la medida de compás en los contrabajos.

Caso 5: En el compás 103 de la página 12 del manuscrito nos encontramos con la ausencia de silencios que completen el compás de tres blancas. A pesar de ser la última figura de dicho compás un acorde de negra con ligaduras de prolongación de la sonoridad, en el compás 204 nos encontramos con la misma situación en el bajo de la mano izquierda del piano *sol bemol*, sin embargo esta vez el compositor completa la nota en toda la extensión del compás, una blanca con puntillo. Es por esto que la decisión editorial se inclina por agregar los respectivos silencios al compás 103.

Fig. 2.5 Ausencia de silencios que completan el compás 103.

Caso 6: Omisión del respectivo silencio de la mano izquierda del piano en el compás 139, los anteriores Mib tienen el respectivo silencio de redonda que completa el compás en su medida de 4 blancas, excepto en el 139 como se aprecia en la siguiente figura.

Fig. 2.6 Omisión del respectivo silencio de redonda en el compás 139.

Caso 7: En el compás 147 nos encontramos con una de las formaciones armónicas más recurrentes en la obra (según análisis teoría del set), se trata de un acorde con forma prima (01368), en este caso un acorde hecho de una sucesión de dos quintas justas partiendo de Si natural, cuyo Do# (segunda nota ascendente) sirve de nota inicial para un *Reb* mayor (enarmónico de Do#), de esta manera los Fa naturales del acorde *Reb* deben tener sus respectivos becuadros de cortesía. En los divisis de las sopranos y contraltos, inferior y superior respectivamente, faltan dichos becuadros que si están presentes en el mismo tiempo en los clarinetes, es por esto que se procederá a agregarlos en la versión editada.

The image shows a musical score for measures 147 to 150. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Soprano (Siv.), Alto (Div.), and Clarinet (Clv.). The second system includes staves for Soprano (Div.), Alto (Div.), Clarinet (Clv.), and Piano (P). The Soprano and Alto parts in the first system are highlighted in blue and orange, respectively, indicating the absence of courtesy beams. The Piano part shows a chord structure with a 3-measure rest. The score is marked with '147' and '148' at the top, and '147' and '148' at the bottom of the staves. The Piano part has a 4/4 time signature and a 3-measure rest in the fifth measure.

Fig. 2.7a Ausencia del becuadro en contraltos y sopranos.

Además se justifica el becuadro por color y textura, pues se hace evidente la intención del compositor de dejarle a las contraltos y sopranos junto con los clarinetes el acorde de *Reb* mayor dentro este acorde compuesto (0368), esto debido a la distribución del acorde y la utilización de bemoles en Re y La.

El mismo caso lo encontramos en el compás 153 justo en la misma situación como se aprecia en la siguiente figura, pero ahora con la intervención del piano solista.

The image shows a musical score for measures 152 and 153. At the top left, the number '19' is written above a box containing '152' and the tempo marking 'Mosso'. The score consists of several staves. The top two staves are for vocal parts (soprano and alto), with the instruction '(m)f' and 'sempre leg.' written above them. A yellow rectangular highlight is placed over the notes in the soprano part of measure 153. Below these are the piano accompaniment staves, marked 'Mosso' and '(m)f'. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. At the bottom, there is another staff with the instruction '(m)f' and 'sempre leg.', and a box containing the number '152'.

Fig. 2.7b Falta de becuadro en sopranos y contraltos c. 153.

Este mismo caso se vuelve a presentar en el compás 161, pero se omitirá por su ejemplo por tratarse del caso ya expuesto dos veces.

Caso 8: Este caso se trata de una ausencia de becuadro de cortesía nuevamente, pero esta vez se trata de la mano izquierda del piano en un pasaje de alta demanda técnica (c. 163), sobre todo por la velocidad, que aunque no está especificada metronómicamente (Duarte no usa marcas metronómicas en su *Requiem*) el *mosso* sugiere rapidez. Se trata del *do* del tercer tiempo del bajo de la mano izquierda del piano, donde a pesar del *do*

sostenido de la mano derecha, el *do* de la izquierda carece del becuadro para formar el acorde de forma prima (037) Fa mayor que aparece también reafirmado en el c. 155, también sin el debido becuadro de cortesía como se aprecia más adelante.



Fig. 2.8a Compás 163 del piano sin el respectivo becuadro.

Fig. 2.8b Compás 155 del piano sin el respectivo becuadro.

El anterior ejemplo lo volvemos a encontrar exactamente igual en el compás 172, sólo se incluirá su debida corrección en la partitura editada

Caso 9: Aquí nos encontramos con el caso contrario, el compás 168 presenta un Si becuadro en la voz de los tenores que a juicio de esta edición no se justifica por no tener en el compás anterior un Si natural, el Si natural más cercano se encuentra en el compás 164, se justificaría como alteración de cortesía si en el compás 165 hubiese un Si natural, que en este caso no existe, es por esto que dicho becuadro sobra.

The image shows two pages of a musical score. The left page contains measures 166 and 168. The right page contains measures 169 and 170. The score is for tenors and piano. In measure 168, a note in the tenor part is highlighted in green. In measure 169, a note in the piano part is highlighted in blue. The score includes dynamic markings such as 'poco a poco', 'meno sub. cresc.', and 'poco f'. The time signature is 3/2.

Fig. 2.9 Si becuadro injustificado en los tenores compás 168 y último Si bemol (en verde)

Caso 10: En el compás 224 nos encontramos con una formación armónica compleja, las voces del coro vienen con un acorde de forma prima (02347) desde el compás 216, y se encuentran con un acorde de las maderas con forma prima de (013458), muy similar a la que presenta el acorde del piano (013578T), pero es sólo en las voces de tenores y bajos donde la altura *do*, aparece natural (desde el c. 216), es por esto que se hace necesario agregar el becuadro de cortesía a dichas notas.

29

224 LENTISSIMO accel. poco a poco

al 255

224

255

Fig. 2.10 Ausencia de becuadros en tenores y bajos c. 224.

Caso 11: En el compás 258 tenemos en la mano izquierda del piano un arpeggio de *mi b menor* que viene a confirmar una secuencia armónica que viene desde antes (inicia en el compás 152) donde se intercalan arpeggios de *mib menor* con otros acordes, en el compás 258 las notas *si* y *sol* en este arpeggio carecen de los respectivos bemoles.

MOSSO

256 sempre leg.

Fig. 2.11 Ausencia de bemoles en *si* y *sol* de la m.i. del piano c. 258.

Caso 12: Aquí nos encontramos (c. 280) con una formación armónica muy frecuente a lo largo de la obra, se trata de (0247) en el coro, lo anterior si tomamos en cuenta al divisi superior de los tenores como *re bemol*, ya que en el manuscrito el compositor omitió el bemol, poniéndolo en el siguiente compás que no es más que una prolongación del anterior, además en el piano también encontramos en la mano derecha un *re bemol*.

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. The top system consists of four staves: two for the vocal ensemble (Soprano and Tenor) and two for the piano accompaniment. The bottom system shows the piano accompaniment in two staves. The score includes various time signatures such as 6/8, 4/4, and 3 1/2. There are several accidentals, including flats and sharps, and some markings like 'p' (piano) and 'GLISS. LENTO'. The notation is dense and complex, reflecting the intricate harmonic structure described in the text.

Fig. 2.12 Becuadro faltante en el *re* de los tenores en el acorde (0247) del coro c.280.

Caso 13: En este compás de $4 \frac{1}{2}$ se hace evidente la falta de puntillos para completar la medida de compás, tanto en los contrafagotes como en la mano izquierda del piano como se aprecia a continuación.

41
318

LENTO

Fg.

C.Fg.

div. 4

div. 4

decresc. poco

f

Cadenza 3^{ra}

LENTO

MENO LENTO rit.

LENTO

MENO LENTO rit. poco

LENTO

acc. poco

Fig. 2.13 Ausencia de puntillos para completar la medida de compás, c. 318.

Caso 14: Nos encontramos con un simple error de nomenclatura en el c. 411, el compositor le escribió a la entrada de tenores una letra *S* de sopranos, en vez de agregar la *T* respectiva, se corrobora fácilmente que se trata de la línea de los tenores por la posición que tiene en el pentagrama debajo de una línea en clave de sol con inicial *C* (contraltos) y sobre una línea en clave de fa como se aprecia a continuación.

411

Tenores se corrobora por estar entre líneas de contraltos y bajos

p

c.

S.

rit.

al final

cl. $\frac{4}{4}$

Fig. 2.14 Inicial incorrecta para los tenores en c. 411.

También en este punto se agregará la respectiva inicial de los bajos **B**.

Caso 15: Aquí nos encontramos con un esquema de sistema que propicia una lectura que pudiera ser inapropiada, se trata de la página 56 del manuscrito, esta página no tiene en su margen izquierdo ni en el derecho una línea que una los diferentes pentagramas, dando así la idea de que se trata de varios sistemas en una sola página, cuando realmente se trata de uno, basta con leer la numeración de los compases como aparecen a continuación, para inferir que se trata de un solo sistema.

56

The image shows a handwritten musical score on page 56. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'a poco' and 'molto' markings. The middle staff is a piano accompaniment with 'molto' markings. The bottom staff is a bass line. Measure numbers 453 and 458 are boxed in the top and bottom staves. The staves are not connected by a vertical line on the left or right, which is the subject of the caption.

Fig. 2.15 Ausencia de líneas de unión entre pentagramas de un mismo sistema.

A continuación se citan dos casos a manera de ejemplo, catalogados como lecturas razonables en competencia por la ambivalencia de su contenido en una primera instancia, para ser sometidos a decisiones críticas posteriores.

Lecturas razonables en competencia:

Caso 1: Al terminar el pasaje del piano que va del c. 92 al 103, se hace necesaria la inclusión de una nueva indicación de medida de compás, si revisamos el boceto de la obra, en su página 6 en el primer sistema primer compás, veremos como Duarte incluye una marca de $\frac{3}{4}$ que apenas se logra descifrar entre las claves de *sol* y de *fa* de la reducción al piano de la obra.

Medida de compás de $\frac{3}{4}$ escrita entre las claves de sol y fa de la reducción de piano.

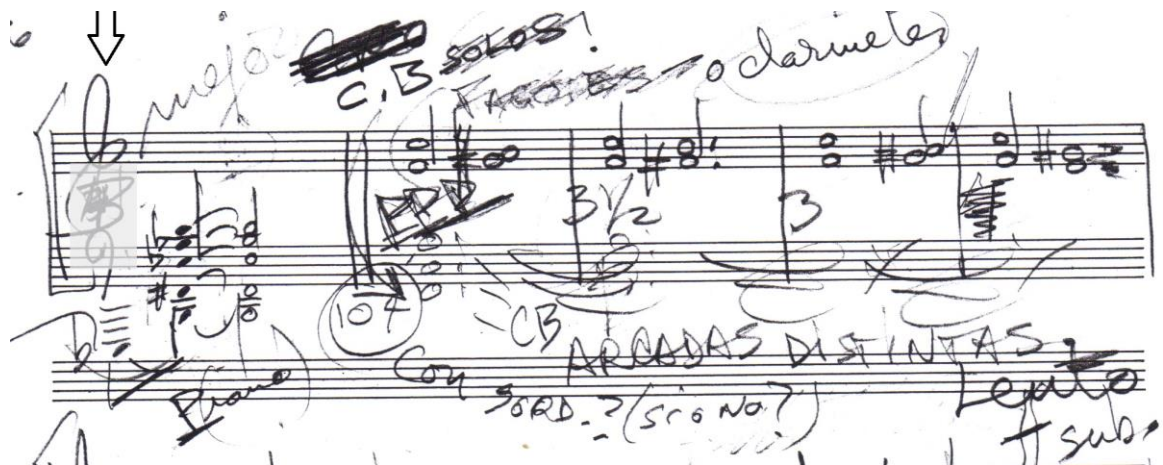


Fig. 2.16 Primer sistema de la página 6 del boceto donde se muestra el c. 103.

En el manuscrito del *Requiem para un idiota*, sólo aparecen dos negras, la última de ellas tiene una ligadura de prolongación que indica no apagar el acorde, aquí nos enfrentamos a una decisión por tomar, o le hace falta el respectivo silencio o cambio de medida de compás, revisando el resto de la obra es la única parte donde se omite un silencio, pero por el contrario, sí encontramos lugares donde en uno de los pentagramas se omite la respectiva medida de compás parcialmente, como el que aparece a continuación, posible error de copia.

92

Posible error del copista al omitir el "4" de la medida 4 1/2 en los cbajos, se puede apreciar que su pentagrama está intacto, esto muestra que no fue borrado u omitido por error técnico de la fotocopidora.

92

Fig. 2.17 Muestra la ausencia del número entero en la línea de los contrabajos.

Es por lo anterior que el siguiente pasaje será sometido a corrección editorial clasificándolo finalmente dentro de errores claros añadiendo la respectiva medida de

compás, en este caso sería 3/4 o su equivalente gráfico a la manera del mismo Duarte,

3/4.

The image shows a page from a musical score with two staves. The top staff is for a clarinet (cl.) and the bottom staff is for piano. The top staff has a measure with a question mark and a 3/4 time signature annotation. The bottom staff has a measure with a question mark and a 3/4 time signature annotation. A dashed line connects the two measures. A text box on the right says: "Ausencia de los respectivos silencios, único lugar de la obra donde no se incluyen silencios para completar el compás." An arrow points to the 3/4 annotation with the text: "Medida de compás a introducir en la edición crítica:".

Fig. 2.18 Ausencia de la medida de compás conforme al cambio de medida c. 103.

Caso 2: A partir del compás 54, donde los clarinetes re- exponen la frase anteriormente desarrollada por las sopranos y contraltos del coro, nos encontramos con una variante que a simple vista se muestra como un error de concordancia, esta sección es analizada en el capítulo anterior (figura 1.13), es en el compás 56 donde la voz inferior de la mano derecha del piano debería presentar un *re sostenido* en vez de un *mi natural*, acorde al movimiento melódico de las sopranos en el compás 51 teniendo una tercera menor descendente, en cuyo caso la voz inferior del piano debería presentar también

dicho intervalo (en este caso ascendente por tratarse de movimiento contrario) y no una cuarta justa, pero según el boceto dicho cambio queda debidamente consignado, mostrando así una intención de variar este pasaje, como se aprecia a continuación

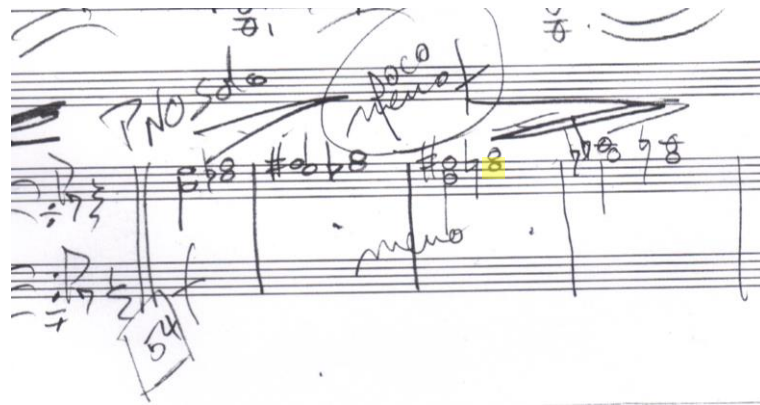


Fig. 2.19 Compás 56 del boceto, corrobora la variante melódica del original.

A handwritten musical score for piano, showing measures 56 and 57. The score is written on two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef. The music consists of chords and melodic lines. There are several annotations: 'mf' written above the second measure, '3 mf' written above the third measure, and a box with the number '58' above the second measure. The notation includes various accidentals and dynamics.

Fig. 2.20 Compás 56 del original manuscrito.

Caso 3: En el compás 473 en la página 58 del manuscrito nos encontramos con una estructura bitonal de dos acordes del tipo (037), se trata de *fa sostenido mayor* y *mi menor*, pero en los compases precedentes nos encontramos con un *la* que mantiene el divisi inferior de fagotes, al llegar al citado compás 473, el único *la* que se mantiene natural es el de los fagotes (en este compás pasa a ser divisi superior por cruce de voces), pero es también justificado este cambio por venir desde antes mantenido y además aparecer de igual manera (natural) en el boceto como se aprecia a continuación. Sin embargo de ser un *la* natural precisa del respectivo becuadro para aclarar su diferencia con el resto de *la sostenidos* que aparecen en el mismo compás en el resto de las voces.

The image shows two systems of handwritten musical notation, each consisting of three staves. The top system is labeled '473' in a box above the first staff. The bottom system is labeled 'al 483' in a box above the first staff. The notation includes various rhythmic markings such as '3' (triplet) and '4', and accidentals like '#'. The staves are filled with notes and stems, indicating a complex musical structure.

Fig. 2.21a La natural mantenido desde antes, en contra de un acorde de Fa# mayor.

26

469

1 2 3 4

473

4

3

4

3

Fig. 2.21b *La natural* en la armonía de *fa sostenido mayor* y *mi menor*, c. 473.

RESULTADOS

Aparato crítico *Requiem para un idiota*:

Compás 5: Se ascendió una octava la línea de los contrafagotes hasta el compás 17.

Compás 43: Se agregó el nombre del instrumento contrafagot.

Compás 86: Se agregó el becuadro en el *la* de la mano de recha del piano.

Compás 91: Se completa la medida de compás agregando un 4 entero en la línea de los bajos.

Compás 103: Se agregaron silencios faltantes en el piano.

Compás 139: Se agregó silencio a la mano izquierda del piano.

Compás 147: Se agregaron los respectivos becuadros de cortesía en contraltos y sopranos.

Compás 153: Se agregaron los respectivos becuadros de cortesía en contraltos y sopranos.

Compás 161: Se agregaron los respectivos becuadros de cortesía en contraltos y sopranos.

Compás 163: Se agregó becuadro de cortesía al *do* tercer tiempo de la mano izquierda.

Compás 168: Se removió el becuadro innecesario del *si* de los tenores.

Compás 172: Se agregó becuadro de cortesía en el *do* tercer tiempo mano izquierda del piano.

Compás 224: Se agregó becuadro de cortesía al *do* los tenores y bajos.

Compás 258: Se agregaron bemoles al *si* y *sol* de la mano izquierda del piano.

Compás 280: Se agregó bemol al *re* de los tenores.

Compás 318: Se agregaron los puntillos al *sol bemol* de la mano izquierda del piano y a las redondas de los contrafagotes.

Compás 441: Se sustituyó la inicial de los tenores por una *t*.

Compás 448: Se unió la línea de la margen izquierda del sistema que inicia en este compás.

CONCLUSIONES

La edición crítica del *Requiem para un idiota* de Carlos Duarte presupone un acercamiento al lenguaje musical del compositor que tiene como producto final la presentación de un texto limpio, apoyado en un aparato crítico, sustentado a su vez en los enunciados de J. Grier (2008). Dichos enunciados encuentran su realización en este trabajo por medio del análisis musical de LaRue (1989) y la teoría del set de Straus (2005).

Durante la edición del *Requiem* se encontró coherencia en el lenguaje utilizado durante la obra misma y en comparación con otras de su catálogo (*Quinteto de fin de siglo*). Se hizo necesaria la toma de decisiones editoriales para corregir errores de escritura de diferentes tipos, detallados en el segundo capítulo del presente trabajo. Se intervino en cambios de altura de algunos segmentos de la obra apoyado por el análisis de estilo y análisis de la teoría del set anteriormente citados, esto con el fin de darle a la obra mayor coherencia de acuerdo al lenguaje musical empleado por el compositor.

Como resultado de este trabajo investigativo, se presenta una versión editada de la partitura que podría en dado caso considerarse como material de consulta para intérpretes y estudiosos de la obra de Carlos Duarte y de esta manera contribuir a la posterior difusión de la obra de este compositor venezolano.

REFERENCIAS

Bonilla, E. y Moreno, E. (2008). Propuesta de edición crítica de la obra Suite de los Silencios (para piano y voz recitada) de Carlos Duarte con textos de José Antonio Ramos Sucre. Trabajo de Grado, Instituto Universitario de Estudios Musicales, Licenciatura en Música, Caracas, Venezuela.

Casella, A., & Mortari, V. (1978). *La técnica de la orquesta contemporánea*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Chase, R. (2003). *Dies irae, a guide to requiem music*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.

Díaz, N. (2010). *Propuesta de edición crítica de la obra Piezas-Estudios para piano op. 26 de Blas Emilio Atehortúa*. Trabajo de Grado, Universidad de las Artes, Licenciatura en Música, Caracas: Venezuela.

Duarte, C. (1986, Rev. 1996) *Sinfonietta la mar*. Manuscrito. Partitura director

Duarte, C. (1999) *Quinteto de fin de siglo*. Manuscrito. Partitura general.

Duarte, C. (2002) *Requiem para im idiota*. Manuscrito. Partitura director.

Duarte, C. (2002) *Requiem para im idiota*. Manuscrito. Bocetos (versión reducida).

Duarte, C. (2002) *Requiem para im idiota*. Particellas editadas en programa de notación musical.

González, J.A. (2003) *Una triste noticia...* Obtenido de <http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=pianistas&idC=W232>

Grier, J. (2008). *La edición crítica de música: historia método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal, Colección Música.

LaRue, Jan. (1989). *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor.

Lecuna, E. (2006). *Propuesta para la edición de la pieza sin título (L.S/T) de Juan Vicente Lecuna*. Trabajo de Grado, Universidad Simón Bolívar, Maestría en Música, Caracas, Venezuela.

Lutoslawski, W. (1968). *Livre pour orchestre*. Partitura director.

Peñín, J., y Guido, W. (Directores) (1998). *Enciclopedia de la música de Venezuela*. (Vol. 1, pp. 531-532). Caracas: Fundación Bigott.

Sadie, S. (2001). *The new grove dictionary of music and musicians*. (2nd ed., Vol. 21, pp. 203-208). London: Oxford University Press.

Sans, J. F. (2006). La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. *BOLETÍN MÚSICA*, 3-22.

Straus, J. (2005). *Introduction to post-tonal theory*. New York: Pearson

Walter, D. (2001). *Pc set calculator*. Obtenido de http://www.mta.ca/faculty/arts-letters/music/pc-set_project/calculator/pc_calculate.html.

ANEXOS:

Entrevistas:

A continuación se presenta tres entrevistas realizadas a amigos y colaboradores cercanos de Carlos Duarte, estas servirán como testimonio para comprender con mayor ilustración los detalles que rodearon la vida del compositor del *Requiem para un idiota*. Los maestros, que en lo sucesivo designaremos con sus iniciales, Arnaldo Pizzolante (AP) y Rodolfo Saglimbeni (RS), junto con su exalumno Sadao Muraki (SM), nos relatan sus vivencias como colegas y estudiante respectivamente, pero ante todo como amigos cercanos del compositor. Los maestros Pizzolante y Saglimbeni tuvieron la empresa de estrenar la obra de Carlos Duarte y es por eso que sus impresiones y comentarios sobre el compositor y su obra darán una luz diferente en el entendimiento de su obra póstuma.

Es necesario aclarar que dichas entrevistas se hicieron en momentos diferentes y que muchas veces los entrevistados se alejaban del punto central del cuestionario para aportar más allá del esquema propuesto por las preguntas, dando lugar así a toda una narración derivada de las preguntas. El cuestionario para los maestros Pizzolante y Saglimbeni fue el siguiente.

1. ¿Cuál era la visión de Carlos Duarte sobre el papel del artista en la sociedad?
2. ¿Cómo asumía su compromiso como compositor y pianista?

3. ¿Cuáles podrían ser sus ideales espirituales y estéticos al momento de concebir la música?
4. ¿Qué postura asumió frente al momento sociocultural que vivió los últimos días de su vida?

AP: Es una persona tan intensa en todo, en la vida cotidiana, en su oficio tocando, no concebía el arte de forma normal, era algo para conmover al público, nunca le asombraron los pianistas de muchos dedos y técnica, sino alguien que dijera algo en una sola frase, algo interesante, así como era él, intenso.

En su última obra define sus posturas ante lo que comenzaba a suceder, al punto de salir a la calle a marchar, estaba muy deprimido por lo que sucedía. Su obra definía que el idiota somos todos. Junto con el *Requiem*, el *Quinteto de fin de siglo*, el deja ver un descontento con tanta promesa sin cumplir del siglo que acababa de pasar.

Me siento muy emocionado por haber sido llamado por Carlos para estrenar su última obra, al parecer Carlos tenía pensado estrenarla con otro pianista, pero al ver que la comprendí al escucharla, y la intuí, decidió que yo la estrenaría. Entonces llamó a Rodolfo por otro lado, sobre todo porque en esa época no quería ver a nadie. Lo que escuchamos fue una grabación rústica de un clavinova.

Se tardaron 2 años después de su muerte, con 4 de los 8 contrafagotes que pide la obra. Muchos dieron como absurdo el número de instrumentos que exige su orquestación (8 clarinetes, 8 fagotes, 8 contrafagotes, 8 contrabajos, coro mixto de 80 voces y piano solista), pero realmente él quería ese sonido tan profundo. Hay momentos donde se puede advertir la muerte, unos acordes del piano que insisten hasta llegar a un silencio aterrador.

No se sentía un compositor formal en la concepción de su música, tomaba notas que nadie entendía. Acudía a resonancias de su instrumento para estructurar sus obras. A veces se aburría del recital convencional, y lo quería cambiar y de hecho lo hizo.

Su apasionamiento lo hizo sufrir y le creaba conflictos con la gente, pero al mismo tiempo proponía cambios, al punto de ser catalogado L'enfant Terrible, llegó a cancelar conciertos por no tener las condiciones mínimas dignas.

A veces salía con su cigarro al escenario para quejarse de las injusticias hacia los músicos.

El ayudó con campañas para conseguir nuevos pianos. Desde el principio vino a romper los moldes, y pudo hacer lo que un hombre de noventa años en cuarenta y cinco.

RS: Carlos era un desadaptado social, la genialidad artística, junto con profundos sube y baja en su vida, era una cosa bastante común en gente que personalmente considero, son personas que se pueden sacar de la humanidad. Carlos era una persona no adaptada a este mundo, era una persona conflictiva como artista, con la sociedad y con él mismo, era conflictivo como compositor con él mismo y desde luego con su público. Eso nos pone ante la perspectiva de una persona, que si nosotros sacamos un balance de su vida, podríamos preguntar: Fue un hombre feliz? seguramente en algunos momentos, pero una felicidad completamente diferente que podría tener otra persona, él tenía otro parámetro completamente distintos, fue un hombre que alcanzó niveles muy altos de expresión artística. Tuve el privilegio de trabajar con C. Duarte muchísimas veces, de pelearme con C. Duarte muchísimas veces, y sobre todo hacer esta última obra, el Requiem para un idiota que tiene una historia muy específica.

El consideraba que el artista era una especie de servidor, la forma como el veía el arte, era como en el renacimiento, de gente muy comprometida. Su fórmula al momento de escribir, tocar y compartir música nos dejaba en un mundo que era muy especial, por eso su conflicto con la sociedad era muy grande, ese círculo era muy negativo. Cuando sentía que algún factor externo afectaba su trabajo él sacaba sus garras y se defendía. Su visión era esa, de la perfección, el mundo que él quería vivir.

Él era un poco como Mahler, él dirigía para ganar su vida, pero tenía alma de compositor, en el caso de Carlos el tocaba mucho porque tenía que suplir necesidades básicas, tenía que aprenderse cosas como el Tchaikovsky que a él no le gustaba mucho, pero lo tocaba veinte o veinticinco veces para poder subsistir. Como compositor era una persona muy dedicada, que le invertía mucho tiempo, pero también muy exigente consigo mismo en este aspecto, al punto de que alguna de sus obras por no tener suficiente público, al llegar a su casa, tomaba las partituras y las quemaba. Gracias a Dios tenía a una persona como Elizabeth Marichal, que fotocopiaba todo tan pronto él lo escribía.

Era una persona muy dedicada y con mucha paciencia, sus obras son así, de una perfección, es como si tú vieras ese árbol y lo fueras a tocar, y resulta que está pintado, ese era Carlos Duarte, y ese era su compromiso con la composición.

Carlos tenía muchas influencias, como Panufnik y Schnittke, tenía una inclinación especial por aquellos compositores que no habían sido muy difundidos, como los compositores que no tuvieron el apoyo en la Alemania de la segunda guerra mundial que por razones políticas tuvieron que abandonar su país. Creo que se identificaba con ellos, pues no tuvieron una sociedad que los aceptara plenamente, parte de su genialidad se expresaba en que en ninguna parte estaba feliz. A pesar de sus influencias, su música tiene un color distintivo, Carlos Duarte se parece a Carlos Duarte, cada obra es muy personal.

Este Requiem él se lo escribe a sí mismo, los últimos años fueron momentos muy tormentosos, él tuvo una época en que tocaba muchísimo, fue miembro de esta orquesta (OSMC), también con la Simón Bolívar tocamos muchísimos conciertos, hicimos una gira por varias ciudades de Venezuela con el segundo concierto de Rachmaninov, 1º de Tchaikovsky, de Schnittke, Katchaturian, tenía un dúo con Gabriela Montero donde tocaban grandes obras para dos pianos. Estos períodos tan

productivos en su carrera pianística contrastaban con la desilusión que le produjo el cambio de gobierno, una desilusión que contribuyó al deseo de dejarse ir, y de esta manera escribir su propio Requiem.

En el caso de Sadao Muraki, el cuestionario fue diferente, acorde a la relación que tuvo con Carlos Duarte (profesor-estudiante), a continuación redactamos todas las preguntas con su respectiva respuesta.

SM:

1) ¿Cómo se relacionaba en Carlos Duarte la labor del pianista y la del compositor, se nutrían la una de la otra, y si así era de qué forma?

Como en muchos grandes pianistas-compositores, ambas identidades se fundían en una sola. Su escritura es fruto de la constante experimentación sonora, lo cual se destaca en su especial interés en la rica gama de armónicos que genera el piano tras producirse la emisión inicial del sonido al contacto de los martinetes con las cuerdas. Esto se evidencia muy especialmente en la orquestación de obras como Ludios y Sinfonietta La Mar, donde la orquestación consiste con gran frecuencia en la magnificación extrema del fenómeno de generación de armónicos del instrumento, ya que la masa orquestal busca reproducir dicho fenómeno, colocando a disposición del oyente, aquello que ordinariamente sólo la sensibilidad y la curiosidad infinita de Carlos podía escudriñar. De hecho, buena parte de su repertorio estaba conformado por obras compuestas por grandes pianistas-compositores, como Frederic Chopin (Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante), Franz Liszt (Sonata en Si menor y sus obras tardías), Sergei Rachmaninoff (Concierto No. 2 y Rapsodia sobre un Tema de Paganini), Alexander Scriabin (sus poemas), Sergei Prokofiev (Concierto No. 3), George Gershwin (Concierto en fa), etc.

Igualmente fue un pianista que contribuyó a dar conocer a la audiencia nacional el estreno de varias obras maestras. Es así como obras inusuales en el repertorio como los concierto para piano de Andrej Panufnik (la última obra que interpretó en público), Blas Atehortúa, Alberto Ginastera, Aaron Copland, etc... fueron escuchados en nuestras salas de la mano de Carlos Duarte.

2) ¿Cómo asumía C. Duarte su compromiso con la enseñanza, que tipo de estética predominaba en las obras que escogía para sus estudiantes?

Esta es una de las respuestas más complejas que estructurar, ya que abarca muchos aspectos:

a.- Desde el punto de vista técnico Carlos Duarte fue un genuino exponente de la técnica pianística de cuerpo entero, que estableció Franz Liszt en el Siglo XIX. Como podemos leer en los estudios musicológicos existentes, Franz Liszt libera la técnica pianística de las limitaciones que en tiempos predecesores imponía la técnica entonces vigente, la cual se concentraba en un intenso trabajo a nivel de digitación, sin usar el peso del cuerpo. Es con Franz Liszt que el cuerpo entero, desde la planta del pie misma, pasando por las piernas haciendo palanca a través de las caderas, coadyuvan al tronco a transmitir todo el peso del cuerpo al instrumento, en el cual, según palabras textuales de Carlos Duarte, los dedos se convertían en columnas receptoras de toda esa transmisión de peso que se producía a través de un punto fundamental de la mano como lo son los nudillos, que actuaban como un arco arquitectónico. Hablando en términos más específicamente pianísticos, con la aplicación de dicha técnica se produce un elemento sorprendente: los problemas tradicionales de la digitación pasan a un segundo plano, ya que la técnica tradicional trata de adaptar las digitaciones y los cambios de posición a las desigualdades naturales existentes entre cada uno de los cinco dedos de cada mano. En cambio, al usar la transmisión de peso, la capacidad de emisión de sonido y la independencia entre los dedos se incrementa, multiplicándose las posibilidades no sólo de digitaciones posibles, sino muy especialmente la independencia en cuanto al tono tímbrico de cada sonido emitido. No en balde, Franz Liszt era uno de los pilares fundamentales de su pedagogía.

- b.- Desde el punto de vista de la sonoridad (que no deja de ser otro aspecto técnico):
- b.1.- Carlos Duarte inculcaba un concepto orquestal del sonido, en el cual no era partidario de magnificar algunas voces en detrimento absoluto de otras, sino mostrar la fusión del comportamiento independiente de cada voz con su propia sonoridad y las dejaba desarrollarse en forma autónoma, sin dejar de ser armónica, dejándolas vivir plenamente.
- b.2.- Carlos Duarte, como mencioné anteriormente invitaba constantemente a sus discípulos a escuchar y disfrutar de la resonancia que deja el instrumento después de emitida cada nota, y consideraba de suprema importancia la conducción del sonido, formando una larga línea melódica y una aún más larga línea de desarrollo armónico.
- b.3.- Carlos Duarte era sumamente meticuloso en el manejo del pedal, no solo en su implementación, sino en aquellas modernas técnicas que proceden desde la época de Franz Liszt como la media corda, el medio pedal, el pedal vibrato, etc. Todo ello lo utilizaba con la mayor conciencia y escrúpulo posible.
- c.- Desde el punto de vista del repertorio, Carlos Duarte era plenamente consciente de que en el repertorio pianístico que se aborda a lo largo de la formación de un pianista, hay un punto en el cual se rompe la secuencia, y hay que dar un paso al vacío, que de no hacerlo limita al interprete precisamente a una parcela muy limitada del repertorio. En este sentido, era común que una de sus primeras preguntas haya sido: Nómbrame una obra que particularmente tengas miedo de montar. Cuando el discípulo mencionaba X obra, le decía, pues tráemela la próxima semana!.
- d.- Desde el punto de vista puramente pedagógico, a Carlos Duarte le gustaba mucho el trabajo colectivo simultáneo de varios de sus discípulos abordando con frecuencia incluso una obra que estaba en ese momento en la palestra en su repertorio. Compartir los distintos abordajes interpretativos de sus alumnos los nutría, generándose un intercambio muy interesante de información con Carlos. Eso llegaba incluso a abarcar los malos hábitos pianísticos. Carlos decía que muchas veces tenía que sentarse a trabajar horas después de una clase, ya que al trabajar en corregir un hábito a un estudiante, el mismo se le contagiaba y tenía que corregirlo a si mismo de inmediato.
- e.- Carlos Duarte invitaba constantemente a sus alumnos, de la misma forma que lo hacía con su público, a explorar nuevos repertorios. No se limitó a ser él quien

estrenara diversas obras del repertorio del Siglo XX, sino que constantemente conminó a las generaciones futuras a hacer lo mismo y enriquecer el repertorio pianístico.

f.- Carlos Duarte era un enemigo acérrimo del mero efectismo superficial.

g.- Para Carlos, cada indicación musical en la partitura tenía una fuerte implicación físico-emocional. Un crescendo implicaba un incremento en la tensión emocional, una fermata o un cambio de ligadura de frase implicaba una respiración en el habla, un acelerando implicaba una preparación corporal que parecía más propia de un atleta de pista y campo. Tan intensa era la forma de involucrarse con la música.

h.- Muchos intérpretes y muchos pedagogos están muy pendientes de cómo dirigir y dosificar la llegada hacia el punto culminante de una obra, pero su labor termina allí. Carlos Duarte era sumamente cuidadoso en la forma en la cual se producía la declinación después del climax de una obra, cosa que podemos apreciar en el abordaje de obras como los Preludios de Rachmaninoff.

i.- En una suerte de reminiscencia socrática, Carlos Duarte gustaba mucho de invitar a sus interlocutores a cuestionar y cuestionarse a si mismos. Era muy consciente de que sólo la antítesis contribuía a que la tesis inicial deviniera en síntesis. Fue la forma en la cual tomaba sus decisiones interpretativas, artísticas, etc...

j.- Carlos Duarte no era partidario nunca de dejar las cosas por sentado. Constantemente hacía ajustes no solo en cuanto a fraseo y dinámicas, sino incluso en digitaciones, las cuales podía modificar incluso minutos antes de salir al escenario, sin mayor dificultad. Personalmente pienso que ello nos lleva a volver a examinar nuevamente su enfoque técnico de transmisión del peso, ya que el mismo reducía enormemente el tiempo de adaptación necesario para modificar una digitación.

k.- Carlos era enemigo acérrimo de la relación de extrema dependencia que generaban algunos pedagogos de la vieja guardia en sus discípulos. Siempre estuvo muy pendiente de ese momento crucial en el cual el artista debe iniciar su recorrido por si mismo, y fue uno de los mejores aliados que uno tuvo en ese delicado momento a partir del cual las decisiones artísticas y las consecuencias de las mismas deben ser asumidas enteramente en forma propia.

3) ¿Llegó a estudiar alguna de las obras de C. Duarte bajo su propia tutoría, de que manera abordaba su música a la hora de enseñarla, que tipo de influencias encontró en ella si así fue?

Mi contacto con sus obras no consistió precisamente en el estudio de las mismas bajo su tutoría. Sin embargo, si tuve oportunidad de apreciar muy de cerca su labor como compositor, ya que era un muy frecuente tema de conversación, sobre todo al terminar las clases. Carlos Duarte componía a la antigua, escribiendo sus partituras sobre un caballete de arquitecto, en tinta china. Asimismo, sus borradores se gestaban a través de largas horas sentado al piano, experimentando las sonoridades. Era muy generoso mostrando en plena etapa de gestación de las obras, su proceso creativo, el cual intercambiaba constantemente con sus alumnos. (En ese sentido quienes coincidimos como sus estudiantes en la época en la cual compuso Sinfonietta La Mar y muy especialmente su Suite Jav y Jos, para la obra homónima interpretada por Javier Vidal y José Simón Escalona con el Grupo Theja nos sentimos sumamente honrados y privilegiados).

Un comentario importante merece su escritura musical. Muy personalmente recomiendo en el caso particular de Carlos Duarte, no reproducir digitalmente sus partituras, sino conservarlas en su forma original, no solo debido a su precisión y meticulosidad en la escritura, sino por algo que solo leyendo dichas páginas uno puede apreciar. Su escritura en si misma servía de segura y experta guía para el intérprete a la hora de abordar su obra, del mismo modo que el trazo del pincel en la escritura de los ideogramas japoneses en tinta otorga una identidad particular a cada palabra, según la persona que la plasme sobre el papel.

4) De qué manera complementaba Carlos Duarte las clases de piano prácticas, eran frecuentes las discusiones después de clase, de ser así, en qué medida valoraba usted dichas sesiones?

Personalmente, con Carlos Duarte uno sabía a qué hora se iniciaba una clase, pero nunca sabía a qué hora terminaba. Larga o breve, la sesión siempre tenía como coda una extensa discusión, a veces de la obra en estudio, otras veces de la obra que él estaba por interpretar en público, en ocasiones sobre alguna obra que estaba componiendo, y hay una cuarta categoría que recuerdo con mucho aprecio: cuando se disponía a mostrarte una obra maestra que consideraba importante. Una buena grabación de la misma sonaba desde el equipo de sonido y con la partitura colocada en el atril del piano daba inicio al más fascinante análisis de la obra. La grabación se detenía y se reiniciaba y la discusión se tornaba rica e intensa. Nunca olvidaré aquella sesión en la cual conocí guiado por Carlos Duarte el extenso y complejo Concierto para Piano y Orquesta No. 2 de Hans Werner Henze. Recuerdo el momento en el cual me invitaba como oyente a apreciar el momento en el cual se invertía por completo el discurso de la obra a mitad de la misma (para información del lector, la sección central de la obra está compuesta bajo la técnica del espejo, donde a mitad del discurso, la obra íntegramente retrocede). Constatarlo ante la emotiva insistencia de Carlos es algo inolvidable para mí.

5) ¿Tuvo conocimiento de la obra *Requiem para un Idiota* en el período de su creación, alguna anécdota en particular para resaltar en dicho proceso?

El *Requiem* para un Idiota fue compuesto en el último año de vida de Carlos Duarte, período en el cual se aisló por completo de la vida pública. En ese tiempo, muy pocas personas tuvieron oportunidad de verlo personalmente, entre las cuales destacan Elizabeth Marichal, Rodolfo Saglimbeni (a quien encomendó el estreno de la obra), y Arnaldo Pizzolante (a quien encomendó el estreno de la obra). Ello ocurrió según cuentan ellos en la última ocasión en la cual se reunieron, y Carlos entregó una maqueta midi con la versión en digital de la obra completa.

6) ¿Cuál fue a su juicio el principal legado que dejó C. Duarte en el mundo musical?

Carlos Duarte fue el intérprete de música académica más electrizante de la escena artística de su época. Nadie generó tal conmoción en el público, ni tal concentración y silencio en torno suyo en cada salida al escenario. A ello contribuía su comportamiento en escena, el cual era totalmente comprometido desde el primer paso entrando hasta el último paso saliendo de la vista del público, y nunca dejó de dar todo, no solo lo mejor de sí, sino realmente la integridad de su ser a una audiencia cuya lealtad trascendió infinitamente a la controversia que inevitablemente una personalidad tan fuerte generaba.

Carlos Duarte fue un incansable defensor de aquellas cosas que consideraba derechos fundamentales de los artistas. Ello lo condujo a posiciones que no estuvieron exentas de críticas en su tiempo. Recordamos muy especialmente sus cuestionamientos en una performance en vivo que se desvió del programa inicial en un Recital Chopin en el Teatro Municipal en 1985, así como también su negativa a presentarse en público en un concierto con la OSMC en el Aula Magna de la UCV en el año 1989, debido a los elementos escénicos de otro montaje que a pesar de su pedido estuvieron presentes perturbando la presencia y prestancia acústica de la Orquesta y del Solista. Su frase favorita era "si no nos defendemos, quien nos defiende". Carlos Duarte dejó una selecta pero importante obra, no solo pianística (Suite Jav y Jos, D'Aprés Dante et Pasolini y varias obras breves), sino también de cámara (Quinteto para el Fin del Siglo) y orquestal (Ludios, Sinfonietta La Mar, Requiem para un Idiota), a través de la cual dejó sentado su especial énfasis en la apreciación de todo el fenómeno sonoro hasta las últimas consecuencias. Nos corresponde pues en los años venideros, mantener vivo su legado.

Requiem para un Idiota versión editada:

CONCIERTO PARA PIANO,
CORO, CLARINETES, FAGOTES,
CONTRAFAGOTES Y CONTRABAJOS
"REQUIEM PARA UN IDIOTA"

Lento 7

8 Clarinetes en Bb
8 Fagotes
8 Contrafagotes
Sopranos (20)
Contraltos (20)
Tenores (20)
Bajos (20)
Piano Solo
8 Contrabajos (4 con cui. a Do -3)

Tempo: **Lento**

Measure numbers: 2, 3, 2 1/2, 3, 4, 2

Dynamic markings: *f*, *più f*, *cresc. sempre poco a poco*, *Siempre legato*

Performance instructions: *(a. 1)*, *(a. 2)*

12 2

Ci.
Ban.
Cbn.
S.
A.
T.
B.
Pno.
Cb.

Measure numbers: 2 1/2, 3, 2 1/2, 2, 3

Dynamic markings: *ff*

Performance instructions: *Div.*

3

18 Poco più Lento

Cl.

Bsn. *molto f*

Cbn.

S.

A.

T.

B.

Pno. *Poco più Lento*
 $2f$ $3mp$ $1\frac{1}{2}f$ $3\frac{1}{2}mf$ $3pp$

Cb. *molto ff*
 Div.

18

24 Lento

29 Poco più Lento

4

Cl.

Bsn. *ff*

Cbn.

S. *ff*

A. 3 2

T. 4

B.

Pno. Lento *Poco più Lento*
 4 3 2 s 3 mp 2

Cb. *ff*
 4 3 2 3 2

24 29

5

34 **Lento** *più f* **ff** 38

S. *Div.*

A. *Div.*

T. *Div.*

B.

Pno. *1 1/2* *poco f* **4^p** **3 1/2** **3** **3 1/2** **4** **ff** *Poco più Lento*

34 38

6

43 **Menos Lento** **f**

Cbsn. **f**

S. **f**

A.

T. **3** **2** **3** **f**

B.

Pno. **3** **mp** **3 1/2** **4** **p** **3** **mp** **Menos Lento**

43

7

54

Cbn.

S. *sempre f*

A.

T. $2\frac{1}{2}$ 3

B.

Pno. *Cadenza Ia* 3 *f*

54

58 *f*

Pno. $2\frac{1}{2}$ 3 4 3

58

poco rit. **Lento**

Pno. *f* *più f* 5 6

69 *molto marcato e molto legato* *acc. poco* *rit. poco* **Pesante**

Pno. 5 4 3

69

più f *rubato* *rit. poco* **Molto pesante**

Pno. 3 4 3 *f*

Fig. Coro

9

77 Div. 3

Ban.

rit. . . più f

81

ff

S.

Div. 13 7

rit. poco

Pesante più *ff*

A.

Div. 7 13

T.

4

Div. 1

3

4

B.

Div. 7 6 7

rit. poco

Pesante più *ff*

Pno.

Cadenza 2a

Lento mosso rit. molto

4

77

81

Pno.

Lento mosso-rit.

Lento mosso-rit.

10

Pno.

Lento acc. rit.

Lento acc. rit.

Pno.

più Lento

acc. poco

3

86

11

88

Div. $\frac{3}{2}$

Ban. $\frac{3}{4}$ *mf* *seco* $\frac{3}{1/2}$

S. *ff* $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{1/2}$

A. Div. $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{1/2}$

Cb. *pizz.* Div. $\frac{3}{2}$ *ff* $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{1/2}$

88

92

Menos Lento

12

Ban. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{1/2}$ *f*

S. *rit. poco* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{1/2}$ $\frac{3}{4}$

A. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{1/2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$

T.

B. *rit. poco* $\frac{3}{4}$

Pno. *Menos Lento* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Cb. *pizz.* *rit. poco* *arco* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{1/2}$ $\frac{3}{4}$

92

13

104 Calmo *pp*

meno f *mf* *p*

ff *reh*

Calmo *pp*

Div. 3
2
3

114 *molto* *ff* *Lento* *mf reh* *ppp* 14

ff

Lento *ff*

molto *ff* *mf reh* *ppp*

114

15

Molto Lento Div.

S. Div.

A. Div.

T. Div.

B. Div.

ff 3

Pno. *mp* 5 *f* 2 *pp* 3 *ppp* 2 *ppp* 3 **Menos Lento**

Cb. *ff*

121

126

13 S. 7

7 A. 13

13 T. 7

7 B. 13

2 4 1/2

Pno. 4 1/2 *f* (molto) 3 *mf* 3 1/2 *f* 2 *mp*

Cb. 126

17

Musical score for page 17, featuring Soprano (S.), Alto (A.), and Piano (Pno.) parts. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *pp*, and *sf*. The piano part features time signatures of 4, 4 1/2, and 4. The vocal parts have measures with numbers 4 and 3. A *molto f* marking is present above the vocal staves.

18

Musical score for page 18, featuring Bassoon (Bsu.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.) parts. The score includes dynamic markings such as *ff*, *ff*, and *piu f*. The piano part features time signatures of 4 1/2, 3, 1 1/2, 2, 1 1/2, and 5. The vocal parts have measures with numbers 4, 3, 1 1/2, 2, 1 1/2, and 5. A *141* rehearsal mark is present above the Bassoon staff and below the piano staff. A *ff* marking is present above the Bassoon staff.

19 147

Cl. *fff*

Bsn. *fff*

Cbn. *fff*

S. *fff*

A. *fff*

T. *fff*

B. *fff*

Pno. *fff*

Cb. *fff*

147

152 *Mosso* 20

Cl.

Bsn. *3*

Cbn.

S. *mf* *siempre leg.*

A. *3*

T.

B.

Pno. *Mosso*

Cb. *mf* *siempre leg.*

152

160

S.

A.

T. 4 3 1/2 3

B.

Pno. *poco meno f* *f* 3 3 1/2 3

Cb. 160

166

S. *cresc. poco a poco*

A.

T.

B.

Pno. *cresc. poco* *poco meno f sub* *cresc.* m.a.

Cb. *cresc. poco a poco* 166

Musical score for page 25, measures 179-182. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Piano, and Cello. The vocal parts have lyrics "Todos" in measures 181 and 182. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The cello part has a simple bass line. Performance markings include *ff*, *a tempo*, *rit.*, and *a tempo*. Measure numbers 179 and 182 are indicated in boxes.

Musical score for page 26, measures 183-186. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Piano, and Cello. The vocal parts have lyrics "Todos" in measures 185 and 186. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The cello part has a simple bass line. Performance markings include *cresc. sempre*. Measure numbers 183 and 186 are indicated in boxes.

Musical score for page 27, measures 188-202. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Piano and Contrabass). The vocal parts feature a long melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. Performance markings include *accel. molto*, *rit.*, *piu ff*, and *fff*. A rehearsal mark **188** is at the start, and **al 202** indicates the start of the next page.

Musical score for page 28, measures 203-209. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Piano and Contrabass). The vocal parts feature a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. Performance markings include *molto rit.*, *Mosso*, *fff*, and *Todos*. A rehearsal mark **203** is at the start, and **209** is at the end.

29

decresc. poco

209

cresc. poco

S.

A.

5 3

T.

B.

5 3

Pno.

decresc. poco

209

Cb.

224

Lentissimo accel. . . poco a poco

30

Cl.

Bsn.

al [255]

Cbn.

ff

S.

A.

al [255]

T.

B.

ff

Lentissimo accel. . . poco a poco

Pno.

ff

Cb.

al [255]

224

31 *accel. molto* *rit. muy poco a poco* 240

Cl.
Bsn.
Cban.
S.
A.
T.
B.
Pno.
Cb.

accel. molto *rit. muy poco a poco*

240

252 32

Cl.
Bsn.
Cban.
S.
A.
T.
B.
Pno.
Cb.

252

4

4

4

252

33

256

Cl.

Bsn.

Cbn.

S.

A.

T.

B.

Pno.

Cb.

Mosso

f

sempre leg.

2 1/2

3

molto f

Mosso

256

sempre leg.

262

sempre cresc. poco a poco

265

(14) S.

(13) A.

(17) T.

(6) B.

Pno.

Cb.

a tempo

sempre cresc. poco a poco

4

4 1/2

3

(rubato) rit. acc.

più f

262

265

Musical score for measures 270-271. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.). Measure 270 is marked with a '4' in the Alto and Piano staves. Measure 271 is marked with a '4' in the Contrabass staff. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Musical score for measures 274-275. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.). Measure 274 is marked with a '5' in the Alto and Piano staves, and a '3' in the Tenor and Bass staves. Measure 275 is marked with a '3' in the Piano and Contrabass staves. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, and includes a *ff* (cresc.) dynamic marking.

Musical score for page 37, measures 10-11. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Piano, Contrabass). The vocal parts have lyrics '10' and '10' above the notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The time signature changes from 4 to 4 1/2. The piano part is marked *più f*. The contrabass part is marked *gliz. lento*.

Musical score for page 38, measures 282-286. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Piano, Contrabass). The vocal parts are marked *più f* and *sempre cresc.*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The time signature changes from 4 to 3 to 4. The piano part is marked *più f* and *sempre cresc.*. The contrabass part is marked *più f* and *sempre cresc.*.

Musical score for vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano (Pno.) from measure 290 to 300. The vocal parts feature long, sustained notes with slurs. The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and quadruplets. A conductor's cue (Cb.) is also present at the bottom. Measure numbers 290, 300, and 301 are indicated in boxes.

Musical score for woodwinds (Clarinets, Bassoons, Contrabassoons), vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and piano (Pno.) from measure 301 to 307. The woodwind parts are mostly rests. The vocal parts have dynamic markings like *ff* and *rit. molto*. The piano part includes performance directions such as *accel. molto*, *rit. poco a poco*, and *Lento*. Measure numbers 301, 307, and 40 are indicated in boxes.

41

314 *senza rit.*

Cl.
Bsn.
Cb.
S.
A.
T.
B.
Pno.
Cb.

42

318 *ff* *Div. 4* *deces. poco* *f*

Bsn.
Cb.
Pno.

Cadenza 3a.
Lento *Meno Lento* *rit.* *Lento* *Meno Lento* *rit. poco* *Lento* *accel. poco*

318

43

Musical score for measures 325-329. The score includes parts for Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbssn.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.).

- Bsn.:** Measures 325-329. Starts with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature.
- Cbssn.:** Measures 325-329. Starts with a dynamic marking of *f* and a 4/4 time signature.
- Pno.:** Measures 325-329. Features a complex melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature.
- Cb.:** Measures 325-329. Features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a 4/4 time signature. Includes markings for *Div.* (divisi) and *(senza decresc.)* (without decrescendo).

44

Musical score for measures 333-336. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.).

- S.:** Measures 333-336. Features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature.
- A.:** Measures 333-336. Features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature.
- T.:** Measures 333-336. Features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature.
- B.:** Measures 333-336. Features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature.
- Pno.:** Measures 333-336. Features a complex melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature. Includes markings for *cresc. molto* (crescendo molto) and *f* (forte).
- Cb.:** Measures 333-336. Features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 4/4 time signature. Includes markings for *cresc. molto* and *sempre ff* (sempre forte).

45

Ban. Div. 4 **340** *f* *back* *a tempo*

Cbsn. **5 1/2**

S. *poco pesante* **4** *TODAS* **5 1/2**

A. **5 1/2** *TODOS*

T. *TODOS*

Pno. *poco sost. acc. poco a tempo* **2** **4** **5 1/2** *ff* *Pno. Solo*

Cb. *pizz.* **3** **4** **340** *ff* *poco pesante* **5 1/2** *arco*

344 *Molto pesante (poco più lento)* **349** *a tempo* 46

Ci. *f*

S. *ff* **2**

A. **2**

Pno. *Molto pesante (poco più lento)* *ff* **2** *rit. poco* **2 1/2** **2** **1 3/4** *a tempo* **2**

Cb. **344** **349** *ff* **2**

47

351 355

Cl.

S. *rit. poco a poco* *mf* *Mosso*

A. *mf* *mf sub*

T.

B.

Pno. *ff* *rit. poco a poco* *mf* *Mosso*

Cb. *Div.* $\frac{4}{4}$

351 355

359 362 48

Cl. *sempre cresc. poco a poco* *al 395*

Bsn. *P* *al 395*

Cbn.

S. *sempre cresc. poco a poco* *(soprano sempre più f)* *al 395*

A. *al 395*

T.

B.

Pno. *ppp* *sempre cresc. muy poco a poco* 1 2 3 4 5 6 7 8

Cb. *sempre cresc. poco a poco* *al 395*

359 362 al 395

49

371 377

Cl.

Bsn. 3 4

Cban.

S.

A. 3 4

T.

B.

Pno. 9 1 2 3 4 5 6 1 2 3

Cb. 3 4

371 377

380 385 50

Cl.

Bsn. 3

Cban.

S.

A. 3

T.

B.

Pno. 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6

Cb. 3

380 385

ff *cresc. sempre e accel. muy poco*

Musical score for measures 438-440. The score is written for Soprano (S.), Piano (Pno.), and Cello (Cb.).

- Measure 438:** Soprano part begins with a *pp* dynamic. Piano part has *mp* and *p* dynamics. Cello part has a *p* dynamic.
- Measure 439:** Soprano part has *pp* and *ppp* dynamics. Piano part has *pp* and *ppp* dynamics. Cello part has *p* and *pp* dynamics.
- Measure 440:** Soprano part has *ppp* dynamic. Piano part has *ppp* dynamic. Cello part has *ppp* dynamic.

Performance instructions include: *2 Soli*, *Gran rit.*, and *Largo*. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 440-441. The score is written for Soprano (S.), Alto (A.), Piano (Pno.), and Cello (Cb.).

- Measure 440:** Soprano part has *pp* dynamic. Alto part has *pp* dynamic. Piano part has *ppp* dynamic. Cello part has *pp* dynamic.
- Measure 441:** Soprano part has *pp* dynamic. Alto part has *pp* dynamic. Piano part has *ppp* dynamic. Cello part has *pp* dynamic.

Performance instructions include: *Lento*, *Div. 10*, *Pausa muy larga-tenas*, *sempre*, *cresc.*, and *poco*. The key signature has one flat (B-flat).

57

Musical score for measures 453-458. The score includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.). The Soprano and Alto parts feature a melodic line with articulation markings (4, 3, 4, 3, 2, 4) and dynamic markings *a poco* and *molto*. The Piano part includes a similar melodic line with articulation markings (4, 3, 4, 3, 2, 4) and a *m.s.* marking. The Contrabass part features a bass line with articulation markings (4, 3, 4, 3, 2, 4) and dynamic markings *f* and *sempre cresc.*. Measure numbers 453 and 458 are indicated.

Musical score for measures 462-469. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabass (Cb.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Piano (Pno.), and Contrabass (Cb.). The Clarinet part features a melodic line with dynamic markings *f* and *sempre cresc.*. The Bassoon part features a melodic line with articulation markings (3, 4). The Soprano and Alto parts feature a melodic line with articulation markings (3, 2, 4) and dynamic markings *più f* and *sempre cresc.*. The Tenor and Bass parts feature a melodic line with articulation markings (10, 10). The Piano part includes a complex melodic line with articulation markings (2, 4, 3, 4) and dynamic markings *ff* and *sempre cresc.*. The Contrabass part features a bass line with articulation markings (3, 2, 4, 3, 4) and dynamic markings *più f* and *sempre cresc.*. Measure numbers 462 and 469 are indicated.

59

470 473 480

Cl.

Bsn.

Cbn.

S.

A.

T.

B.

Pno.

Cb.

al 483

3 4 3

3 4 3

3 4 3

2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 1

470 473 al 483 480

481 484 60

Cl.

Bsn.

Cbn.

S.

A.

T.

B.

Pno.

Cb.

Todos

Lento

ff

2 5 2 2 1/2 4 3

2 5 2 2 1/2 4 3

2 5 2 2 1/2 4 3

2 5 2 2 1/2 4 3

2 5 2 2 1/2 4 3

2 5 2 2 1/2 4 3

2 5 2 2 1/2 4 3

2 5 2 2 1/2 4 3

481 484

"Pezanzino"

61

489

493

Cl.

Bsn.

Cbn.

S.

A.

T.

B.

Pno.

Cb.

489

493

più ff sempre

più ff sempre

496

62

Cl.

Bsn.

Cbn.

S.

A.

T.

B.

Pno.

Cb.

496

Lento

accel. molto

rit. poco a poco

Lento

Tbdos

Manuscrito original *Requiem para un idiota*

1

LENTO

B Clarinetes
en sib

B Fagotes

B Contrafagotes

siempre LEGATO

CRESC. siempre poco a poco

più f

Sopranos
(20)

Contraltos
(20)

Tenores
(20)

Bajas
(20)

LENTO

Piano solo

CRESC. siempre poco a poco

siempre LEGATO

B Contrabajos
(4 con ext. a do)

12

2

Cl.

Fg.

Cfg.

S.

Cl.

T.

C.

Pno.

Cb.

12

div.

3

18

Cl. *molto ff*

Fg.

Cfg.

S. *molto ff*

C.

T.

B.

Pno. *Poco più LENTO*

2 *f* = 3 *mp* 1½ *f* 3½ *mf* 1 1 3 *pp*

Cb. *molto ff*
div.

16

25

LENTO

29

4

Pno.

LENTO

Poco più LENTO

3 2 f 3 *mp* 2

25

29

5

34

38

piu ff LENTO *fff*

div.

3 3 3 4

LENTO

Poco piu LENTO

34 38

43

6

MENOS LENTO

5

5

3 2 3

MENOS LENTO

43

7

54

siempre f

Cadenza 1ª

54

8

mf

$2\frac{1}{2}$ $3\text{ }mf$ 4 3

poco rit. LENTO

f $piu\ f$ $acc. poco$ $rit. poco pesante$

69 molto marcato e molto legato

f $piu\ f$ $rit. poco$ $molto pesante$

f $rit. poco$ $molto pesante$

Fg. Coro

9

77

81

Div. $\frac{3}{4}$

Fg.

rit. poco pesante

più f

più ff

S.

Div. $\frac{4}{4}$

C.

Div. $\frac{4}{4}$

T.

Div. $\frac{4}{4}$

C.

rit. poco pesante

più ff

Cadenza 2^a

LENTO

meso-rit. molto

77

81

10

86

88

lento meso-rit.

lento meso-rit.

lento acc. - rit.

lento acc. rit.

più lento

acc. poco

rit. poco a poco

(rit.)

Div. $\frac{3}{4}$

Fg.

mf seco

S.

4 Div.

C.

Pizz.

Div. $\frac{3}{4}$

Cb.

13

molto *ff* **114** LENTO *mf* sub. *ppp*

Lento

mf sub. *ppp* **114**

14

MENOS LENTO *mp* *f* $2\frac{1}{2}$ *pp* 3 *ppp* 2 *ppp* 3 *ff* **121**

MENOS LENTO *pp* *ff* **121**

15

126

Musical score for page 15, measures 126-134. The score consists of four staves for piano accompaniment and one staff for the vocal line. The piano part includes dynamic markings such as f (molto), mf , and mp , and time signatures including $4\frac{1}{2}$ and 3 . The vocal line is marked *molto f*. A dashed line indicates the continuation of the piano part from measure 126 to 134.

134

16

Musical score for page 16, measures 134-142. The score consists of two staves for piano accompaniment and one staff for the vocal line. The piano part includes dynamic markings such as mf and mp , and time signatures including 4 , $4\frac{1}{2}$, and 3 . The vocal line is marked *molto f*. A dashed line indicates the continuation of the piano part from measure 134 to 142.

134

17

141

S.
C.

ff
pizz
ff
pizz
ff

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

141

147

18

Div.
Div.
Div.
Div.
Div.
Div.

fff
fff

4
3
3
3

147

19
152 **Mosso**

14
6
13
7
13
7
13
7

(mf) *sempre leg.*

Mosso

152 *(mf)* *sempre leg.*

160 20

poco meno f *f*

160

21

166

CRES. poco a poco

CRES. poco

meno f sub. CRES.

CRES. poco a poco

4

166

167

168 169

rit.

rit.

pizz f

rit.

3

3

3

169

23
174

a tempo
sempre CRESC. poco a poco

a tempo
poco meno f. sub. CRESC. molto

sempre CRESC. poco a poco

174

179

182

24

rit. atempo
ff

rit. atempo

179

25

CRES. sempre

Musical score for measures 25-26. The score is written for three systems. The first system consists of five staves (treble and bass clefs). The second system consists of two staves (treble and bass clefs). The third system consists of one staff (bass clef). The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first system has a '6' marking above the second measure. The second system has a '6' marking above the second measure and a '4' marking above the fourth measure. The third system has a '6' marking above the second measure and a '4' marking above the fourth measure. The score is marked with 'CRES. sempre' at the beginning of each system.

188

26

accel. molto

rit.

Musical score for measures 26-27. The score is written for three systems. The first system consists of five staves (treble and bass clefs). The second system consists of two staves (treble and bass clefs). The third system consists of one staff (bass clef). The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first system has a 'rit.' marking at the end. The second system has a 'piu fff accel. molto' marking at the beginning and a 'fff rit.' marking at the end. The third system has a 'al 202' marking above the second measure. The score is marked with 'al 202' in a box at the end of the first system and the beginning of the third system.

188

al 202

27

203

molto rit.

$\text{♩} = \text{d. Mosso}$

Handwritten musical score for page 27, measures 203-209. The score is written for piano and bass. It begins with a *molto rit.* marking. The tempo is indicated as $\text{♩} = \text{d. Mosso}$. The piano part features a series of chords with accidentals (sharps and naturals) and a dynamic marking of *ppp*. The bass part includes a triplet of eighth notes and a *pp* marking. The score concludes with a *pp* marking and a *Mosso* tempo change. A box containing the number 203 is located at the bottom of the page.

209

28

decresc. poco

cresc. poco

Handwritten musical score for page 28, measures 209-215. The score is written for piano and bass. It begins with a *decresc. poco* marking. The piano part features a series of chords with accidentals and a dynamic marking of *pp*. The bass part includes a triplet of eighth notes and a *pp* marking. The score concludes with a *cresc. poco* marking. A box containing the number 209 is located at the bottom of the page.

209

29

224

o=f LENTISSIMO accel. poco a poco

ff

al 255

14 6

13

19 7

14 6

o=f LENTISSIMO accel. poco a poco

ff

al 255

224

30

acc. molto rit. muy poco a poco 240

acc. molto rit. muy poco a poco

240

31

252

sempre rit. poco

252

32

256

MOSSO

sempre leg.

MOSSO

molto

sempre leg.

256

33

262

265

sempre CRESC. poco a poco

sempre CRESC. poco a poco

262 265

34

270

270

37
282

286

più ff sempre cresc.

più ff sempre cresc.

282

286

290

295

38

accel.

accel.

290

295

al 306

39

301

307 LENTO

accel. molto rit. poco a poco rit. molto

accel. molto rit. poco a poco rit. molto LENTO

301 307 div.

314 senza rit.

40

senza rit.

314

41

318

Lento

ff *div. 4* *decresc. poco* *f*

F₁

C.F.

div. 3

Cadenga 3^{ra}

Lento

ff *MENO Lento rit.* *Lento* *MENO Lento rit. poco* *Lento* *acc. poco*

318

325

42

329

ff *decresc. poco* *(senza decresc.)*

div. 4

325

329

45

344

molto pesante (poco più LENTO)

rit. poco

a tempo

349

a tempo

cl.

S.

C.

46

351

355

rit. poco a poco

Mosso

mf

p=0

mf sub.

mf

Mosso

mf

p=0

div. 4

351

355

47

362 *sempre cresc. poco a poco*

al. 395

sempre cresc. poco a poco
(SOPRANO *sempre più f*)

al. 395

PPP *sempre cresc. muy poco a poco*

1 2 3 4 5 6 7 8

p *sempre cresc. poco a poco*
al. 395

362

371

377

48

371

377

48

3

3

3 1 2 3 4 5 6 1 2 3

p

371

399

49

385

CRES. sempre e *acc.* muy poco

Musical score for measures 385-388. It consists of four systems of staves. The first system has three staves with notes in parentheses and a '3' below. The second system has three staves with notes in parentheses and a '3' below. The third system has a grand staff with a piano part and a bass line; the piano part has notes 4-5-6-7-8-1-2-3-4-5-6 and a '3' below. The fourth system has a bass line with notes in parentheses and a '3' below.

385

50

poco rit. 396 *LENTO*

Musical score for measures 395-396. It consists of four systems of staves. The first system has three staves with notes in parentheses and a '2' below, followed by a '3 1/2' and notes in parentheses. The second system has three staves with notes in parentheses and a '2' below, followed by a '3 1/2' and notes in parentheses. The third system has a grand staff with a piano part and a bass line; the piano part has notes 2, 3 1/2, and a '2' below. The fourth system has a bass line with notes in parentheses and a '2' below.

396

51

pp 400 Poco più LENTO

pp mp súb. pp

mp súb. pp

* "BOCA CHIUSA"
con la LENGUA
como p. ej.
al decl: AN

Poco più LENTO

pp

mp súb. pp

400

52

cl. $\frac{4}{4}$

411

p

rit. al final

c. $\frac{4}{4}$

S. $\frac{4}{4}$

rit.

p

rit. al final

411

53
420 Cadenza 4^{ta}

Cl. 4/4 3 4 3 4 3 4 Solo f

Più LENTO

f mp f mf mp f

mp P sempre mp mf mp f

Cb. 4/4 3 4 3 4 3 div. mp senza decresc. f

429

fpp f mf mp p fpp

mp mf mp p fpp

mf quasi

54

438 gran rit. LARGO

2 soli pp ba ba a fpp

mp pp fpp

P Gran rit. LARGO

P Poco più P

438

55

440 441

LENTO

C. *Div. 10/10* *pp*

S. *Div. 10/10* *pp*

sempre CRESC. poco

Pausa muy larga-tensa

tr. *ppp*

Cb. *pp*

440 441

56

453 458

a poco

molto *molto*

453 458

57

468 *molto* *sempre cresc.*

469

più f *sempre cresc.*

molto *sempre cresc.*

più f *sempre cresc.*

468 469

473 480 58

al 483

al 483

più ff

al 483

473 480

59 **484** LENTO **ff**

TODOS
TODOS
TODOS

LENTO

LENTO

2 2 1/2 4 3

484

489 **493** 60

più ff sempre

più ff sempre

2 1/2 3 2 1/2 5 2 1/2 3 5

489 **493**

61 496

accl. molto rit. poco a poco LENTO

1 4 - 5 8 - 1 4 - 5 8

Tobos

496

62

497
Più LENTO **fff**

Più LENTO **fff**

largo

Più LENTO **fff**

largo

Tobos

497

margo
majo
Caracas
2002

[Handwritten signature]