

# Juan Francisco Sans

juan.sans@ucv.ve

jfsans@gmail.com

## Ens.hist.teor.arte

Juan Francisco Sans, "Juan Bautista Plaza (1898-1965): su estilo tardío", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, No. 27 (julio-diciembre 2014), pp. 57-67.

## RESUMEN

El presente artículo utiliza como premisa el concepto de "estilo tardío" tal como lo postula Edward W. Said para examinar la producción postrera del compositor venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965). El texto se detiene de manera particular en un análisis de su *Elegía* (para orquesta de cuerdas y tres timbales), que proporciona los argumentos técnicos para mostrar un ejemplo característico de esta estética. Para explicar el cambio estilístico operado en la música de Plaza durante esa época se apela también al concepto de "vanguardia situada" desarrollado por María Teresa Gumbre para el caso de las vanguardias musicales latinoamericanas.

## PALABRAS CLAVE

Edward Said, Juan Bautista Plaza, estilo tardío, vanguardia situada, nacionalismo musical, serialismo integral, isorritmo.

## TITLE

Juan Bautista Plaza (1898-1965): his late style

## ABSTRACT

This article employs the concept of late style as formulated by Edward W. Said to examine the late works of Venezuelan composer Juan Bautista Plaza (1898-1965). This analysis concentrates on his *Elegía* (for chamber orchestra and three tympani) a work that furnishes all the technical arguments to illustrate a characteristic example of this aesthetic trend. To explain the stylistic change operated in Plaza's music during this period, it also borrows the concept of 'located vanguard' developed by Maria Teresa Gumbre in her study of Latin American music vanguards.

## KEY WORDS

Edward Said, Juan bautista Plaza, late style, located vanguard, music nationalism, total serialism, isorhythm

## Afiliación institucional

Universidad Central de Venezuela,  
Caracas, Venezuela.

Pianista, intérprete de flauta dulce, compositor, director y musicólogo. Ha recibido diversos premios nacionales e internacionales por sus composiciones y sus investigaciones musicales. Como solista ha actuado en diversos países de América y Europa, y grabado diversos discos en calidad de pianista y compositor. Es editor general de la colección seriada de partituras Clásicos de la literatura pianística venezolana y de la integral de la obra sinfónica del maestro Juan Bautista Plaza. Se ha desempeñado como director de la Orquesta del Conservatorio Juan José Landaeta, presidente de la Fundación Vicente Emilio Sojo, director del Coro Sinfónico Nacional de Costa Rica, director general del Centro Nacional de la Música de Costa Rica, director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, entre otros cargos. Actualmente es subdirector académico de la Escuela Nacional de Cine en Caracas.

Recibido noviembre 2014

Aceptado marzo 2015

## Juan Bautista Plaza (1898-1965): su estilo tardío

Juan Francisco Sans

En su libro póstumo de 2005 –*Sobre el estilo tardío*– Edward Said<sup>1</sup> examina el caso de autores como Ludwig van Beethoven, Thomas Mann, Henrik Ibsen, Richard Strauss, Eurípides, Konstantin Kavafis, Rembrandt van Rijn y Theodor Adorno, cuyas obras postreras significaron una anomalía o un anacronismo con respecto a lo que habían venido haciendo a lo largo de su existencia. La obra de Said, en sí misma una obra postrera, procura una reflexión acerca de este peculiar fenómeno. El concepto de estilo tardío lo toma Said de un ensayo del propio Adorno titulado “El estilo tardío de Beethoven”, incluido en su antología *Moments musicaux* publicada en 1937<sup>2</sup>. Según Said, la expectativa del hombre ante su finitud, ante la inexorabilidad de la muerte, inminente en aquellos de edad proveya, pero posible también en personas jóvenes que llegaron a un final prematuro como Mozart o Schubert, genera en algunos artistas contradicciones y complejidades, intransigencias y tensiones no resueltas que se reflejan de modo patente en sus creaciones. Este autor vincula directamente la condición vital de esta clase de hombres, la decadencia del cuerpo, el deterioro de la salud, el incremento de las limitaciones físicas, con la estética que desarrollan en este momento crucial de su existencia: “todos nosotros, en virtud del simple hecho de ser conscientes, nos vemos obligados a pensar constantemente y a hacer algo con nuestras vidas; asimismo, la creación del yo constituye una de las bases de la historia...”<sup>3</sup>. Esto genera una angustia existencial que puede convertirse en algunos casos en un elemento crucial, definitorio del estilo postrero de la obra de un artista, y genera entonces un nuevo lenguaje, que Said, haciendo extensivo el

---

<sup>1</sup> Edward W. Said, “Sobre el estilo tardío”, *Música y literatura a contracorriente*, Bogotá: Random House Mondadori, 2009.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, “El estilo tardío de Beethoven”, en *Escritos Musicales IV*, Madrid: Ediciones Akal, 2008, pp. 15-18.

<sup>3</sup> Said, p. 25.

concepto de Adorno, denomina el “estilo tardío”<sup>4</sup>. Por eso el “estilo tardío” no tiene nada que ver con la vejez, ni con la pérdida de capacidades creativas, ni con la madurez estilística, sino con un momento de la vida cuando el artista presiente la cercanía de la muerte, de lo perezoso de su tránsito vital y de cómo ello influye en su obra y trastoca su estilo. Por lo mismo, muchos autores pueden llegar a la vejez y no pasar nunca por este estadio estético.

Contrario a algunos autores como Giuseppe Verdi, cuyas obras de senectud como *Falstaff* y *Otello* rezuman armonía y resolución, serenidad y conciliación con la vida, las obras del estilo tardío de algunos autores se vinculan con lo tortuoso y lo atormentado, con el trastorno y la confusión mental. Y esto a pesar de haber demostrado un absoluto dominio de los medios expresivos y claridad estilística en toda su obra anterior. Como dice Said, estas obras constituyen una suerte de exilio estético para estos autores<sup>5</sup>. En la música, el caso paradigmático lo constituye sin lugar a dudas Beethoven, hecho muy evidente en sus cinco últimas sonatas para piano o en sus últimos cuartetos, en su *Grosse Fugue* op. 133 (1825) o en la *Missa Solemnis* op. 123 (1823), desmesuradas en todo sentido. Para Said, estas composiciones se hayan pletóricas de procedimientos repetitivos, de torpezas inexcusables, de primitivismo descarado, de polifonías abstrusas, de recursos absolutamente convencionales poco dignos de un aficionado, de recursos retóricos injustificados, etc.<sup>6</sup> Porque, como dice Adorno, “en el historia del arte las catástrofes son las obras tardías”<sup>7</sup>. El estilo tardío representa la renuncia explícita a la cómoda aceptación social y al goce del prestigio ganado con mucho esfuerzo, la asunción consciente del riesgo a no ser comprendido, de decir cosas vergonzosas e inapropiadas. Se convierte así en un acto de desfachatez estética, de intransigencia frente al *Zeitgeist* y a las modas intelectuales, en decir lo que se le ocurre sin importar la opinión circundante, en obstinarse “en ponerle las cosas difíciles a todo el mundo”<sup>8</sup>. Bien lo expresa Said al caracterizar la obra tardía del propio Adorno como “una militancia feroz contra su propia época”<sup>9</sup>. La consecuencia de esto, para Said, es que el estilo tardío genera un inevitable anacronismo<sup>10</sup>:

Es esta “la prerrogativa del estilo tardío: tiene el poder de transmitir desencanto y placer sin resolver la contradicción entre ambos. Aquello que los mantiene en tensión, como fuerzas iguales que tiran en direcciones opuestas, es la subjetividad madura del artista, despojada de orgullo y

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>7</sup> Adorno, p. 18.

<sup>8</sup> Said, p. 45.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 132.

pomposidad, no avergonzada de su falibilidad o de la modesta seguridad en sí mismo que se ha forjado con la edad y el exilio.<sup>11</sup>

Asumiendo a plenitud el concepto de estilo tardío tal y como lo propone Said en su trabajo, examinamos aquí el caso del compositor venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965), cuyas composiciones del último período están dramáticamente alejadas del cliché nacionalista dentro del cual se suelen ubicar sus creaciones más conocidas como la *Fuga Criolla* (1931) para orquesta de cuerdas, o la *Sonatina venezolana* (1934) para piano, así como la de sus congéneres. Plaza es catalogado inexorablemente como un compositor nacionalista, cuando en realidad buena parte de su obra abjura –sin declararlo– de esa escuela. Baste como muestra escuchar obras cimeras de su producción, como el *Díptico espiritual* (1952-1954) en su versión para dos pianos o para cuarteto con piano, la *Sonata a dos pianos* (1954-1955), el *Movimiento de Sonata* (1952) para piano, o la *Elegía para orquesta de cuerdas y 3 timbales* (1953), embargadas todas por un profundo desasosiego estético. Totalmente ausentes de los repertorios regulares de conciertos, grabaciones y festivales musicales, estas composiciones fueron escritas en la década de los años cincuenta del siglo XX, paradójicamente coincidentes con el período en el cual se estrenaron obras paradigmáticas como la *Margariteña* (1954) de Inocente Carreño, la *Cantata Criolla* (1954) de Antonio Estévez o muchos de los más conocidos vales para guitarra de Antonio Lauro, que definen sin duda la tendencia general de la época y constituyen los íconos del nacionalismo musical en Venezuela. Las obras de Plaza de este período están sin dudas muy alejadas espiritual y estéticamente de la de sus contemporáneos más jóvenes, y muestran, no a un compositor maduro, sino a un hombre torturado, estilísticamente contradictorio, aparentemente sin un rumbo claro.

Habiendo demostrado su capacidad para escribir obras sinfónicas de indudable mérito artístico y gran aceptación del público como *Vigilia* (1928), *Campanas de Pascua* (1930) o *El Picacho Abrupto* (1926), el poema sinfónico-coral *Las Horas* (1930), una refinada y enjundiosa producción coral, o su *Misa de Requiem* (1933), Plaza consume su último período creativo en un devaneo estético que resulta incomprensible para quienes siguieron su obra temprana, y que no ha sido explicada de manera plausible hasta ahora. Pudiendo haber continuado con la cosecha de éxitos relativamente fáciles a través de un estilo ya conocido, acendrado y comprobadamente efectivo, Plaza opta entonces por surcar una senda tortuosa, complicada, pero sobre todo a contracorriente de la tendencia imperante del momento, aunque cabe aclarar que ni el desplante ni la controversia formaron parte de su naturaleza. Su música de ese período constituye sin lugar a dudas más avanzado estéticamente hablando que se escribió en la década de los cincuenta en Venezuela. Lamentablemente, la historiografía musical venezolana no ha hecho precisión de este fenómeno, y la periodización histórica ha

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 198.

borrado toda diferencia con el resto de sus colegas, ubicando la totalidad de su producción irremisiblemente dentro de la Escuela Nacionalista.

En la música de Plaza de esa época observamos con claridad una creciente tensión entre el sentido de pertenencia e identidad, y el impulso hacia la modernidad. Podríamos ver aquí lo que María Gabriela Guembe ha caracterizado como “vanguardia situada”.<sup>12</sup> Esta idea parte de que la definición de modernidad musical no debería atenerse únicamente a una delimitación histórica-temporal, sino también a una delimitación geográfica que considere el lugar y el contexto de la enunciación<sup>13</sup>. No es lo mismo ser vanguardista en la París de la postguerra que en la Caracas del dictador Marcos Pérez Jiménez. Es por eso que Guembe prefiere hablar de “vanguardias diferenciales”, contextualmente dependientes, “que responden a las exigencias de sus propias culturas y de sus comunidades”<sup>14</sup>, para distinguirlas de aquellas vanguardias absolutas, constructivistas, antitradicionalistas por definición, tal como las plantea Adorno. El concepto de vanguardia situada latinoamericana es una concepción que hibrida la tendencia internacionalista, orientada por principio al cambio, la innovación y el uso de la tecnología; y la regionalista, que no desdeña el valor de lo tradicional. Es por eso que Guembe la define también como una “modernidad periférica”<sup>15</sup>.

En realidad, más allá de un *aggiornamento* estilístico, Plaza comienza en los años cincuenta a autoexiliarse del contexto nacional y nacionalista donde se hallaba inmerso. Como precisa Said, comienza a alienarse. Pero lo hace de una manera muy extraña, buscando un lenguaje nuevo en una época en la que nadie de su entorno le estaba pidiendo ir más allá de lo ya hecho. Consagrado como compositor en el ámbito nacional y latinoamericano, en plena madurez creativa, no necesitaba en lo más mínimo aventurarse por derroteros desconocidos y de dudoso éxito. Sin embargo, asume el riesgo, y a partir de una suerte de introspección mística abandona el estilo nacionalista característico de su producción previa, a través de un complejo proceso interior de naturaleza eminentemente psicológica. La atmósfera que rodea la creación de sus obras de esta época se haya muy bien representada en los títulos que les coloca: tomemos el caso del *Díptico espiritual: Noche oscura y Resurrección* (1952) para dos pianos, inspirado en San Juan de la Cruz; o en el *Interludio entre las sombras* (1952) para piano, cuyo epígrafe es el famoso verso “*Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*” que rubrica la entrada del infierno de Dante (*Divina Comedia*, Canto III).

En este contexto, una de las composiciones más notables de este período de la producción de Plaza es la *Elegía para orquesta de cuerdas y 3 timbales*. Terminada por Juan Bautista

---

<sup>12</sup> María Gabriela Guembe, “Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia”, en *Boletín Música*, 18 (2007), pp. 32-46.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 37.



**FIGURA 1.** Juan Bautista Plaza con Igor Stravinsky, en el Parque Henry Pittier, Estado Aragua, octubre de 1962. Foto Carlos Herrera.



**FIGURA 2.** Juan Bautista Plaza con Igor Stravinsky, en el Parque Henry Pittier, Estado Aragua, octubre de 1962. Foto Carlos Herrera.

Plaza el 30 de junio de 1953, está dedicada a la memoria de dos finados amigos: Enrique Planchart y su esposa María Luisa Rotundo de Planchart. La composición fue estrenada el 3 de julio de 1955 en la sede de la Biblioteca Nacional de Venezuela bajo la dirección de Pedro Antonio Ríos Reyna. Posteriormente se hizo otra ejecución de la obra en marzo de 1957, a propósito del II Festival Latinoamericano de Música de Caracas, con la Orquesta Sinfónica Venezuela dirigida por Primo Casale.

Atenderemos a continuación a lo expresado por Adorno respecto a que “a la revisión de la concepción del estilo tardío sólo podría ayudar el análisis técnico de las obras en cuestión”<sup>16</sup>. Adorno también aclara que dicho análisis “tendría que orientarse ante todo a una peculiaridad que la concepción corriente pasa adrede por alto: el papel de las convenciones”<sup>17</sup>. Dado que tratamos con un caso extremo del estilo tardío de Plaza, aprovecharemos la posibilidad de examinar esta *Elegía para orquesta de cuerdas y 3 timbales* para ejemplificar lo ya dicho a este respecto.

Esta composición hace uso de abundantes *divisi* para todas las cuerdas (incluyendo los contrabajos), llegando al punto de tener cuatro partes para los violoncellos, en una trama de cerrado contrapunto a múltiples voces que alterna con sólidos pasajes homofónicos. La presencia de armaduras de clave a lo largo de la partitura sugiere sin ambages el uso de un lenguaje tonal, aunque en realidad el autor alterna un diatonismo rampante con pasajes ora densamente cromáticos, ora modales, utilizando centros tonales que no están determinados necesariamente por las funciones armónicas tradicionales, sino por *ostinati*, notas pivote y pedales armónicos.

Quizá lo más característico de la obra es que está basada en un isorritmo que constituye el eje de su estructura formal. El isorritmo fue una técnica contrapuntística de la Edad Media, que no se volverá a usar hasta mediados del siglo XX. Va a ser Olivier Messiaen quien lo vuelva a introducir en sus composiciones, particularmente en el *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1940-1941), pero sobre todo en las obras fundacionales del serialismo integral como *Reprises par Intersion* del *Livre d'Orgue* (1951-1952), o *Modes de valeur et d'intensité* (1949-1950). Messiaen se toma además el trabajo de explicar detalladamente su uso en su *Technique de mon langage musical*<sup>18</sup>.

Plaza deja trazas de la carpintería de la obra en el borrador, ya que en la primera página del mismo escribe el isorritmo sin las alturas, con una muy somera indicación de cómo se derivan a partir de allí los motivos. Asimismo, el autor se toma el cuidado de marcar en la partitura las entradas de los temas, indicando si están invertidos o son libres, o si el isorritmo está retrogradado, lo que facilita el análisis. Para crear el isorritmo, Plaza parte de un motivo generador *a*, que mostramos a continuación (Figura 3):

---

<sup>16</sup> Adorno, p. 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>18</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris: Alphonse Leduc, 1944, 2 vols.



FIGURA 3. Motivo generador *a*

Luego aplica al mismo un dispositivo recurrente de permutaciones, corriendo el comienzo de cada motivo una corchea cada vez que lo expone. Observemos un cuadro con el motivo original *a* repetido dos veces, para poder comparar cómo a partir del mismo se van generando los cinco motivos restantes (Figura 4):

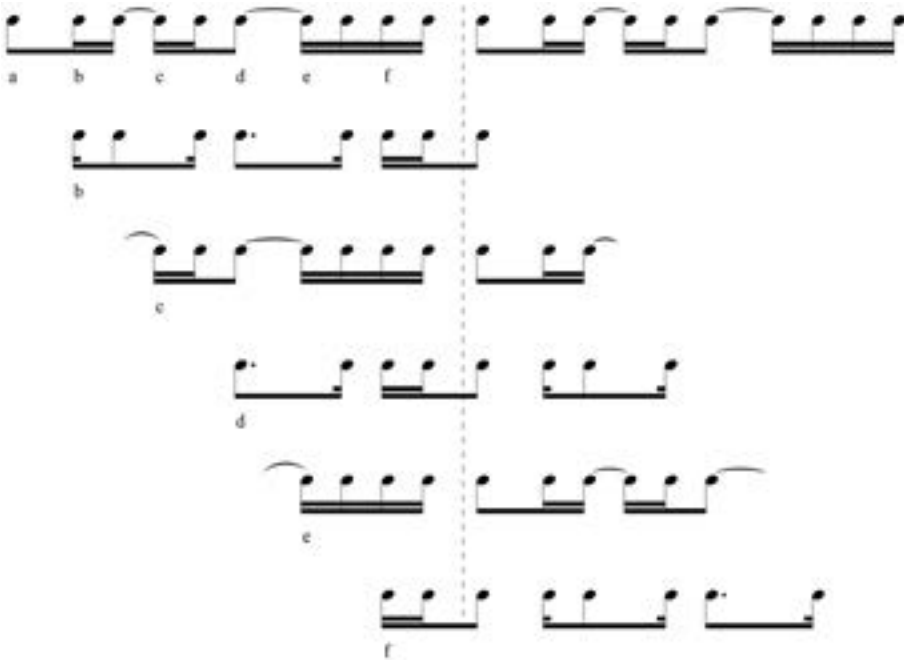


FIGURA 4. Motivo *a* y derivados *b*, *c*, *d*, *e* y *f*

Las letras *b*, *c*, *d*, *e* y *f* indican el punto de inicio cada nuevo motivo, que no es otro sino el mismo original *a*, desplazado cada vez una corchea. Al colocar linealmente estos seis motivos, se origina un isorritmo de ocho compases, con una repetición al final del motivo *a*. Como podemos observar al desplegar dicho isorritmo (Figura 5), el motivo del segundo compás es libre, sin que sea producto de ninguna de las operaciones anteriores:





FIGURA 5. Isorritmo desplegado (en sentido recto)

El isorritmo de la Figura 5 se va a repetir 11 veces a lo largo de la obra durante 88 compases, donde cada repetición representa una sección de 8 compases. En algunas secciones, el isorritmo va a aparecer retrogradado (secciones 4, 6 y 10), como se observa en la Figura 6:



FIGURA 6. Isorritmo retrogradado

Sólo vamos a encontrar variantes del isorritmo recto o retrogradado en las secciones 7 y 10 (cc. 41-48 y 73-80 respectivamente), donde en cada sección el compositor se limita a hacer dos veces consecutivas la primera mitad del isorritmo retrogradado (Figura 7):

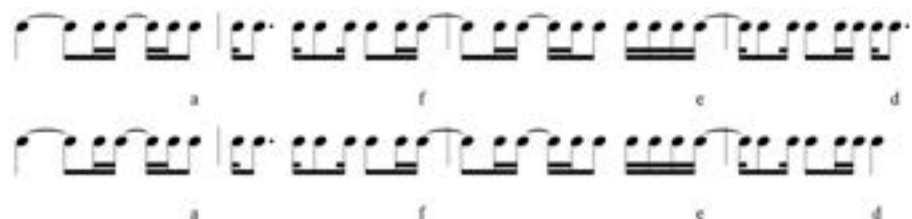


FIGURA 7. Retrogradación secciones 6 y 10

Va a ser sobre el isorritmo en sentido recto como se articula el *tema* de la obra, tal como lo denomina el propio Plaza, de naturaleza esencialmente diatónica, en realidad con un carácter más modal que tonal (Figura 8):



FIGURA 8. Tema

Este *tema* va a aparecer recurrentemente a lo largo de la composición, tal como se presenta aquí (secciones 1 y 11), o invertido y transpuesto (secciones 2, 4, 8 y 11). Las secciones restantes (3, 5, 6, 7, 9 y 10) utilizan temas que Plaza ha denominado *libres*, siempre sobre la misma estructura del isorritmo recto o retrogradado. La duodécima o última sección que comienza a partir del c. 89, es una *coda* de 10 compases en el más claro sentido del término, y por lo tanto, es la única que no utiliza el isorritmo.

Plaza no se limita únicamente a transformar el isorritmo a través de retrogradaciones, o el tema melódico a través de inversiones y transportes de sus alturas, sino que también hace intervenir a la orquestación. En la sección 2 (cc. 9-16) reparte el tema entre los diversos instrumentos, dando como resultado una suerte de *Klangfarbenmelodie* (Figura 9):



FIGURA 9. Sección 2 con la melodía “atomizada”.

Vemos así como todos estos elementos se van conjugando para crear una estructura compleja que incluye una serialización *sui generis* de aspectos de la orquestación, textura, tratamiento del isorritmo y del tema (Tabla 1):

Secciones	Isorritmo	Tema	Textura	Orquestación
1	Recto	Original	Melodía acompañada	vl-vla-vc
2	Recto	Invertido	Melodía acompañada Atomizada	vl-vla-vc-cb
3	Recto	Libre	Contrapunto libre	vl-vla-vc
4	Retrogradado	Invertido	Melodía acompañada	vl-vla-vc
5	Recto	Libre	Contrapunto por bloques	vl-vla-vc-cb-timp
6	Retrogradado (variado)	Libre	Contrapunto por bloques	Vl solo-vl tutti-vla-vc solo-vc tutti-timp
7	Recto	Libre	Melodía acompañada	vl-vla-vc-cb
8	Recto	Invertido	Homofonía	vl-vla-vc-cb
9	Recto	Libre	Homofonía	vl-vla-vc (divisi a 4)-cb-timp
10	Retrogradado (variado)	Libre	Homofonía + contrapunto por bloques	vl-vla-vc-cb
11	Recto	Original e Invertido (canon)	Contrapunto	vl-vla-vc-cb (divisi)-timp
12	Coda	Coda	Contrapunto	vl-vla-vc-cb-timp

TABLA 1.

Sin entrar en mayores detalles respecto de esta obra, podemos concluir a partir de los elementos disponibles, que la *Elegía* constituye una excepción, no sólo en la producción compositiva de Plaza, sino en la de muchos otros autores venezolanos de la década de los años cincuenta del siglo XX. Se trata de la única obra conocida de ese período en el país

donde se utilizan técnicas seriales en boga durante esos años en Europa. Lo peculiar es la forma en la que Plaza lo hace: aplicando la serialización al ritmo, a la forma, a los timbres y a las alturas, pero sin prescindir de la tonalidad (como se evidencia con la presencia de armaduras de clave en la obra). Se trata por tanto de una mixtura muy extraña, muy singular, un diálogo entre vanguardia y tradición, entre reacción y progreso como diría Adorno<sup>19</sup>, muestra clara de una “vanguardia situada” si seguimos a Guembe.

Para la época en que Plaza escribe su *Elegía*, resultaría descabellado pensar en que no hubiese tenido noticia de las técnicas seriales. Por lo tanto, no se puede tratar esta obra como una pieza aislada del contexto internacional. La tesis que sostenemos es que esta *Elegía* es una adaptación idiosincrásica y única de las técnicas del serialismo integral a su estilo propio. Lo que sí es altamente improbable es que Plaza hubiese hecho alusión alguna a tópicos del nacionalismo musical en esta obra. Para ese entonces, Plaza se había alejado por completo de esa estética, que le había granjeado éxito y fama. Desde hacía tiempo se había adentrando en su “estilo tardío”: esos caminos raros, oscuros, intransitados, erráticos, inadaptados, incoherentes con su obra previa, de fracaso garantizado, de los cuales la *Elegía* constituye un extraordinario ejemplar.

---

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, “Reacción y Progreso”, en *Reacción y Progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona: Tusquets Editores, 1970, pp. 13-20.

# Elegía

A la memoria de Enrique y  
María Luisa Planchart

Para orquesta de cuerdas y 3 timbales  
Caracas, 30 de junio de 1953

Juan Bautista Plaza  
Edición de Juan Francisco Sans

**Largo** (♩ = 51)

**Lo stesso tempo**

Violines I: *p*, *legato*

Violines II: *pp*, *legato*

Violas: *pp*, *legato*

Violoncellos: *pp*

Cb.: *pp*

Timpani: *pp*

Vls. I: *p*, *rit.*, *p*

Vls. II: *p*, *rit.*, *p*

Vlas.: *p*, *rit.*, *p*, *molto cantabile*, *divisi*, *unis.*, *cantabile*

Vc.: *p*, *rit.*, *p*, *cantabile*

Cb.: *pizz.*, *p*

Timp.: *p*

*A tempo*

Violin I: *pp divisi*, *p*, *unis.*, *p*

Violin II: *pp divisi*, *unis.*, *divisi*, *p*

Viola: *pp*, *divisi*, *unis.*, *p*

Violoncello: *p*, *divisi*, *unis.*, *p*

Contrabasso: *p*

Timpani: *p*

*A tempo*

Violin I: *rit.*, *mf*, *p*

Violin II: *divisi*, *mf*, *unis.*, *p*

Viola: *unis.*, *rit.*, *divisi*, *mf*, *p*

Violoncello: *rit.*, *mf*, *p*

Contrabasso: *rit.*, *mf cantabile*, *p*

Timpani: *mf*, *p*

*A tempo*

Violin I: *mf rit.*, *p*

Violin II: *divisi*, *mf rit.*, *p*

Viola: *divisi*, *mf rit.*, *p*

Violoncello: *mf rit.*, *p*

Contrabasso: *rit.*, *pizz.*, *pp*

Timpani: *pp*



**A tempo**

59 *divisi*

Vls. I *p* *divisi*

Vls. II *p* *divisi*

Vlas. *p* *divisi*

Vc. I *mf*

Vc. II *mf* *arco*

Cb. *mf* *arco*

Timp.

53 *divisi* *mf*

Vls. I *p* *divisi*

Vls. II *p* *divisi*

Vlas. *p* *divisi*

Vc. I *mf*

Vc. II *mf*

Cb. *mf*

Timp.

*rit.*

**A tempo**

57 *divisi* *mf* *cresc.* *sempre divisi* *f* *dim.* *p*

Vls. I *mf* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Vls. II *mf* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Vlas. *mf* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Vc. *mf* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Cb. *mf* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Timp.



61 *divisi*

Vls. I *f* *cresc.* *ff* *dim.* *rit.*

Vls. II *f* *cresc.* *ff* *dim.* *rit.*

Vlas. *divisi* *f* *cresc.* *ff* *dim.* *rit.*

Vc. *divisi* *f* *cresc.* *ff* *dim.* *rit.*

Cb. *divisi* *f* *cresc.* *ff* *dim.* *rit.*

Timp. *cresc.* *ff* *dim.* *rit.*

65 **Molto lento**

Vls. I *mf* *divisi*

Vls. II *mf* *divisi*

Vlas. *mf* *divisi*

Vcl. I y II cellos unis. *mf*

Vc. II y IV cellos unis. *mf*

Cb. *mf*

Timp. *p* *mf*

70

Vls. I *cresc. molto* *rit.* *f*

Vls. II *cresc. molto* *un.* *rit.* *f*

Vlas. *cresc. molto* *rit.* *f*

Vc. I *cresc. molto* *rit.* *f*

Vc. II *cresc. molto* *rit.* *f*

Cb. *cresc. molto* *rit.* *f*

Timp. *cresc. molto* *rit.*

73

**A tempo**

Vls. I *mf* *p*

Vls. II *mf* *p*

Vlas. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

Timp. *mf* *p*

77

Vls. I *f* *rit.*

Vls. II *f* *un.* *rit.*

Vlas. *f* *rit.*

Vc. *f cantando molto* *p* *rit.*

Cb. *f* *rit.*

Timp. *f* *rit.*

A tempo (come prima)

81

Vls. I *p*

Vls. II *p*

Vlas. *p*

Vc. *p*

Cb. I *pizz.* *p*

Cb. II *arco* *p*

Timp. *p*

87

Meno assai (♩ = 46)

Vls. I *rit.* *pp* *divisi* *meno*

Vls. II *rit.* *pp* *divisi* *meno*

Vlas. *rit.* *pp* *divisi* *pp*

Vc. *rit.* *pp* *divisi* *pp*

Cb. I *rit.*

Cb. II *rit.*

Timp. *rit.*

93

Vls. I *p* *cresc.* *mp* *molto rit.*

Vls. II *p* *cresc.* *mp* *molto rit.*

Vlas. *p* *cresc.* *mp* *molto rit.*

Vc. *unis.* *p* *cresc.* *mp* *molto rit.*

Cb. *p* *cresc.* *pp* *divisi* *molto rit.*

Timp. *pp* *cresc.* *sempre pp* *molto rit.* *ppp*