UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
IIArte Instituto de Investigaciones en Arte
EAM Escuela de Artes Musicales
ESCENA Revista de las artes

ISSN: 2215-4906 Volumen 83(S5), 2024

SUPLEMENTO

Músicas de Costa Rica

Ricardo Ulloa Barrenechea

SUPLEMENTO

Músicas de Costa Rica

Ricardo Ulloa Barrenechea

ESCENA

Revista de las artes

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
IIArte Instituto de Investigaciones en Arte

Editor
M.L. Marco A. Arroyo-Mata

Asistencia editorial
Bach. Karen Adriana Rodríguez Badilla

Diagramación y retoque
Bach. Amanda Nájera Martínez

792.05
E74e
ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario, Compañía Nacional de Teatro.– Año 1, No. 1 (jul.1979)- .– San José, C.R.: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1979 -
v.

Semestral
Subtítulo varía
Publicado por: Teatro Universitario, Compañía Nacional de Teatro, 1979-1987: Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural 1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013) a Vol. 74, No. 1 (2014)
ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.
CIP/3024
CC/SIBDI.UCR

ISSN 2215-4906

ESCENA
Revista de las artes

ESCENA. Revista de las artes es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas, tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes

Director
Dr. Bértold Salas Murillo

Consejo editorial
M.A. Judith Cambronero Bonilla
M.Sc. Roberto Guerrero Miranda
Dra. María Martínez Díaz
Dra. Andrea Mata Benavides
Dr. Gabriel Ignacio Venegas Carro
Dra. Rocío Zamora Sauma

Consejo asesor internacional
Bradley S. Epps, Ph.D.
Universidad de Cambridge, Reino Unido
Dra. Claudia Ferman
University of Richmond, EUA
Dr. José Luis García Barrientos
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España
Dra. Elizabeth Harvey
University of Westminster, Reino Unido
Dr. Rafael Lara-Martínez
New Mexico Tech, EUA
Dr. Rubén López-Cano
Universidad de Barcelona, España
Dra. Elaine Miller
Christopher Newport University, EUA
Dra. Ahtziri Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México
M.Sc. Mijaíl Mondol López
Universität Potsdam, Alemania
Dr. Iván César Morales Flores
Universidad de Oviedo, España
Dr. Cristián Noemí
Universidad de la Serena, Chile
Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil
Universidad Autónoma de Madrid, España
Dr. Pedro Poyato Sánchez
Universidad de Córdoba, España
Dra. Silvia Quezada Camberos
Universidad de Guadalajara, México
Dr. Luciano Ramírez Hurtado
Universidad de Aguacalientes, México
Dr. Eduardo Restrepo
Universidad Javeriana, Colombia
Miguel Ángel Santagada, Ph. D.
Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina
Mag. Laura Carolina Torres Enk
Tecnológico de Artes Débora Arango - Institución Redefinida, Antioquia, Colombia

Editor
M.L. Marco A. Arroyo-Mata

Asistencia Editorial
Bach. Karen Adriana Rodríguez Badilla

Diagramación y retoque
Bach. Amanda Nájera Martínez

Las opiniones expresadas en este suplemento son responsabilidad exclusiva de las personas autoras y no reflejan necesariamente la posición de la revista. Revista indizada en LATÍNDEX, HAPI, BASE, MIAR, DOAJ, DIALNET, Red Iberoméricana de Innovación y REDIB, CLASE, BIBLAT, Actualidad Iberoamericana, Redalyc, Ulrich's web.

Tabla de contenido

Prólogo. Las suites para piano de Ricardo Ulloa Barrenechea 2
Manuel Matarrita Venegas

Suite n. 1 (partitura) 30
Ricardo Ulloa Barrenechea

Notas a la edición Suite n. 1 47
Manuel Matarrita Venegas

Suite n. 2 (partitura) 49
Ricardo Ulloa Barrenechea

Notas a la edición Suite n. 2 77
Manuel Matarrita Venegas

Suite n. 3 (partitura) 78
Ricardo Ulloa Barrenechea

Notas a la edición de Suite n. 3 (partitura) 97
Manuel Matarrita Venegas

Prólogo. Las suites para piano de Ricardo Ulloa Barrenechea

Prologue. The Suites for Piano by Ricardo Ulloa Barrenechea

Manuel Matarrita Venegas[1]
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019) fue un polifacético artista costarricense. Su labor creativa y de investigación abarcó los campos de las artes musicales, la pintura, la poesía, la crítica musical y la crónica histórica del acontecer artístico de su país natal. A pesar de ser un artista sumamente versátil, su quehacer como compositor siempre se mantuvo al margen de la exposición mediática, a diferencia de otras facetas en que sí logró obtener mayor reconocimiento; por ejemplo, por medio de la publicación de sus libros de poesía y de historia del arte o sus reseñas de crítica musical. Salvo contadas excepciones, sus composiciones han pasado desapercibidas, desconocidas y rara vez interpretadas.

El presente suplemento devela sus tres *suites* para piano solo, escritas en diferentes períodos de su producción: la primera fechada en 1953 (apenas dos años antes de graduarse del Real Conservatorio de Madrid en 1955) y las otras durante la década de 1970, ya afincado de regreso a Costa Rica. Los estilos musicales, esquemas de composición y desarrollo técnico las convierten en importantes puntos de referencia en la historia del pianismo en Costa Rica, ya que, hasta la fecha, no se habían escrito obras que utilizaran estos elementos en su escritura, que bien se pueden identificar como vanguardistas en el país para esa época.

Los dos más importantes precursores de la música para piano de la primera mitad del siglo XX en Costa Rica, Alejandro Monestel (1865-1950) y Julio Fonseca (1881-1950), conservaron un estilo de composición claramente influenciado por la estética del

[1] Profesor catedrático de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Pianista y compositor. Director de la Maestría en Artes y Vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Doctor en Artes Musicales por la Universidad Estatal de Louisiana, Estados Unidos. ORCID: 0000-0002-7722-338X Correo electrónico: manuel.matarrita@ucr.ac.cr

romanticismo europeo y de la música de salón. Si bien Carlos Enrique Vargas (1919-1998) ya experimentó, cautelosamente, con armonías más audaces en su *Concierto para piano y orquesta* (1944), escribió con la tonalidad funcional como la base de su discurso estético y sonoro. No es sino hasta la segunda mitad del siglo cuando algunos compositores costarricenses cruzaron la frontera del sistema de la tonalidad y se embarcaron en tendencias como el expresionismo, el atonalismo, el serialismo, el neoromanticismo e, incluso, el minimalismo. De ellos, dos compositores han prevalecido en el canon como los más destacados, Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez, ambos nacidos en 1937 y con formación pianística; pero su acervo de obras para piano es mínimo y no significativo. Sin embargo, la obra de dos contemporáneos suyos, también pianistas, no ha alcanzado el reconocimiento que merecen dentro del desarrollo de la composición para piano en Costa Rica: Félix Mata (1935-1980) con su *Sonata para piano* (1965) y las *Suites para piano* de Ricardo Ulloa.

Esta edición fue realizada a partir de los manuscritos de las obras en custodia del Archivo Histórico Musical (AHM) de la Universidad de Costa Rica. Estas obras corresponden a diferentes momentos de la vida creativa de Ulloa, pero no fueron numeradas por el compositor. Como prerrogativa editorial, se han numerado las tres *suites* en orden cronológico para su clara identificación. Además, se han conservado los títulos y todas las indicaciones originales, así como signos de pedal marcados por el compositor. Las pocas añadiduras editoriales (que corresponden a posibles errores de copia o algunas escasas sugerencias de interpretación) se indican entre paréntesis.

Se procuró mantener la notación original, salvo en algunas ocasiones que se consideró utilizar notaciones alternativas que no varían en absoluto la idea primigenia en cuanto a alturas, fraseo o ideas musicales. Por ejemplo, en algunas ocasiones el autor escribió pasajes con signos de octava para evitar posiblemente el uso de líneas adicionales en la caligrafía. En esta edición se decidió escribir las notas en el espacio correspondiente, sin hacer uso del signo de octava, siempre apuntando a una lectura más eficiente para el pianista. En el caso del último movimiento de la *Suite n. 1*, se agregó un título opcional a partir de un razonamiento que se explicará más adelante.

La transcripción de las *Suites n. 1* y *n. 3* estuvo a cargo de quien escribe esta reseña, mientras que la *Suite n. 2* fue trabajada por Luis Alfonso Alfaro y Lucio Barquero. A continuación, se ofrece una descripción muy general de cada una, desde el punto de vista de su estilo, técnicas de composición y estéticas sonoras, para finalmente establecer una comparación y

valorar su impacto en la historia del pianismo costarricense. Esta edición pretende poner estas obras a disposición de pianistas e investigadores con el anhelo de que puedan ser interpretadas, estudiadas, programadas más regularmente en concierto e incluidas en registros sonoros.

***Suite para piano* (1953)**

La *Suite para piano* de 1953 (en adelante la *Suite n. 1*) está dedicada a María Clara Cullell Teixidó (1931-1993), pianista española radicada en Costa Rica y profesora por varias décadas del Conservatorio Nacional de Música, institución que luego se convirtió en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica[2]. La admiración de Ulloa por el pianismo de Cullell quedó demostrada en una crítica escrita en el diario *La República* varios años después, a raíz de un concierto de sonatas de Beethoven ofrecido en el Teatro Nacional en octubre de 1970:

> Esta artista, profesora del Conservatorio, es pianista de gran flexibilidad, buena técnica, musicalidad y apreciable mecanismo. Tiene energía de «toque» y domina las sonoridades. Desde luego nos agradaría una mayor convivencia con el piano de María Clara Cullell. Agrado y necesidad. (citado en Matarrita, 2008, p. 3)

La *Suite n. 1* está estructurada en cinco movimientos, siguiendo el esquema de las *suites* de danzas del período barroco, aunque en un orden un poco diferente al ordinario. Así, los movimientos de esta obra se titulan *Preludio*, *Minué*, *Zarabanda*, *Alemanda* y un movimiento final sin título, solamente con la indicación de tempo *allegro* brillante. Esta se ha denominado deliberadamente como *Giga*, considerando sus características rítmicas y por ser el tipo de danza que se utilizaba para el cierre de las *suites* barrocas. Nótese que no existe un movimiento de *courante*, también convencional en el modelo bachiano de *suites* para teclado. Tampoco se sigue el concepto barroco de componer y agrupar las danzas en una misma tonalidad para dar coherencia tonal a la obra como un todo.

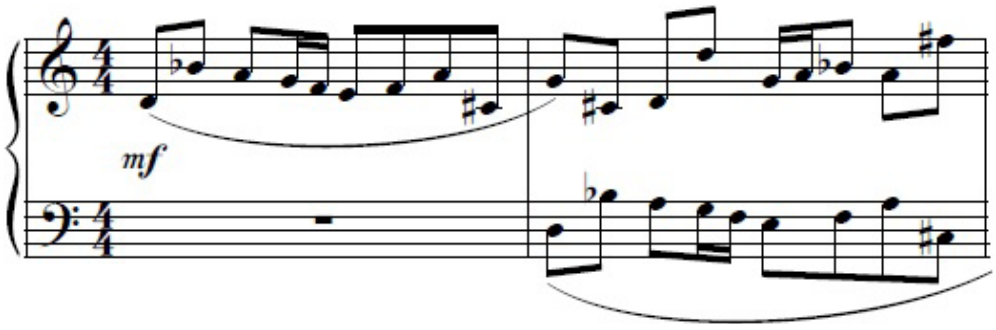
Si bien Ulloa encontró inspiración en modelos históricos para su obra (piezas en patrones de danzas antiguas europeas, esquemas convencionales en la secuencias de movimientos y diseños contrapuntísticos), el lenguaje musical utilizado en esta *suite* dista diametralmente de la búsqueda de un manejo escolástico de las consonancias armónicas que caracterizó

[2] La dedicatoria a Cullell fue probablemente añadida varios años después de la composición en 1953. El encuentro de ambos artistas se dio en Costa Rica y la obra fue compuesta durante la estancia de Ulloa en España. Esto también se infiere por la diferencia en el color de la tinta de la dedicatoria.

la estética musical de la época de Bach y sus contemporáneos. Los movimientos presentan, en general, un manejo libre del lenguaje atonal cercano a la estética expresionista, pero que tampoco rechaza del todo la presencia de puntos de afirmación tonal o momentos de evidente consonancia, aunque son pasajeros. Este recurso de composición caracteriza la disolución de la tonalidad funcional desarrollada ya desde principios del siglo XX en Europa, pero aún bastante desconocida en tierras costarricenses en la década de 1950. Una de sus características esenciales, en palabras de Lester (1989), es "la evitación de afirmaciones directas de las progresiones y conducciones de voces armónicas funcionales básicas, pues en este nuevo entorno armónico y tonal las progresiones simples sonaban demasiado anticuadas y banales" (p. 17).

En el *Preludio*, se encuentran recursos musicales característicos de la escritura barroca; por ejemplo, contrapunto imitativo, secuencias, aumentaciones rítmicas, textura a dos voces (que luego se expande a una mayor gama polifónica) y una sección de factura virtuosística hacia el final del movimiento, al estilo de las tocatas. En cuanto a la forma, corresponde a una estructura relativamente libre que también se identifica con la concepción barroca de los preludios, en tanto estos son entendidos como páginas introductorias a los movimientos sucesivos de las *suites*, que generalmente eran más largos y complejos. Aun cuando esta no tiene armadura que la ligue a una tonalidad específica, este movimiento inicia en la voz superior con un motivo que, aisladamente, podría enmarcarse en la tonalidad de 're' menor y que es imitado inmediatamente en el segundo compás por la voz inferior (Figura 1). No obstante, el análisis vertical de las sonoridades nos revela que no hay búsqueda de la consonancia armónica ni centros de tonalidad funcional. Esto caracteriza el lenguaje de toda la *suite* y del estilo de composición de Ulloa, muchas veces en una exploración deliberada de la disonancia por encima de la simple evitación de la consonancia, con constantes movimientos "no permitidos" por la armonía convencional.

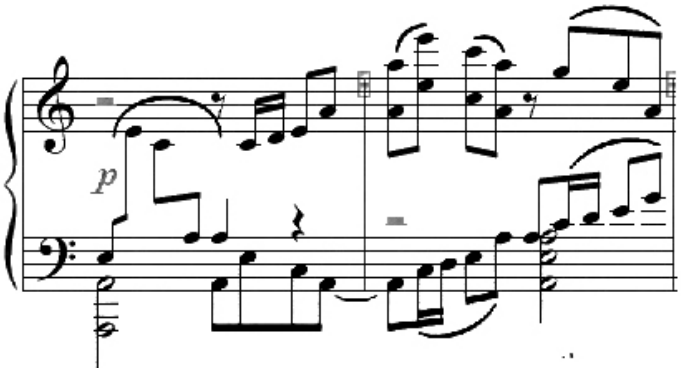
Figura 1. I. Preludio, c. 1-2



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

En el c. 15, ocurre un efímero establecimiento de la tonalidad de la menor como centro tonal, pero es pasajero y no determinante para el resto del discurso musical (Figura 2). Lo anterior pareciera reflejar una estética híbrida que busca la disonancia, pero sin rechazar totalmente la consonancia (como sí lo aspiraba el serialismo o el dodecafonismo estricto). Esto crea un *collage* muy interesante y enfatiza el sentido dramático del lenguaje sonoro explotado por Ulloa.

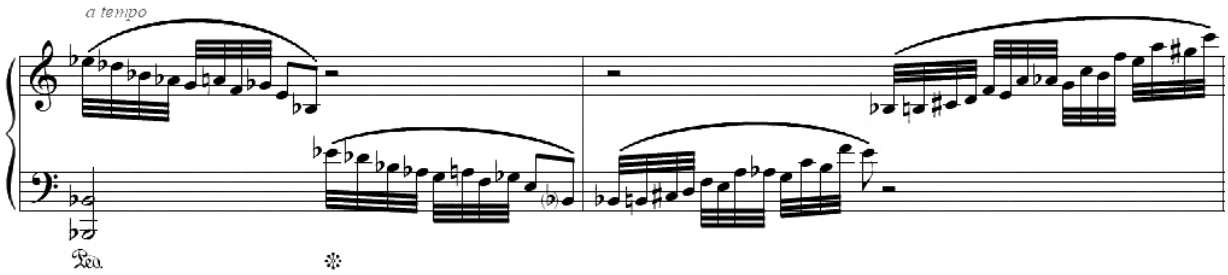
Figura 2. I. Preludio, c. 15-16



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

El diseño contrapuntístico se corta a partir del c. 31 para dar paso a una escritura virtuosística en figuración de fusas, que prevalecerá casi hasta el final del movimiento (Figura 3).

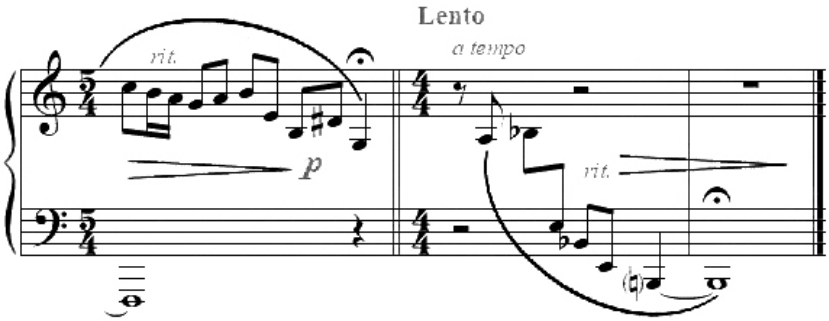
Figura 3. I. Preludio, c. 31-32



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

Finaliza con una reminiscencia pausada de una transformación interválica del motivo inicial para dar paso a un gesto que enfatiza en intervalos de tritono y que desemboca en la nota 'si' natural en registro grave. Esto crea una vez más ambigüedad e incertidumbre tonal, ya que la nota 'si' tiene la alteración de bemol en las ocurrencias inmediatamente anteriores (Figura 4)

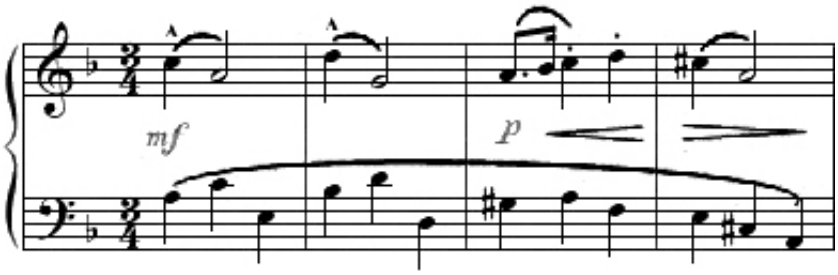
Figura 4. I. Preludio, c. 43-45



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

El segundo movimiento es un *minué*, número que normalmente ocuparía el cuarto o quinto lugar en la secuencia de danzas dentro de una *suite* tradicional, posterior a una *zarabanda*. Este es el único movimiento con una armadura y la escritura pareciera gravitar en la tonalidad de 're' menor. La estructura es convencional, en forma ternaria compuesta, siendo la parte central el *Minué II* o *Trio*. La escritura de la primera parte (*Minué I*) es a dos voces, con algunas duplicaciones en octavas, pero siempre conservando esta textura en su contrapunto. Si bien el lenguaje es un poco menos audaz en el *Minué I* y se pueden identificar gestos melódicos que podrían enmarcarse en una armonía funcional, la yuxtaposición de las dos voces en un sentido vertical presenta algunas disonancias (Figura 5).

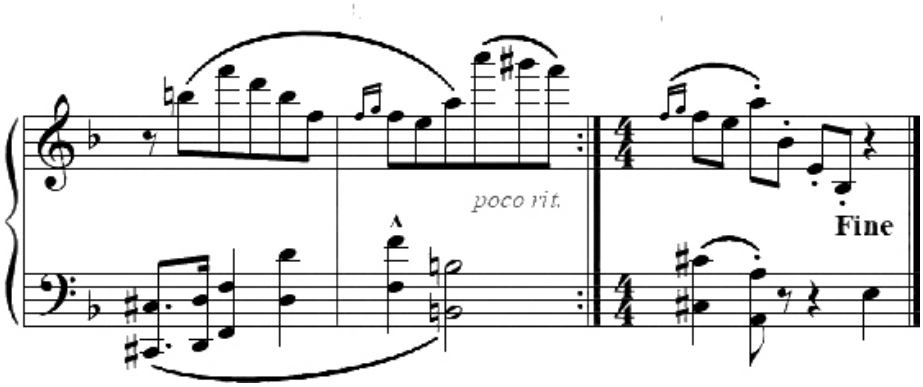
Figura 5. II. Minué, c. 1-4



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

Los compases finales del *Minué I* (y que serán los finales del movimiento por el tradicional *Da capo*) nuevamente ofrecen ambigüedad tonal. De hecho, reiteran el patrón de tritonos con que concluía el movimiento precedente (Figura 6)

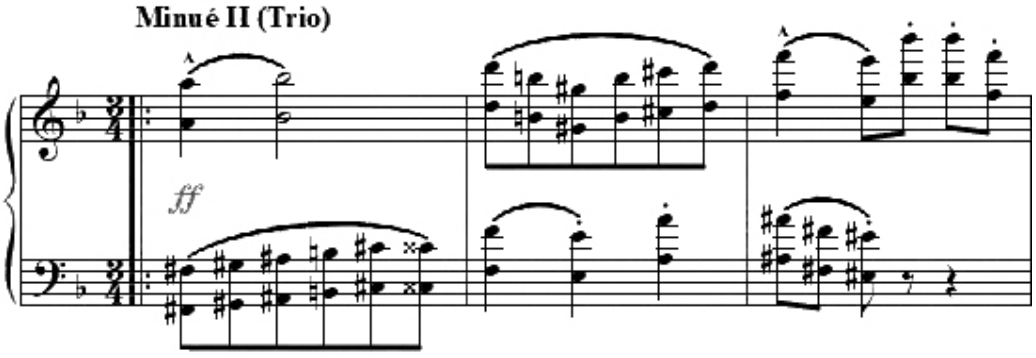
Figura 6. II. Minué, c. 24-26



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

Pese a la sonoridad disonante, el discurso musical del *Minué I* conserva gestos de la elegancia, patrones rítmicos y acentuaciones habituales de los *minués* europeos, estilizados en obras formales para teclado. Contrasta con ello el *Minué II (Trio)*, cuya escritura busca sonoridad más penetrantes mediante dinámicas extremas, duplicaciones en octavas en prácticamente todo su desarrollo, alternancia entre pasajes tonalmente ambiguos con otros que parecieran delinear algunos acordes de triada (Figura 7).

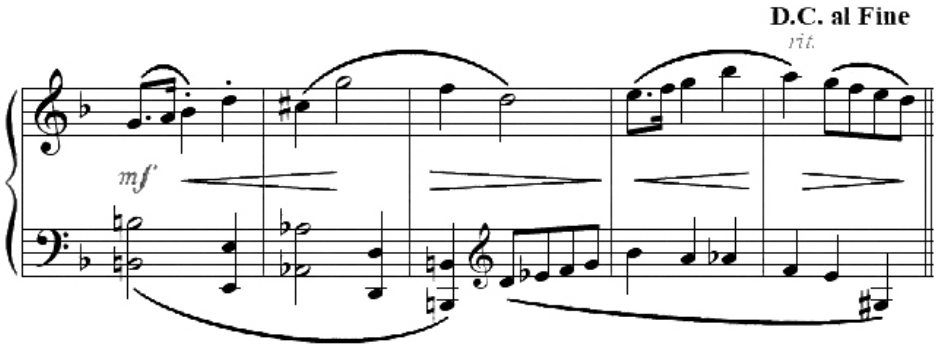
Figura 7. II. Minué, c. 27-29



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

El dramatismo cede hacia el final del *Minué II* con cambios de dinámica y la reaparición de elementos del *Minué I* para suscitar una transición orgánica hacia el *Da capo* (Figura 8).

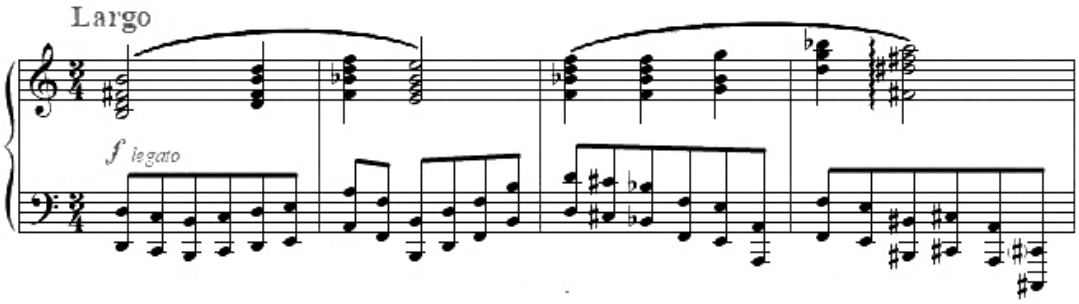
Figura 8. II. Minué, c. 46-50



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

El tercer movimiento, *Zarabanda*, conserva el carácter lírico y dramático de las obras homólogas barrocas. Esta danza normalmente ocuparía el tercer o cuarto lugar en una *suite*, pero antecedido por una *courante*, inexistente en este caso. Se puede identificar una línea melódica en la voz superior, aunque armonizada con acordes alejados a los que la tonalidad funcional supondría por sus giros interválicos. La orientación de la pieza siempre es hacia la textura homofónica, con menos presencia de imitación o contrapunto. La escritura de la mano izquierda presenta siempre duplicación de octava, lo que la acerca a una sonoridad más parecida a la del órgano (Figura 9). La estructura es de tres partes (ABA), a diferencia del esquema bipartito convencional de las danzas de *suite* barrocas.

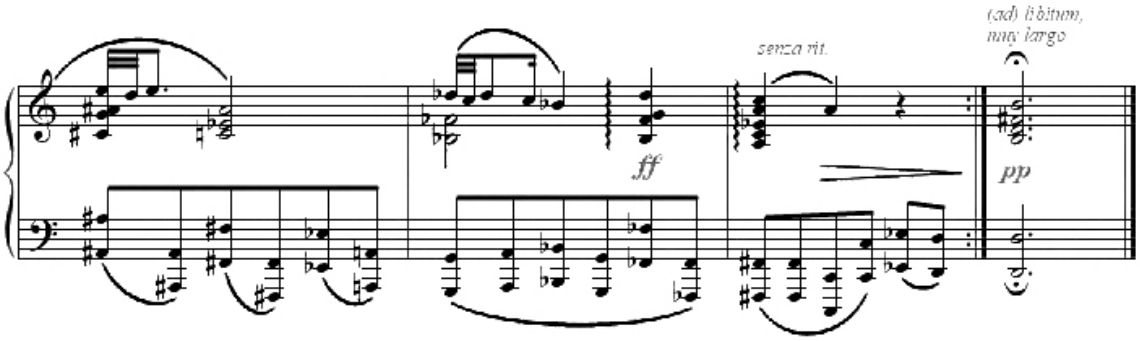
Figura 9. III. Zarabanda, c. 1-4



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

Aunque no hay un centro tonal definido en esta ocasión, la obra inicia y concluye con el mismo acorde: la triada de 'si' menor en primera inversión. Si bien es una disposición inestable estar en inversión, pareciera existir un interés del compositor por hacer una estructura armónica cerrada al utilizar esa sonoridad como punto de partida y de llegada (Figura 9; Figura 10).

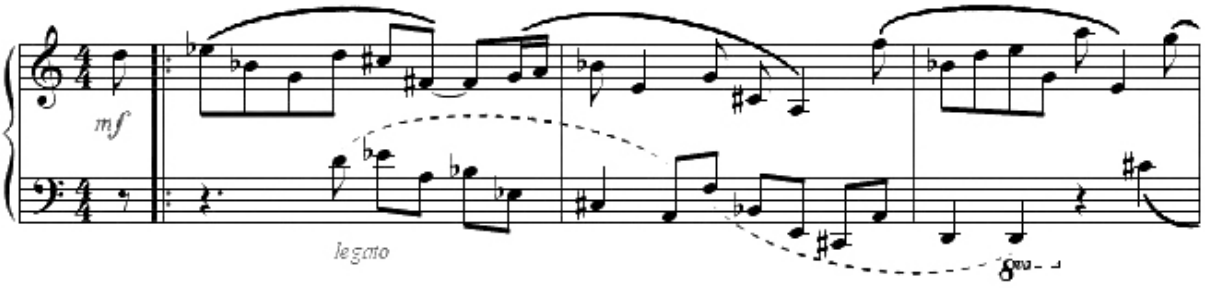
Figura 10. III. Zarabanda, c. 31-34



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

La cuarta pieza corresponde a una *Alemanda*, que normalmente ocuparía el primer o segundo lugar en el esquema de movimientos de la *suite* barroca. Conserva las tradicionales características de esta danza: inicio anacrúsico, métrica de 4/4, estructura binaria y claro énfasis en el contrapunto imitativo, en este caso, exclusivamente a dos voces; es quizás el movimiento más disonante de toda la *suite*. El motivo inicial predomina como material temático general de todo el movimiento: está presente en el primer compás en la voz superior (Figura 11).

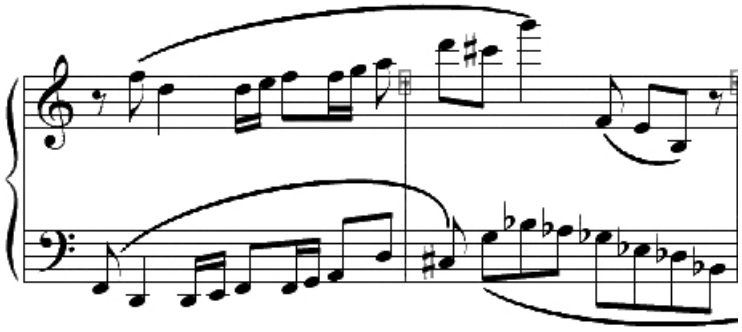
Figura 11. IV. Alemanda, c. 1-3



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

Sobresale un pasaje canónico en que ocurre una imitación a tres octavas de diferencia, pero con desplazamiento horizontal de apenas una corchea y que constituye, en efecto, uno de los momentos menos disonantes del movimiento (Figura 12). Este fragmento ocurre también en la segunda parte, aunque en otra relación interválica, es decir, transportado.

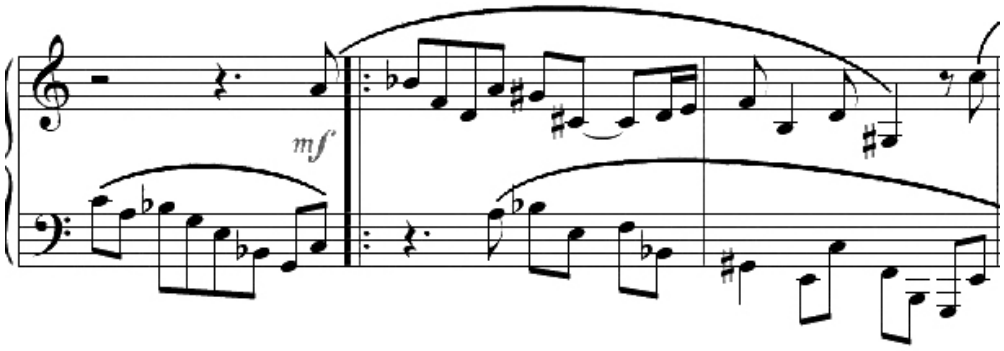
Figura 12. IV. Alemanda, c. 14-15



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

La segunda parte inicia con una reexposición del fragmento inicial, pero al intervalo de quinta, lo que equivaldría a una enunciación en la dominante dentro del esquema armónico de la binaria (Figura 13). De esta forma, la segunda parte constituye, a grandes rasgos, una transposición interválica de la primera sección.

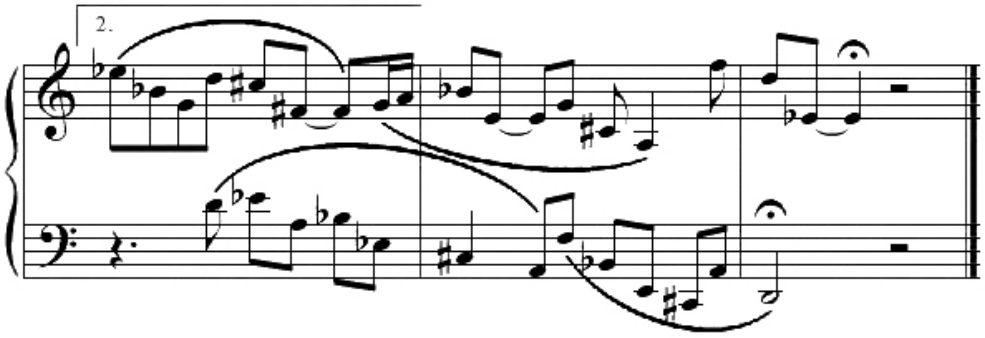
Figura 13. IV. Alemanda, c. 24-26



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

A manera de epanalepsis[3], los penúltimos dos compases de la obra son idénticos a los dos compases iniciales. El último compás sugiere un cierre tonal en ‘re’ menor en ambas voces, inmediatamente opacado por la nota ‘mi’ bemol que crea una disonancia evidente (un intervalo de segunda menor) y finaliza la obra con incertidumbre tonal (Figura 14).

Figura 14. IV. Alemanda, c. 48-50



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

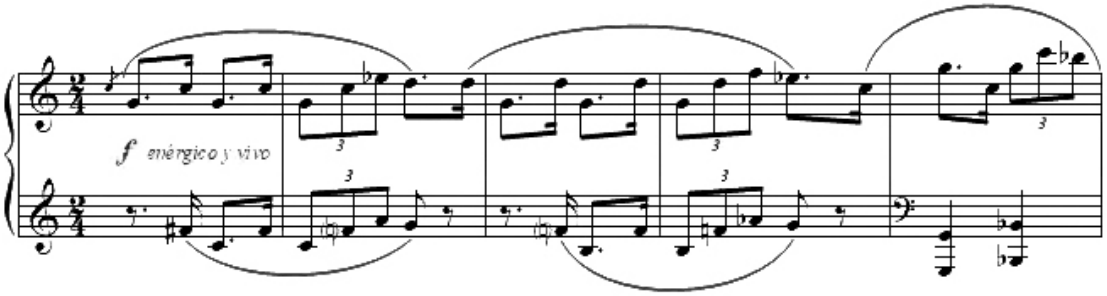
El movimiento final carece de título: solo cuenta con la numeración romana ‘V’ y con la indicación *Allegro* brillante. La hipótesis aquí presentada (y sugerencia editorial) es que fue concebido como una *giga* para continuar el esquema de las *suites* bachianas. Aun cuando está escrito en métrica de 2/4, la figuración de tresillos y sus patrones rítmicos “salteados” la acercan a este tipo de danza, al igual que su carácter e indicación de velocidad. Por otro lado, resulta extraño e inconsistente que los demás movimientos tengan títulos relacionados con danzas (en una obra de por sí titulada *Suite*) y que este último movimiento no lo tuviera. Podría ser una simple omisión por parte del compositor.

Este movimiento está construido de manera uniseccional, es decir, no existen barras de repetición que lo identifiquen directamente como una estructura binaria o ternaria. El manejo de la disonancia resulta peculiar en este movimiento. Al observar la voz superior, se nota una delineación melódica bastante diatónica que, en un inicio, está claramente concebida

[3] La epanalepsis es una figura retórica que consiste en presentar y repetir una frase al principio y al final de una cláusula, oración o sección. Aquí se establece una analogía macro a nivel de estructura y discurso musical.

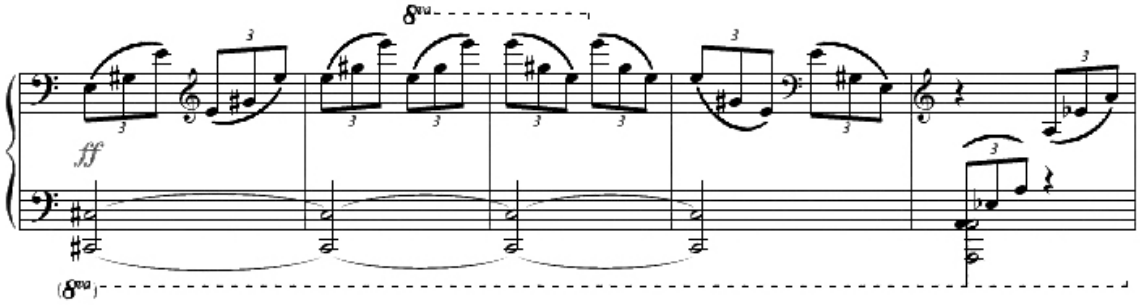
en la tonalidad de ‘do’ menor. La voz inferior añade disonancias verticales ocasionales, por ejemplo, con la creación de tritonos paralelos que dan un color particular sin caer en la atonalidad absoluta (Figura 15). Posteriormente, este mismo tratamiento es presentado en contrapunto invertido. La pieza está básicamente elaborada bajo estas premisas constructivas del material temático, sugiriendo varias áreas tonales a lo largo de todo el movimiento (como ‘mi’ menor y ‘la’ menor) y utilizando recursos de imitación, fragmentación y secuencias. Destaca un pasaje basado en el acorde de ‘do’ sostenido menor y de escritura brillante y virtuosística a través de varias octavas, localizado en el c. 46 y subsiguientes (Figura 16).

Figura 15. V. [Giga], c. 1-4



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

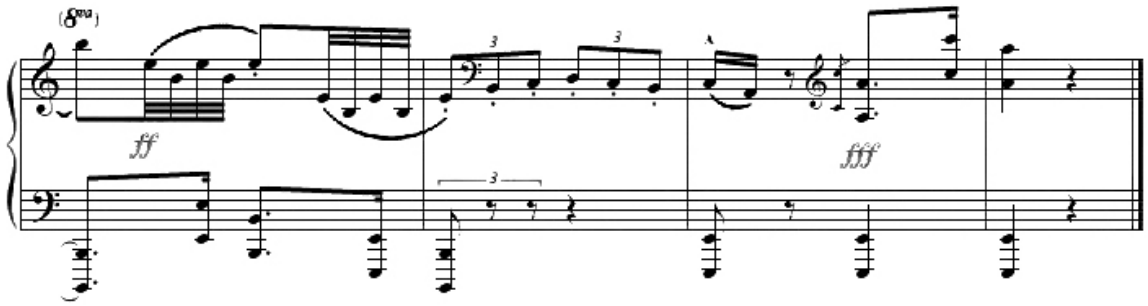
Figura 16. V. [Giga], c. 46-50



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

La obra finaliza sugiriendo la tonalidad de 'la' menor. No obstante, el último gesto apunta hacia un acorde final de 'la' menor, pero con bajo en 'mi', es decir, primera inversión y sin tercera en el acorde. Esto crea, una vez más, ambigüedad armónica y sensación de estar inconcluso, esta vez sin apelar a la disonancia para lograr este cometido (Figura 17).

Figura 17. V. [Giga], c. 105-108



Fuente: Ulloa, *Suite n. 1*.

En la edición propuesta, se respetaron todas las indicaciones de pedal escritas por el compositor, todas muy específicas y precisas. Esto revela la destreza técnica de Ulloa, su concepción de sonido y del manejo armónico. También, cuenta la obra con precisas indicaciones de dinámicas y articulación, todas respetadas e incluidas en la edición. El manuscrito contenía, también, algunas indicaciones a lápiz de digitaciones. Estas no se incluyeron al no contar con la certeza de que son propias del compositor, ni tomadas por definitivas al encontrarse en grafito y no en tinta, por lo que podrían interpretarse como temporales o de estudio. No obstante, esto denota que la obra fue estudiada y muy posiblemente presentada en concierto en alguna ocasión.

La *Suite n. 1* de Ulloa Barrenechea representa un hito en la historia del pianismo costarricense al ser la primera obra registrada como escrita por una persona costarricense en la que se explora la atonalidad y la disonancia como principales recursos estéticos, aunque se presentan dentro de estructuras musicales históricamente convencionales como lo es una *suite* de danzas. Personalmente, no merece la pena enmarcar o encasillar la obra dentro de una corriente estética particular, como el neoclasicismo, expresionismo o atonalismo, ya que contiene elementos de todas estas de manera ecléctica y experimental y combinados

con principios tonales. Es importante convenir en que no existe precedente de una obra para piano como tal en el acervo costarricense y, además, que no contiene ningún elemento que la relacione con aspectos autóctonos o nacionalistas del país.

Suite para piano (revisada en 1970-1971)

La *Suite* para piano revisada entre 1970 y 1971 (en adelante la *Suite n. 2*) está dedicada al pianista y compositor guatemalteco Juan de Dios Montenegro Paniagua (1929-2014), con quien Ulloa tuvo una estrecha relación de amistad. La *suite* tiene cuatro movimientos titulados de la siguiente forma: I. *Preludio*, II. *Allegro scherzando*, III. *Preludio-Poema* y IV. *Danza diabólica*. Existe una controversia sobre este último, ya que, en Guatemala, se conoce la obra como una composición con el mismo título, pero con autoría de Montenegro. En efecto, la investigación realizada por Osmar Meliá (2018), "Análisis y edición de cinco obras para piano solo del maestro Juan de Dios Montenegro Paniagua", identifica y analiza esta obra como propia del compositor guatemalteco. Curiosamente, el manuscrito con el cual se realizó la investigación de Meliá es idéntico al que se conserva en el AHM de la Universidad de Costa Rica con la *suite* completa, en este caso, identificada con la autoría de Ulloa[4]. En ambos casos, el numeral romano 'IV' precede al título *Danza diabólica*.

De acuerdo con la información recabada por el Dr. Jorge Carmona en una entrevista que realizó a Montenegro, el maestro mencionó que la obra había sido compuesta por él y Ulloa de manera conjunta[5]. Esto explicaría la notoria diferencia de caligrafía (tanto musical como de los textos) entre este movimiento y los restantes tres. Por otro lado, existe también una versión para dos pianos de la *Danza diabólica* (conservada en el AHM) con clara caligrafía de Ulloa y donde se consigna a sí mismo como autor de la obra, aunque fechada en 1977.

A diferencia de la composición de 1953 antes analizada, la segunda *suite* no está conformada como un conjunto de danzas. Aquí, Ulloa utiliza el concepto de *suite* simplemente como colección de varios movimientos contrastantes entre sí. En tres de sus movimientos, el lenguaje es bastante menos atonal que en la *Suite n. 1*, con referencias

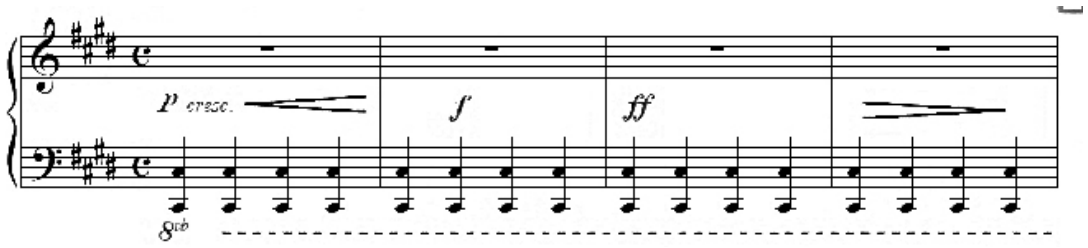
[4] Ulloa, R: *Danza diabólica para dos pianos*, catalogada bajo la signatura P1-1868 en el AHM. Manuscrito.

[5] Comunicación personal, 8 de noviembre de 2022.

evidentes a centros tonales y progresiones armónicas funcionales, aunque, a nivel melódico se enfatiza en movimientos interválicos inesperados y una predilección constante por el uso de tritonos melódicos y diadas de segundas menores (o su inversión armónica).

El primer movimiento, *Preludio*, se trata básicamente de un aria lenta (*Adagio*), uniseccional, a dos partes, solo que, en este caso, con ambas voces dobladas en octavas a lo largo de toda su extensión. Inicialmente, está escrito utilizando 'do' sostenido como centro tonal por medio de un extenso pasaje en nota pedal y establecido también en la armadura inicial (Figura 18).

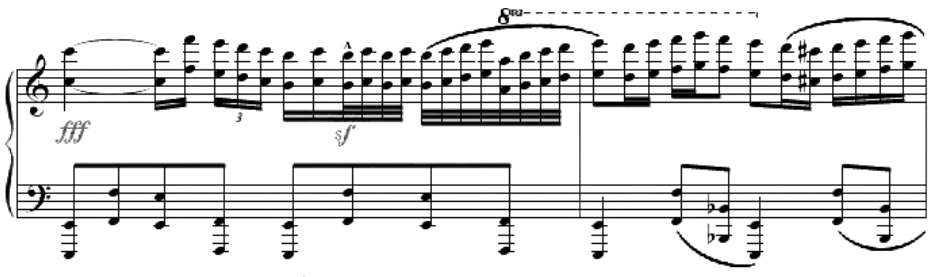
Figura 18. I. Preludio, c. 1-4



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

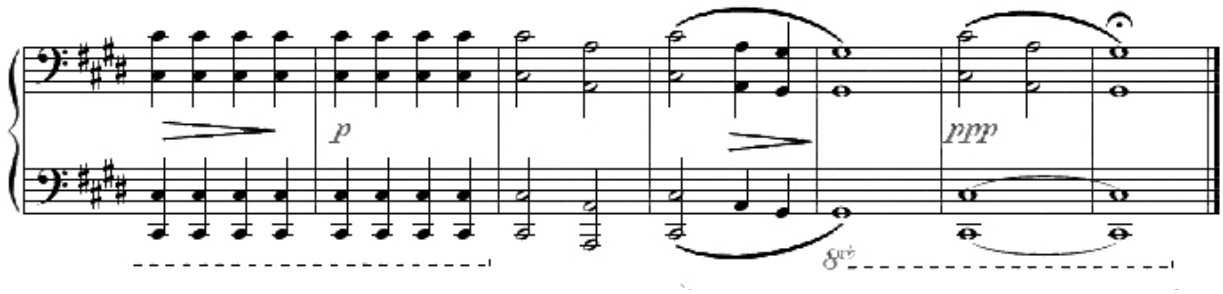
A partir de allí, se delinea la melodía de la voz superior, aunque la presencia de tritonos y cromatismos desdibujan la presencia de esquemas tonales definidos. En el compás 11 ocurre justamente una excursión con pedal en 'fa' sostenido (que ahora se convierte en centro tonal), siempre en el tratamiento a dos voces y acrecentando en dramatismo y figuración rítmica. Luego de un breve pasaje en que se cancelan las alteraciones (c. 21-23; Figura 19), se retorna a la armadura inicial y, poco después, se reitera una prolongación de la nota pedal 'do' sostenido (en unísono en ambas voces) antes del gesto final que dará cierre la obra con un acorde implícito de sostenido menor (sin tercera; Figura 20).

Figura 19. I. Preludio, c. 21-22



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

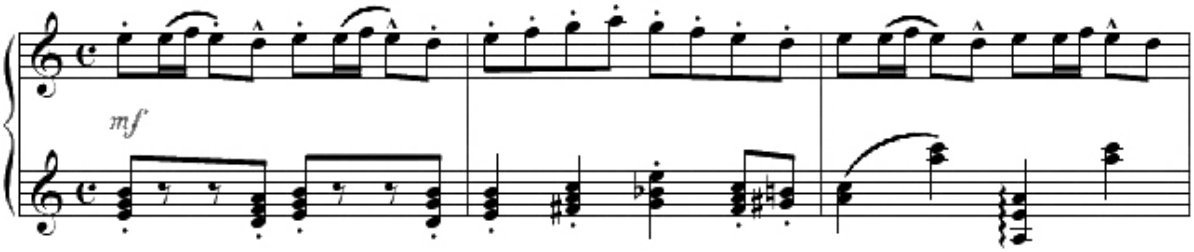
Figura 20. I. Preludio, c. 29-35.



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

Allegro scherzando es el título del segundo movimiento; es el número técnicamente más elaborado de todas las tres *suites* de Ulloa. Su carácter jovial y escritura pianística recuerda un poco al *Passepied* de la *Suite Bergamasque* de Claude Debussy, aunque también se podrían reconocer algunos elementos rítmicos de géneros españoles como la zambra y el pasodoble. Su lenguaje es primordialmente tonal, con presencia moderada de disonancias como parte de su discurso esencial. La pieza sugiere la tonalidad de 'la' menor como base (no hay armadura de tonalidad en toda la obra). Los primeros compases parecieran delinear el modo frigio (un elemento más de influencia española), pero pronto se afianza el centro tonal orbitando en 'la'. El motivo de los primeros compases será el material temático generador de la mayor parte de la obra, apareciendo de manera reiterada y casi constante (Figura 21).

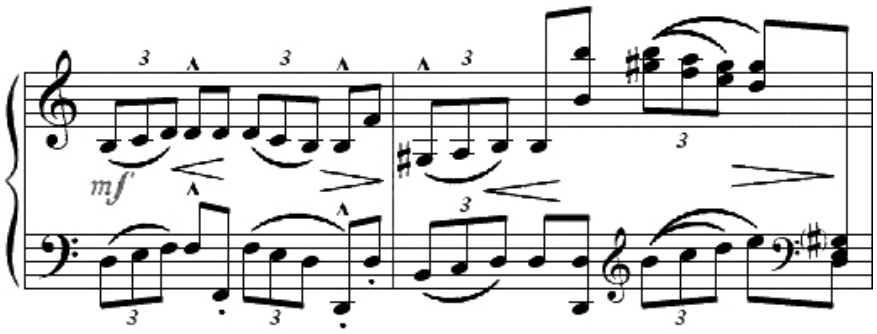
Figura 21. II. Allegro scherzando, c. 1-3



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

Un nuevo motivo, que contrasta rítmicamente con el inicial por su figuración en tresillos, aparecerá bastante más adelante en la obra, en el c. 54 (Figura 22).

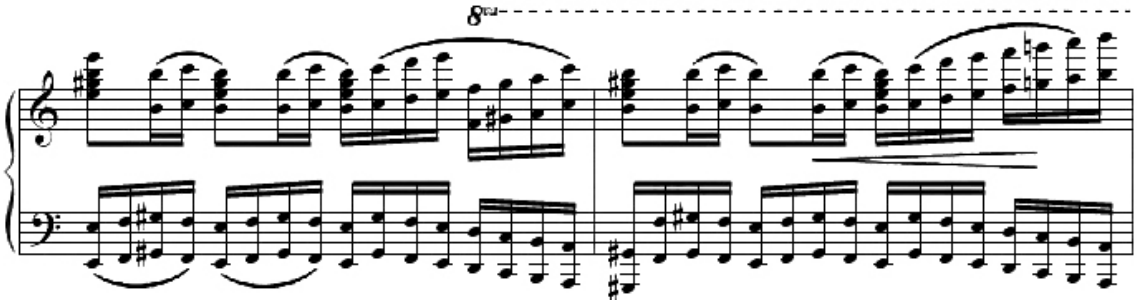
Figura 22. II. Allegro scherzando, c. 54-55.



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

A partir de estos dos temas, podría argumentarse la presencia de un principio de forma sonata muy libre, ya que ambos aparecerán más adelante en tonalidades diferentes y cumpliendo, aunque de manera flexible, la dialéctica de la forma mencionada. Previo a la recapitulación (c. 93), existe una sección de mayor complejidad, tanto técnica como de construcción, que incorpora transformaciones temáticas de ambos temas y que bien podría entenderse como la sección del desarrollo. Sobresale un extenso pasaje en octavas dobles que, sin duda, funciona como momento de clímax dramático (Figura 23).

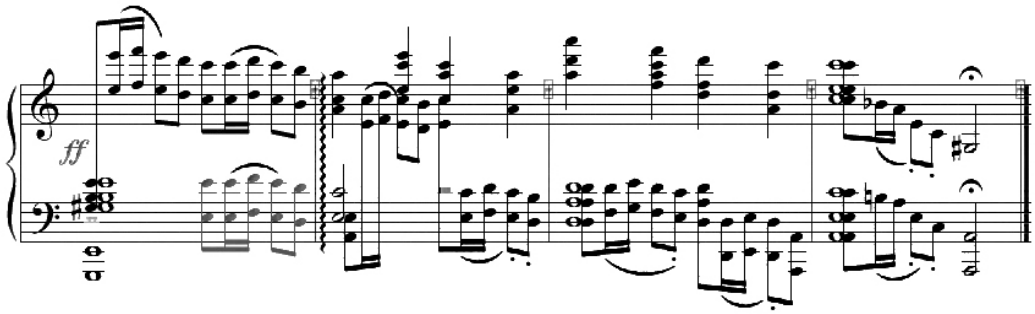
Figura 23. II. Allegro scherzando, c. 75-76



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

La sección de recapitulación es muy concisa en relación con la exposición, en cuanto a su extensión y sus aventuras armónicas. Los compases finales reivindican la tonalidad de 'la' menor como el centro tonal. Ulloa concluye con la yuxtaposición vertical de una segunda menor o séptima mayor como armonía final (en este caso la nota 'la' en el bajo contra un 'sol' sostenido en la voz superior). Este gesto ya lo había utilizado previamente en la *Alemanda* de la *Suite n. 1*. Este recurso se empleará en muchas ocasiones, a manera de firma característica de sus obras (Figura 24).

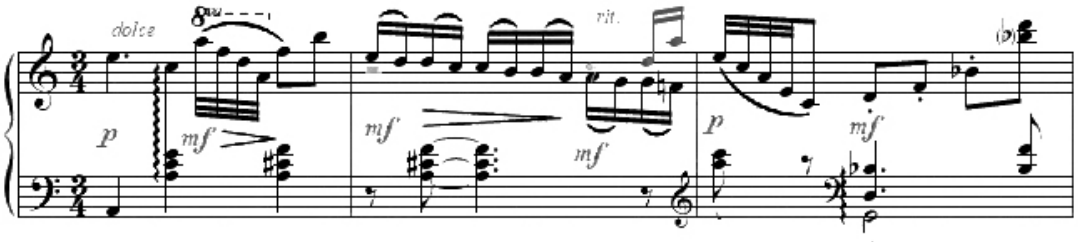
Figura 24. II. Allegro scherzando, c. 121-124



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

El tercer movimiento, *Preludio-Poema*, está mayormente desarrollado en un lenguaje atonal de carácter declamatorio (marcado *Lento molto moderato*). El uso de las disonancias es constante, con numerosos y frecuentes cambios de articulación, modificaciones agógicas de pulso y de dinámicas en el discurso musical. Inicia utilizando la tonalidad de 'la' menor (centro tonal del movimiento anterior) como punto referencial, aunque sin funcionalidades tonales en el manejo melódico o armónico (Figura 25).

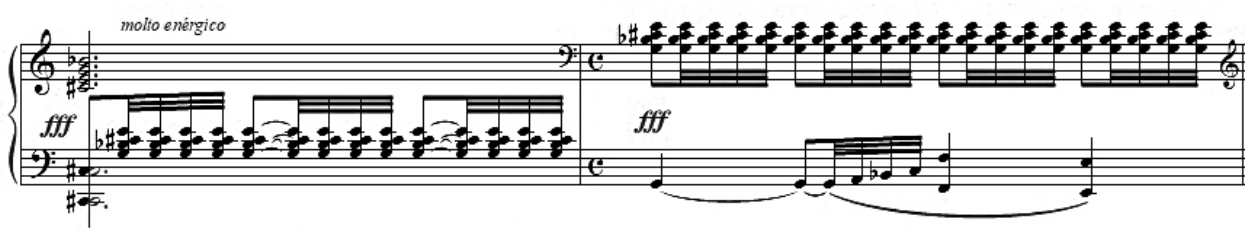
Figura 25. III. Preludio-Poema, c. 1-3



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

A partir del c. 22, la textura cambia radicalmente para dar paso a bloques sonoros de acordes que se repiten incisivamente, en contraste con una línea melódica presentada en octavas en la voz opuesta, que luego se convertirá en el bloque de acordes en ambas manos (Figura 26).

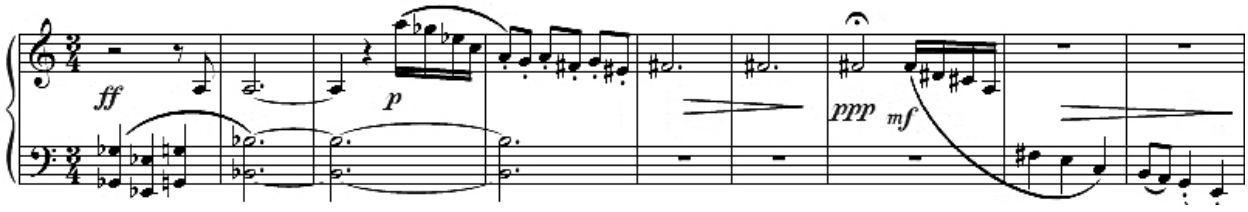
Figura 26. III. Preludio-Poema, c. 22-23



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

En el c. 28 y subsiguientes, un recitativo (Figura 27) conduce a una nueva presentación del material inicial, recapitulación que ocurre en el c. 39.

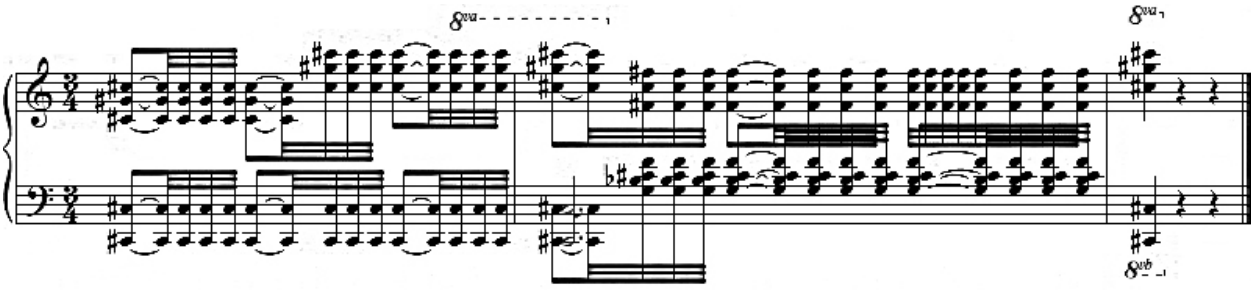
Figura 27. III. Preludio-Poema, c. 26-34



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

A partir del c. 62 y hasta el final de la obra, reaparece la escritura de bloques incisivos de acordes a manera de *ostinato* rítmico. A diferencia del lenguaje utilizado previamente a lo largo del movimiento, en este punto, las progresiones son armónicamente funcionales y reconocibles, aunque debe considerarse para ello sustituciones enármonicas de notas. Finaliza la obra apuntando a un acorde (sin tercera) de 'do' sostenido menor, centro tonal del primer movimiento (Figura 28). Por todo lo anterior, podría describirse el movimiento como un prototipo de forma binaria, con evidentes libertades estructurales, armónicas y motívicas.

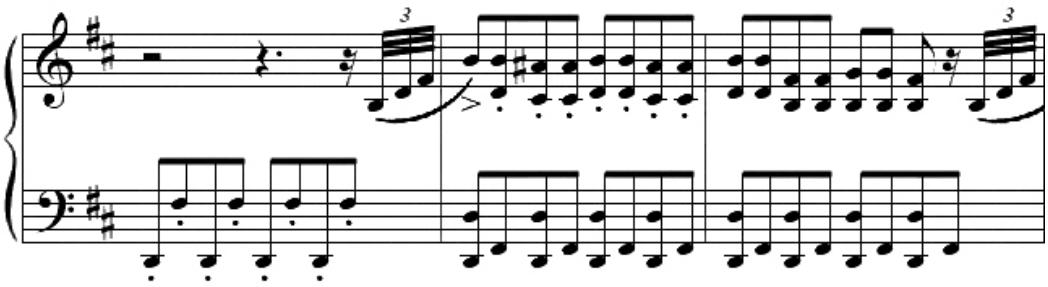
Figura 28. III. Preludio-Poema, c. 75-77



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

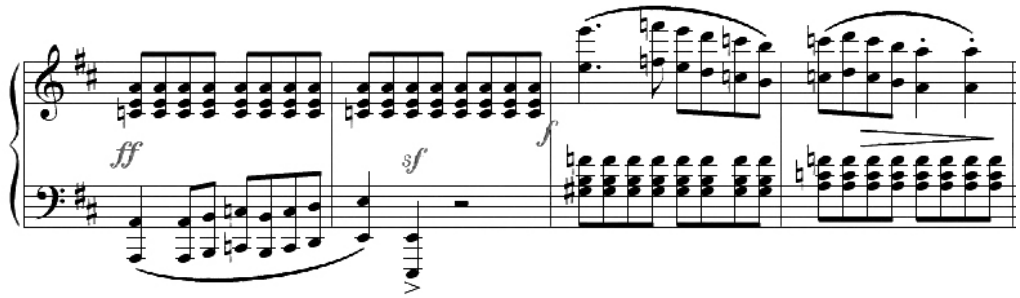
La controversial *Danza diabólica* contrasta con el resto de la obra por tratarse de una página mucho menos compleja, concebida desde una orientación absolutamente tonal, opuesta estéticamente a los movimientos anteriores, en particular al precedente. A manera de burlesca, la pieza inicia con un tema en 'si' menor (tonalidad dada de por sí en la armadura), pero en una disposición de primera inversión que se figura musicalmente sarcástica (Figura 29). Una serie de acordes con disonancias añadidas para efectos dramáticos conducen a un segundo tema en 'la' menor (Figura 30).

Figura 29. IV. Danza diabólica, c. 2-4



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

Figura 30. IV. Danza diabólica, c. 22-25

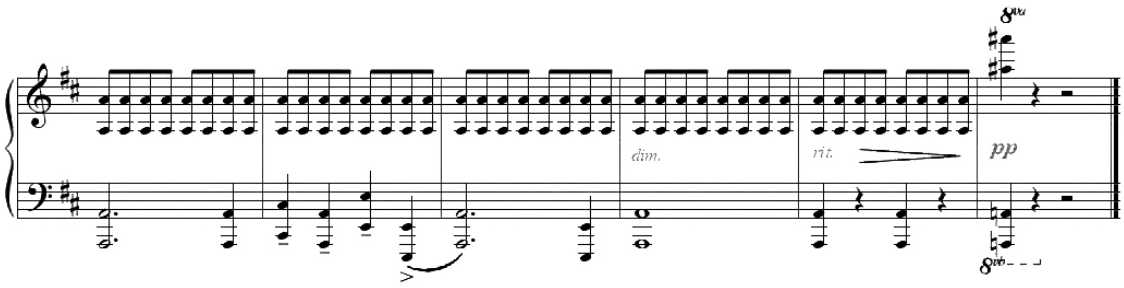


Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

Estos dos temas son presentados nuevamente en una segunda sección con algunas variantes; no obstante, el esquema armónico elemental de las tonalidades utilizadas es idéntico en ambas partes. Así, se puede hablar de una estructura A-A1 con coda. Justamente, la coda inicia en el c. 73, en la tonalidad de 'la' mayor. Esta sensación de estabilidad se rompe sorpresivamente en el último acorde con la distintiva diada de segunda menor, en este caso, con las notas 'la' en el bajo y 'la' sostenido en la voz superior (Figura 31).

Se concluye que la *Suite n. 2* de Ricardo Ulloa Barrenechea es una obra sumamente ecléctica y heterogénea, muy diversa en su lenguaje, tanto entre cada uno de sus movimientos como obras aisladas, así como dentro sus discursos internos. La escritura musical, lenguaje estético y datos anteriormente ofrecidos apuntan a que el último movimiento fue escrito en colaboración con Juan de Dios Montenegro. Pianísticamente, se trata de una obra muy bien construida, utilizando los recursos del instrumento de manera lógica y con conocimiento de las posibilidades sonoras y técnicas.

Figura 31. IV. Danza diabólica, c. 75-80



Fuente: Ulloa, *Suite n. 2*.

Suite para piano (1979)

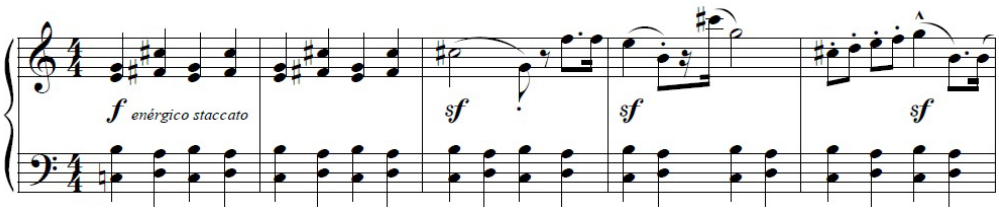
A diferencia de las dos obras anteriores, la *Suite* para piano de 1979 (en adelante, *Suite n. 3*), no tiene indicación de dedicatoria. Está escrita en tres movimientos (I. *Allegro*, II. *Elegía*, III. *Allegro grazioso*) y se acerca mucho más al concepto de sonata cíclica que al de *suite*, tanto por la estructura en tres movimientos (rápido-lento-rápido) como por la construcción interna de las piezas.

De esta obra, existe una versión para dos pianos realizada por el compositor, cuyo manuscrito se conserva en el AHM[6]. Está fechada en 1980 y es una versión más elaborada pianística y texturalmente, desde luego, por tratarse de una escritura a dos pianos. En posteriores investigaciones y ediciones, se abordarán las obras para dos pianos de Ulloa.

El lenguaje de esta *suite* tiene algunas trazas del minimalismo, no tanto en la economía de recursos y material sonoro, sino en la presencia de prolongadas fases de sonoridades desarrolladas por repetición. Ejemplo de ello es el inicio del primer movimiento que arranca con un patrón de dos acordes en la mano izquierda que se mantendrá estático por 18 compases. La voz superior presenta una línea melódica penetrante, rítmicamente diversa y sin una clara lógica armónica, que recuerda un poco el estilo melódico de Prokofiev (Figura 32). Este tipo de escritura será constante y regular a lo largo de todo el movimiento, sin ninguna interrupción ni cambio de pulso, lo que sugiere una especie de *moto perpetuo*.

La estructura también pareciera seguir el principio de forma sonata, con dos materiales temáticos principales que se presentan de acuerdo con la estructura mencionada. El primero es el anteriormente señalado (Figura 32) y el segundo se muestra en la Figura 33. Sigue el mismo concepto de prolongación de una sonoridad de acordes repetidos con una melodía superior, en este caso, doblada en octavas.

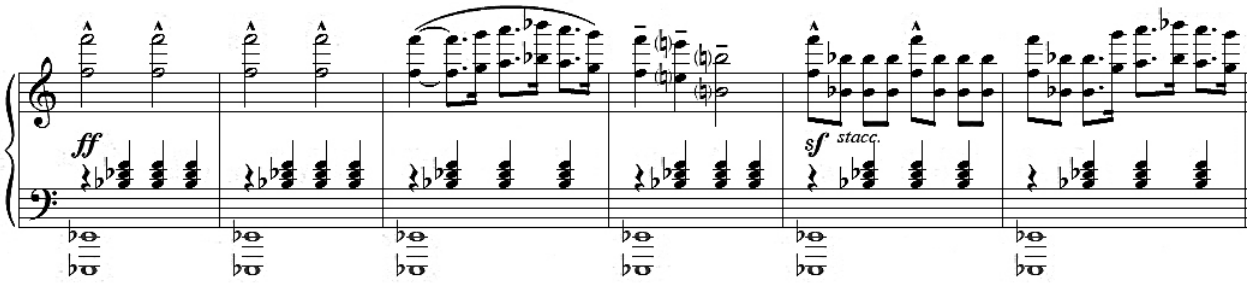
Figura 32. I. Allegro, c. 1-4



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

[6] Ulloa, R: *Suite para dos pianos*, catalogada bajo la signatura P1-1884-01 en el AHM. Manuscrito.

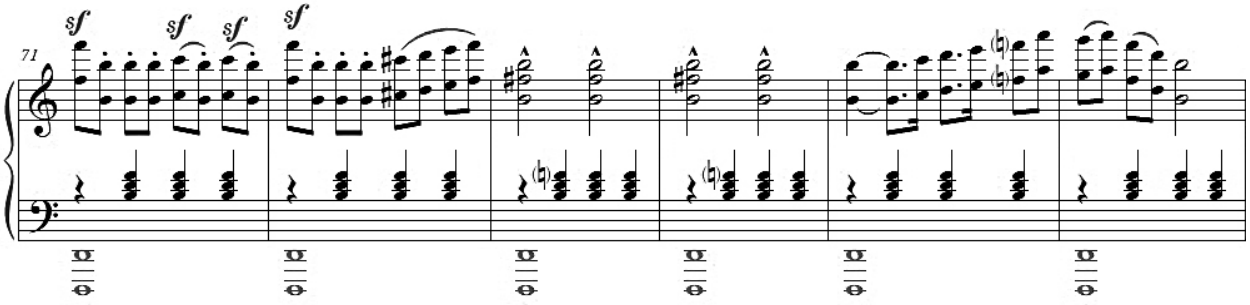
Figura 33. I. Allegro, c. 35-40



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

Estos dos materiales se presentarán con diversas transformaciones y con episodios insertos, pero siempre conservando el mismo carácter y movimiento ininterrumpido. Vale destacarse el énfasis en la sonoridad del tritono, presente a lo largo de toda la obra, tanto melódicamente como de manera implícita en acordes (Figura 34).

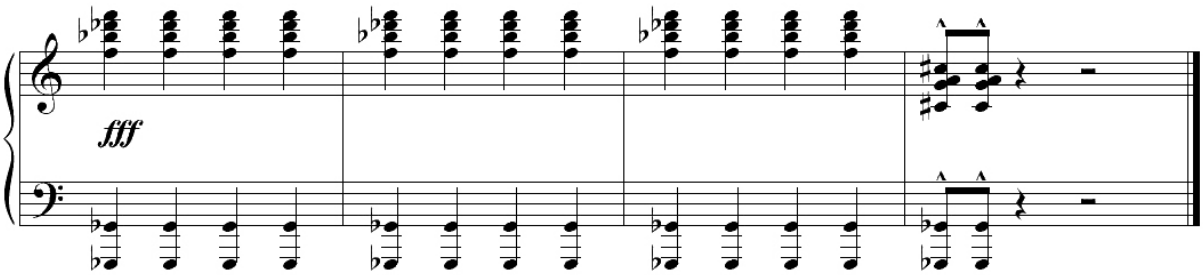
Figura 34. I. Allegro, c. 71-76



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

En el c. 40, se da la recapitulación del primer material temático para dar paso a fragmentaciones en collage de motivos ya expuestos. Finaliza el movimiento con una fase de un acorde sobre el bajo 'sol' bemol, que representa un tritono de distancia de la nota 'do' en el bajo con que inició el movimiento y el primer material temático, y un acorde de 'si' bemol menor en la mano derecha (Figura 35). Este gesto ya había aparecido anteriormente, antes de la recapitulación.

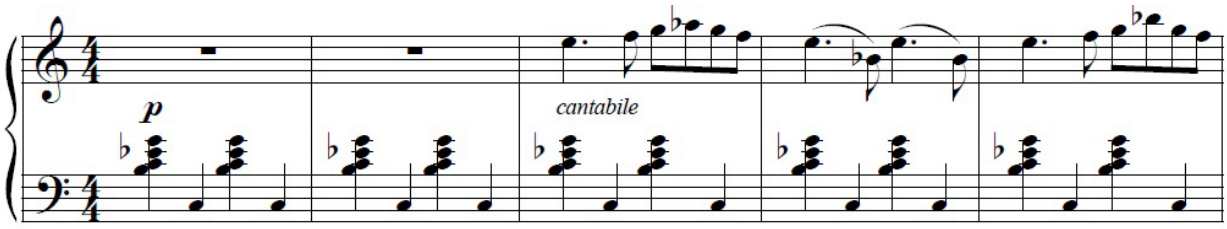
Figura 35. I. Allegro, c. 151-154



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

El segundo movimiento lleva por título *Elegía*. Es una pieza muy lenta (con la indicación *Adagio rubato*), cuyo dramatismo retrata el carácter lastimero de composiciones similares. La textura es mayormente homofónica, siempre con el mismo concepto de fases prolongadas de acordes repetidos. Aunque no existe armadura, hay una clara orientación hacia la tonalidad de 'do' menor como punto de inicio y de llegada. La *Elegía* tiene una estructura A-B-A1. En la primera sección, se presenta el tema inicial en 'do' menor, con una textura homofónica en estilo de aria y la melodía en la voz superior (Figura 36).

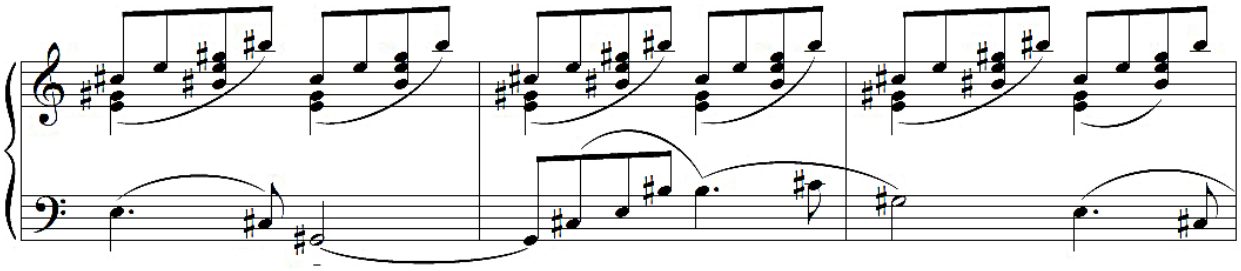
Figura 36. II. Elegía, c. 1-5



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

A partir del c. 23, ocurre un giro súbito hacia la tonalidad de 'do' sostenido menor para presentar el segundo tema, esta vez en la voz inferior, con el soporte armónico en la mano derecha; esto correspondería al inicio de la sección B de la pieza (Figura 37).

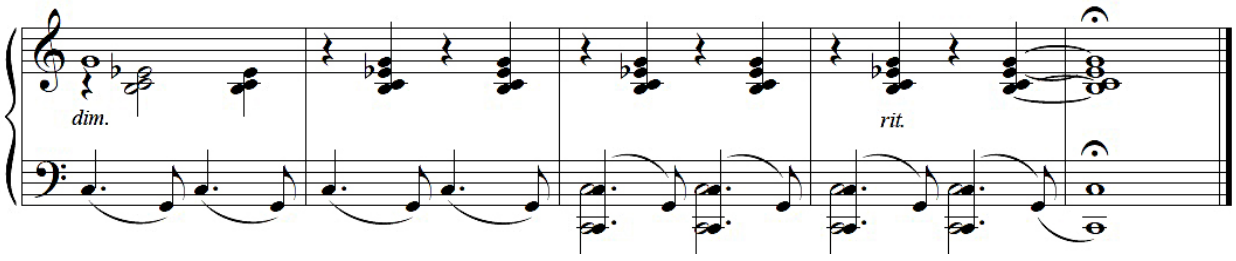
Figura 37. II. Elegía, c. 25-27



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

En el c. 42, vuelve a aparecer el tema inicial en la textura y tonalidad original, aunque con algunas modificaciones. La obra cierra en la tonalidad en que inició ('do' menor), presentado en una fase de prolongación por repetición, recurso de composición ya habitual en toda la obra (Figura 38).

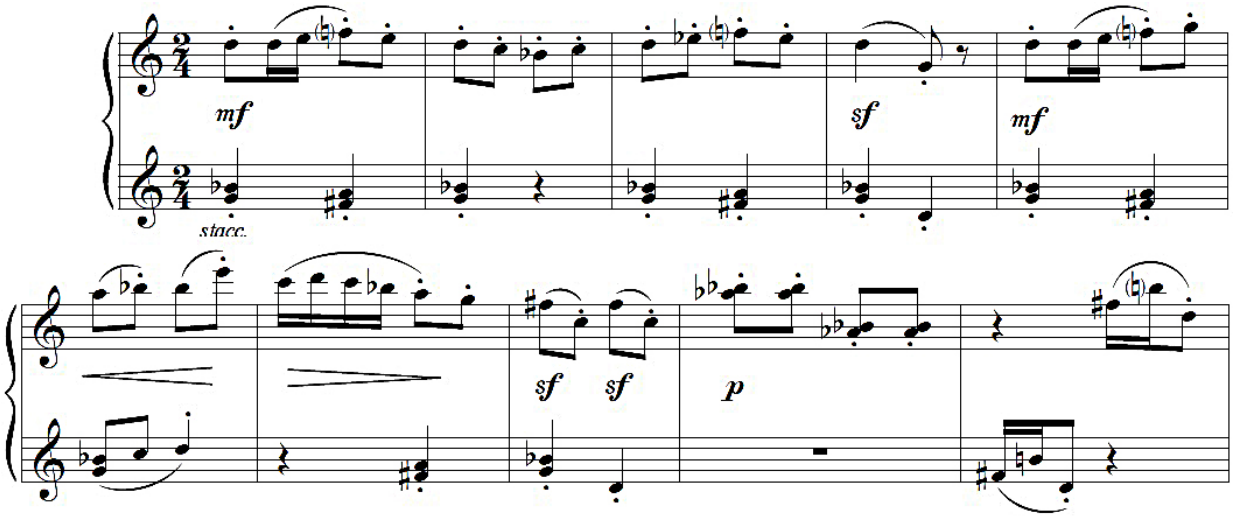
Figura 38. II. Elegía, c. 59-63



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

El último movimiento (*Allegro grazioso*) tiene un carácter vivaz con énfasis en el discurso rítmico. Si bien el motivo inicial sugiere el área tonal de 'sol' menor, esta sensación se diluye rápidamente con la aparición de motivos disonantes fragmentados y diseminados a lo largo de las posibilidades registrales del piano, sin ninguna conducción melódica aparentemente reconocible (Figura 39).

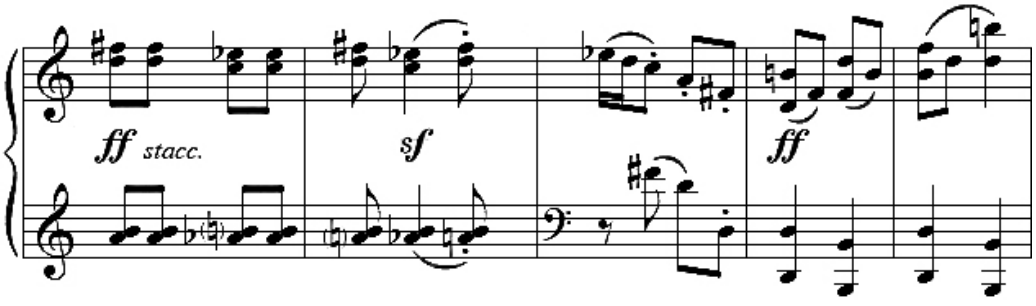
Figura 39. III. Allegro grazioso, c. 1-10



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

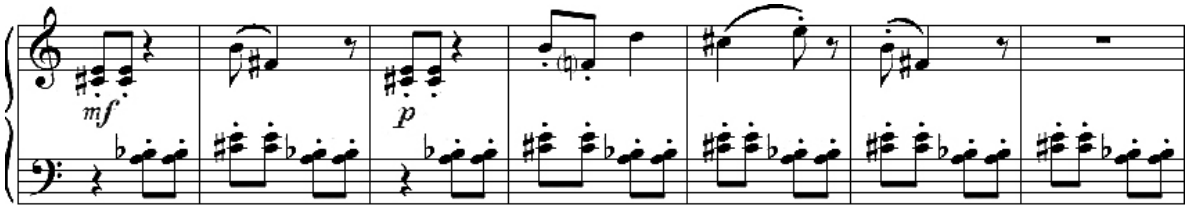
Un segundo diseño motívico actúa como segundo material temático, encontrado a partir del c. 22 (Figura 40). Ambos materiales aparecerán nuevamente cumpliendo un esquema que podría reconocerse como del principio de sonata. Por otro lado, el recurso de fases de repetición sonora tampoco escapa en este movimiento, claramente identificable en el pasaje del c. 38 y subsiguientes (Figura 41).

Figura 40. III. Allegro grazioso, c. 22-26



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

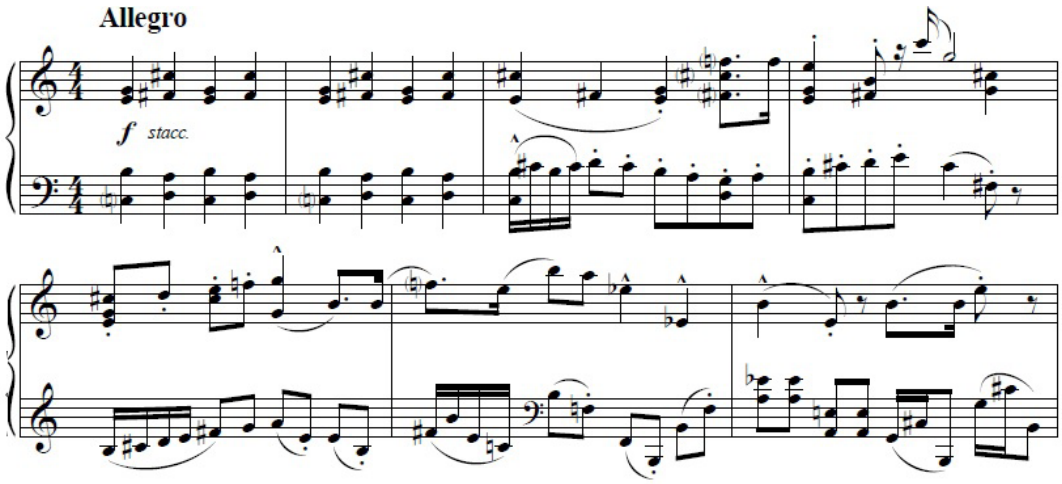
Figura 41. III. Allegro grazioso, c. 38-44



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

Luego de la reexposición de ambos temas (c. 82 y c. 103, respectivamente), aparece un cambio de indicación (*Allegro*) para hacer una reiteración prolongada del material del primer movimiento en el área tonal original, lo cual lo convierte, de alguna manera, en una obra cíclica. Destaca un pasaje al inicio de esta sección en que yuxtapone material temático de los temas iniciales del primer y segundo movimiento (mano derecha e izquierda, respectivamente; Figura 42).

Figura 42. III. Allegro grazioso, c. 38-44



Fuente: Ulloa, *Suite n. 3*.

Aunque con algunas transformaciones temáticas, a partir de este punto, la obra retoma de forma casi literal el final del primer movimiento, cierra el discurso musical de manera idéntica al *Allegro* inicial y hace de esta una estructura claramente cíclica. La *Suite n.*

3 difiere en lenguaje y estructura a las dos *suites* precedentes y se acerca mucho más en su estructura y elaboración a una sonata para piano. En efecto, si tanto la segunda como la tercera *suite* tuvieran el apelativo de sonatas, perfectamente podría comprenderse o validarse su estructura bajo este concepto de composición. Puede asumirse que Ulloa prefirió, no obstante, nombrarlas *suites* al entender ambas como un conjunto de piezas interdependientes concebidas para ser interpretadas como un todo orgánico.

Referencias

Lester, J. (1989). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Ediciones Akal.

Matarrita, M. (2008). El legado de María Clara Cullell. *Revista electrónica La Retreta, 1*(5). https://www.yumpu.com/es/document/read/17767469/el-legado-de-maria-clara-cullell

Meliá, O. (2018). *Análisis y edición de cinco obras para piano solo del maestro Juan de Dios Montenegro Paniagua* [Tesis de grado, Universidad de San Carlos, Guatemala]. https://issuu.com/esarte.tesis/docs/tesisfinal_osmarmel_a

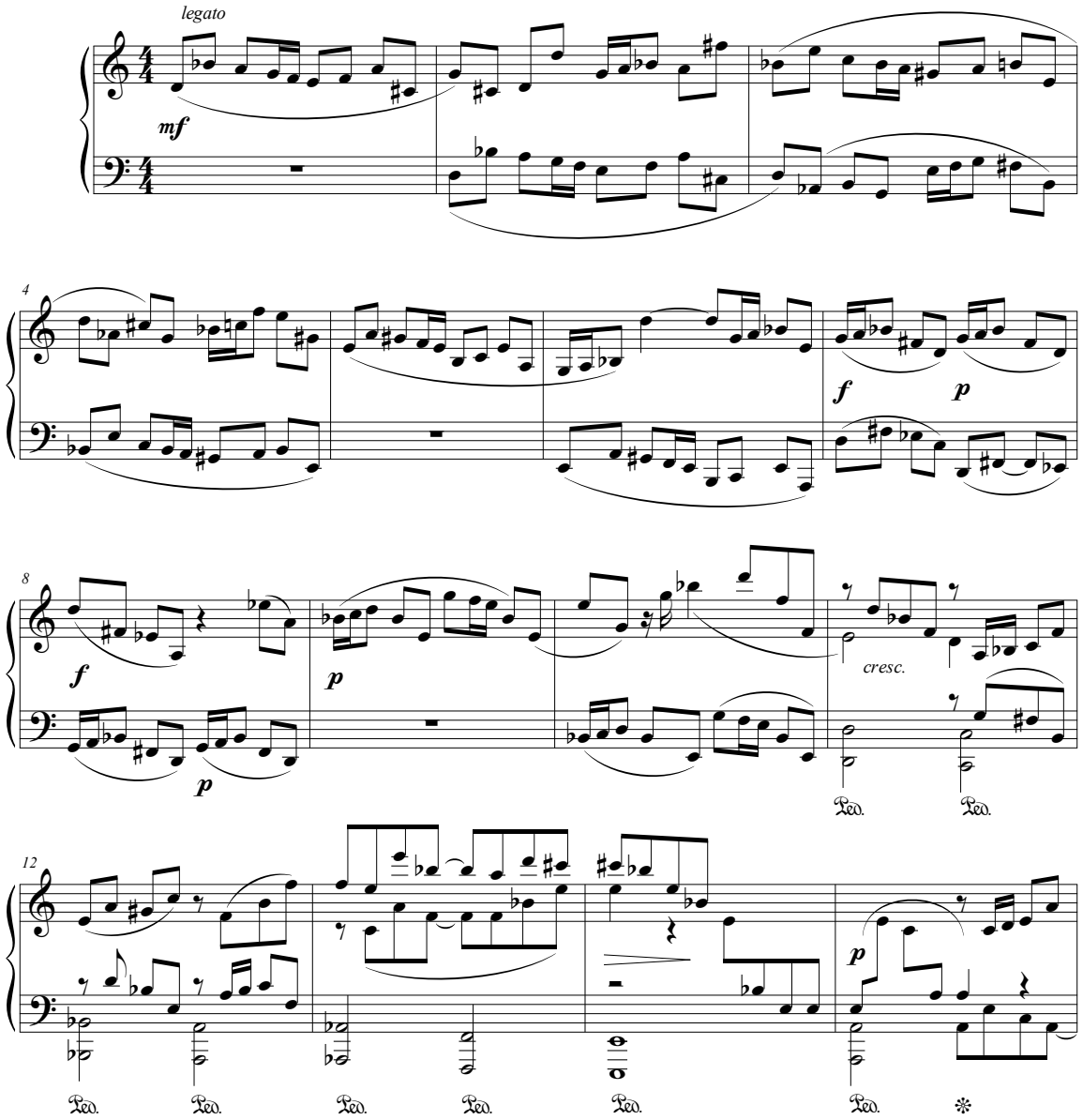
Suite n. 1 para piano

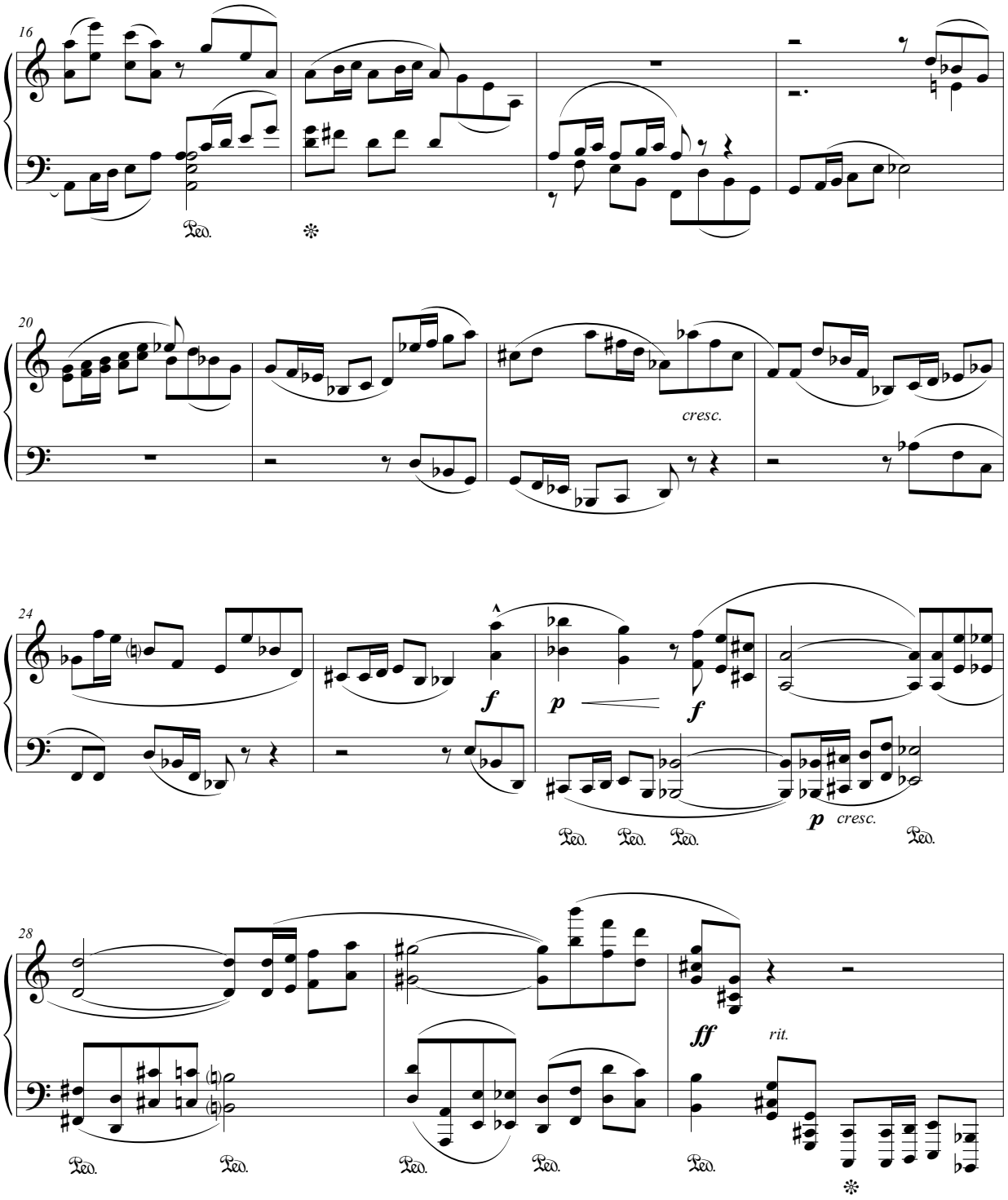
(1953)

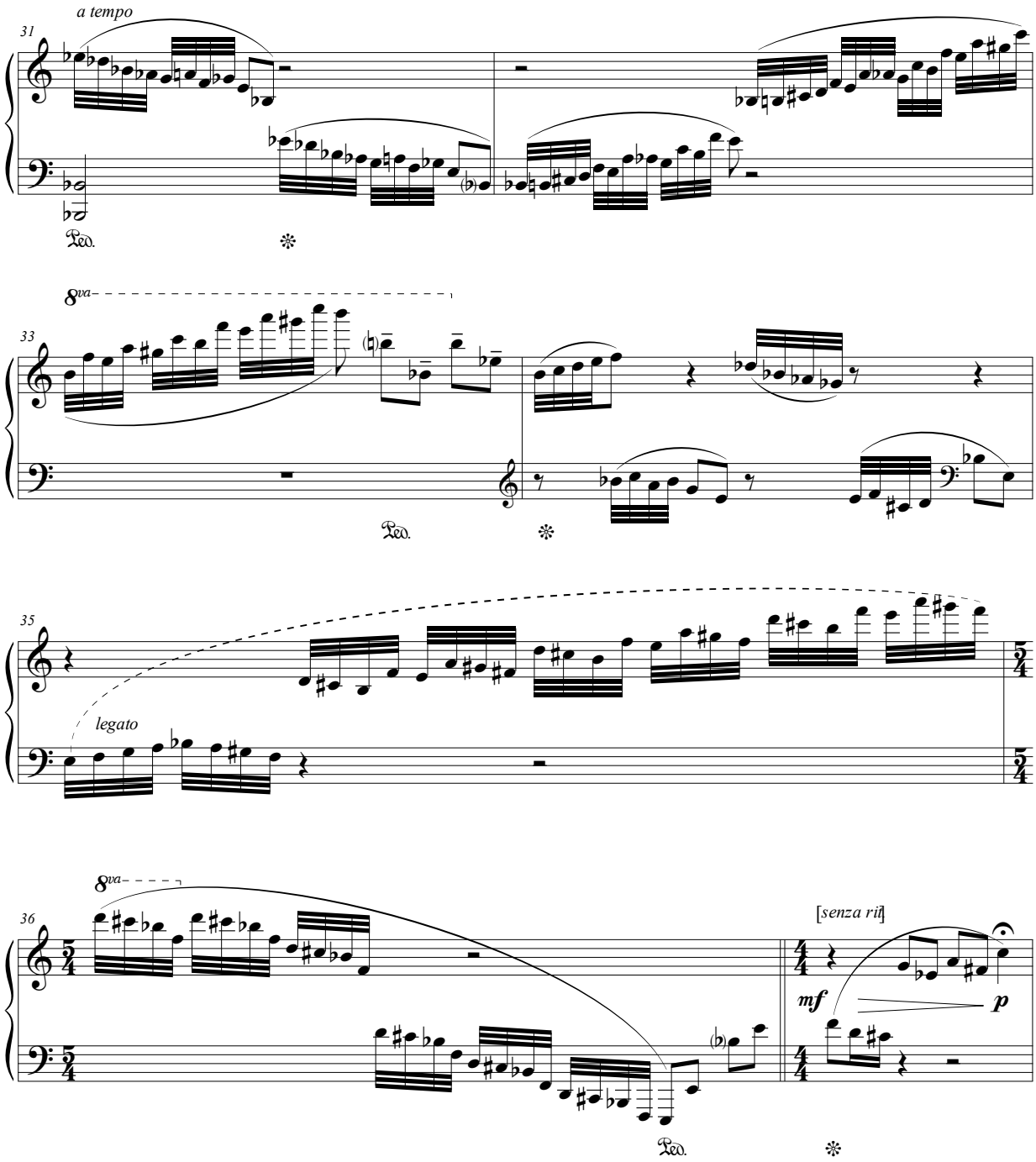
Dedicada a la pianista Clara Cullell

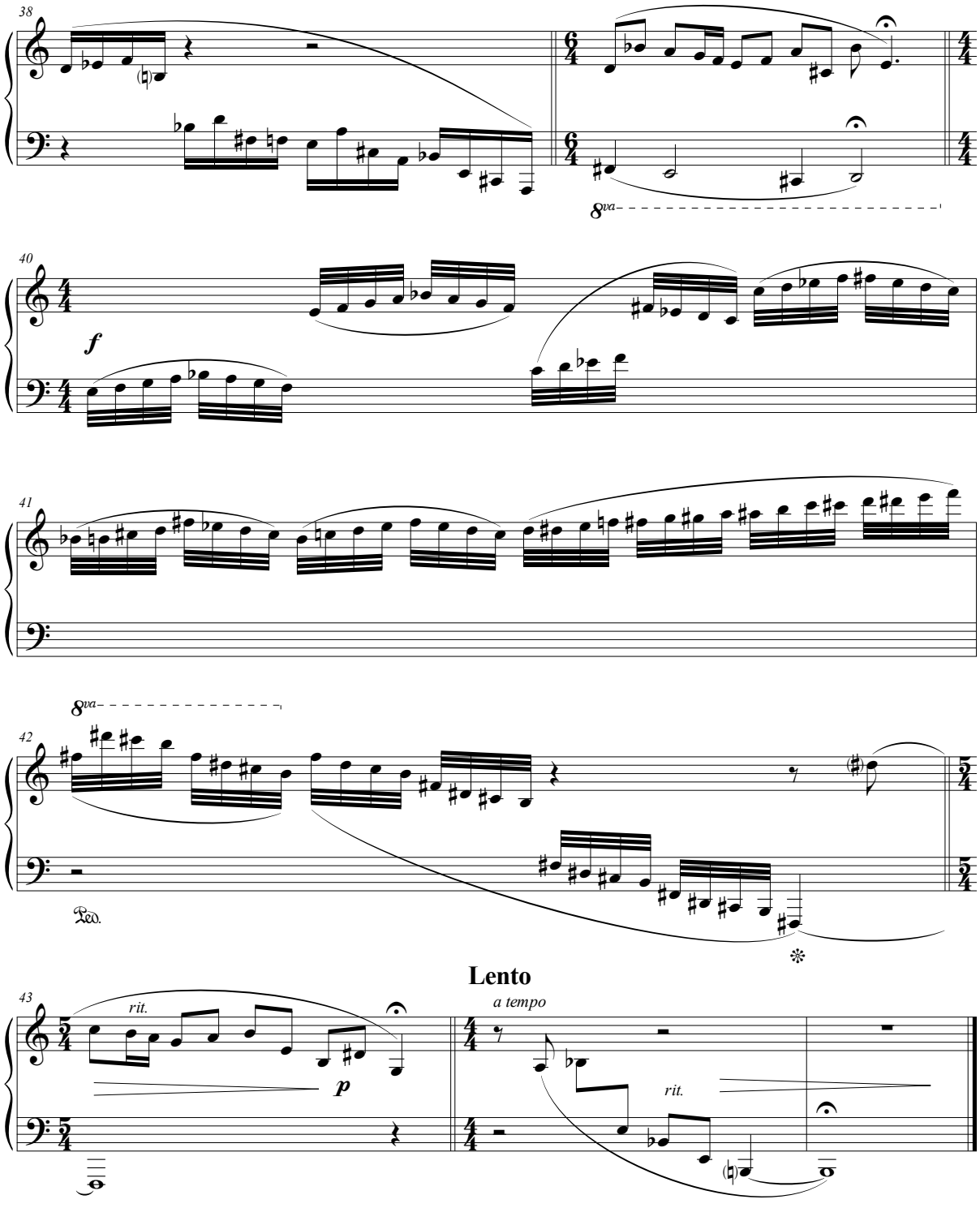
Ricardo Ulloa Barrenechea
(1928-2019)

I
Preludio

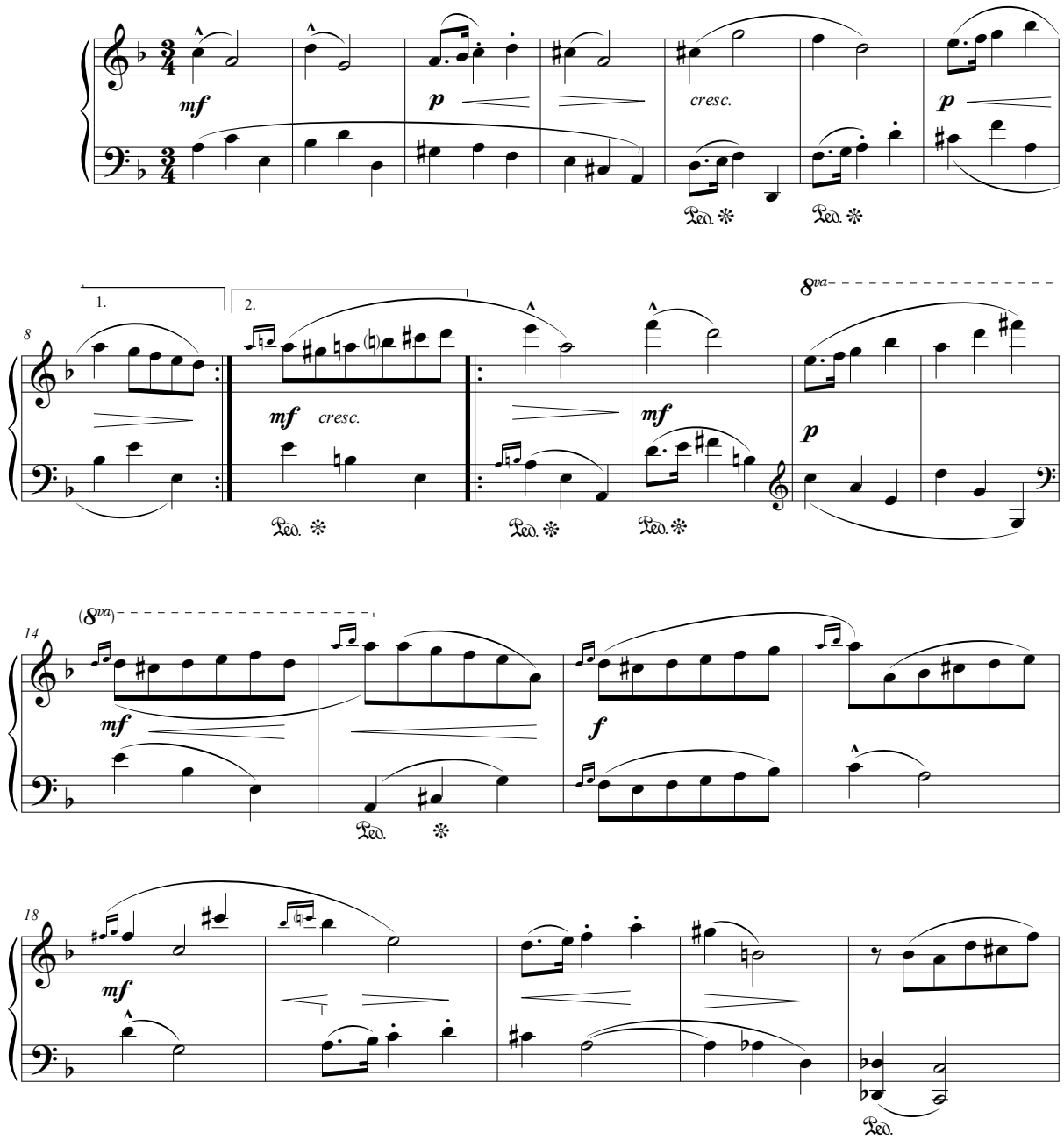


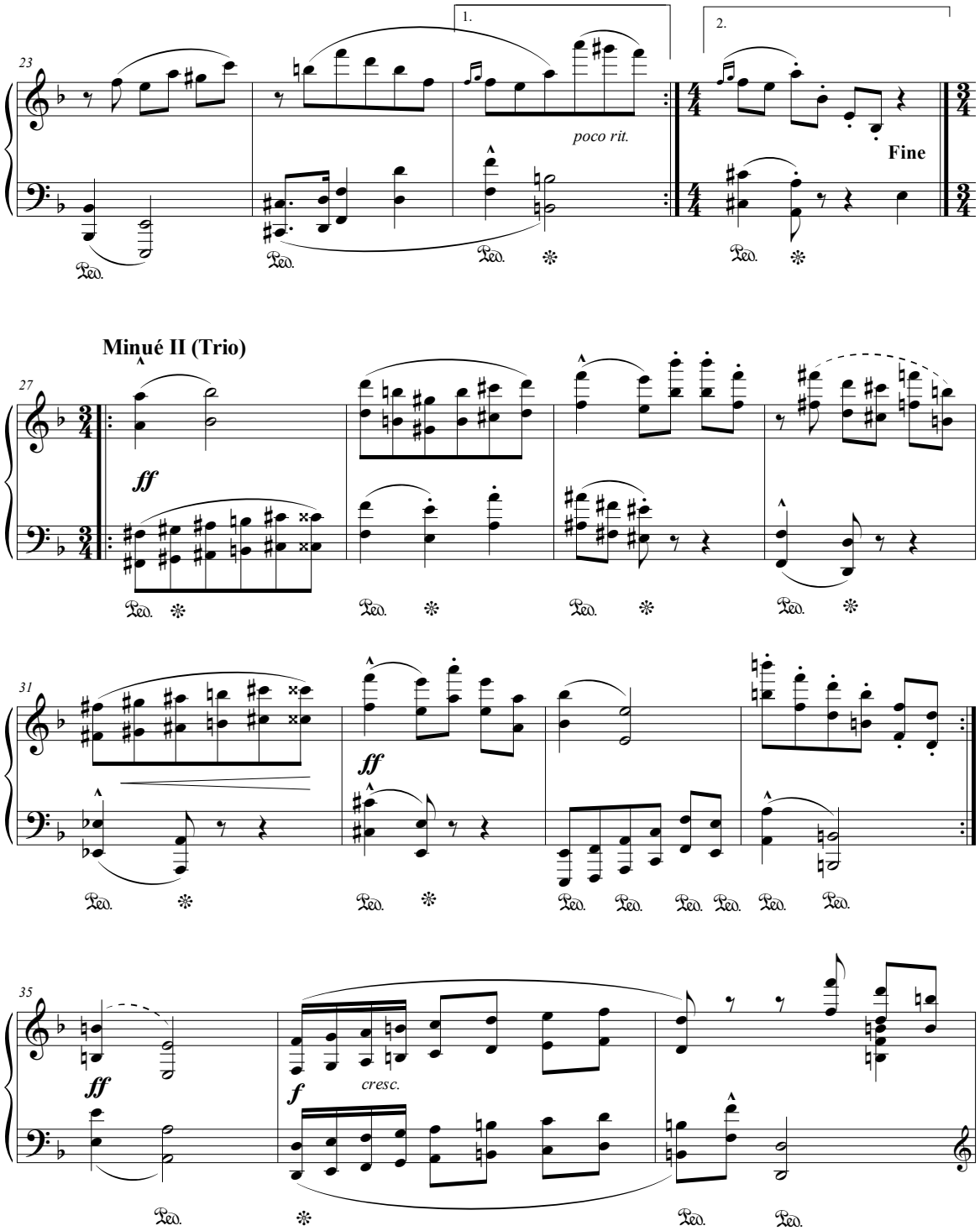

16
Ped.
20
cresc.
24
f
p
f
p
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
28
ff
rit.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

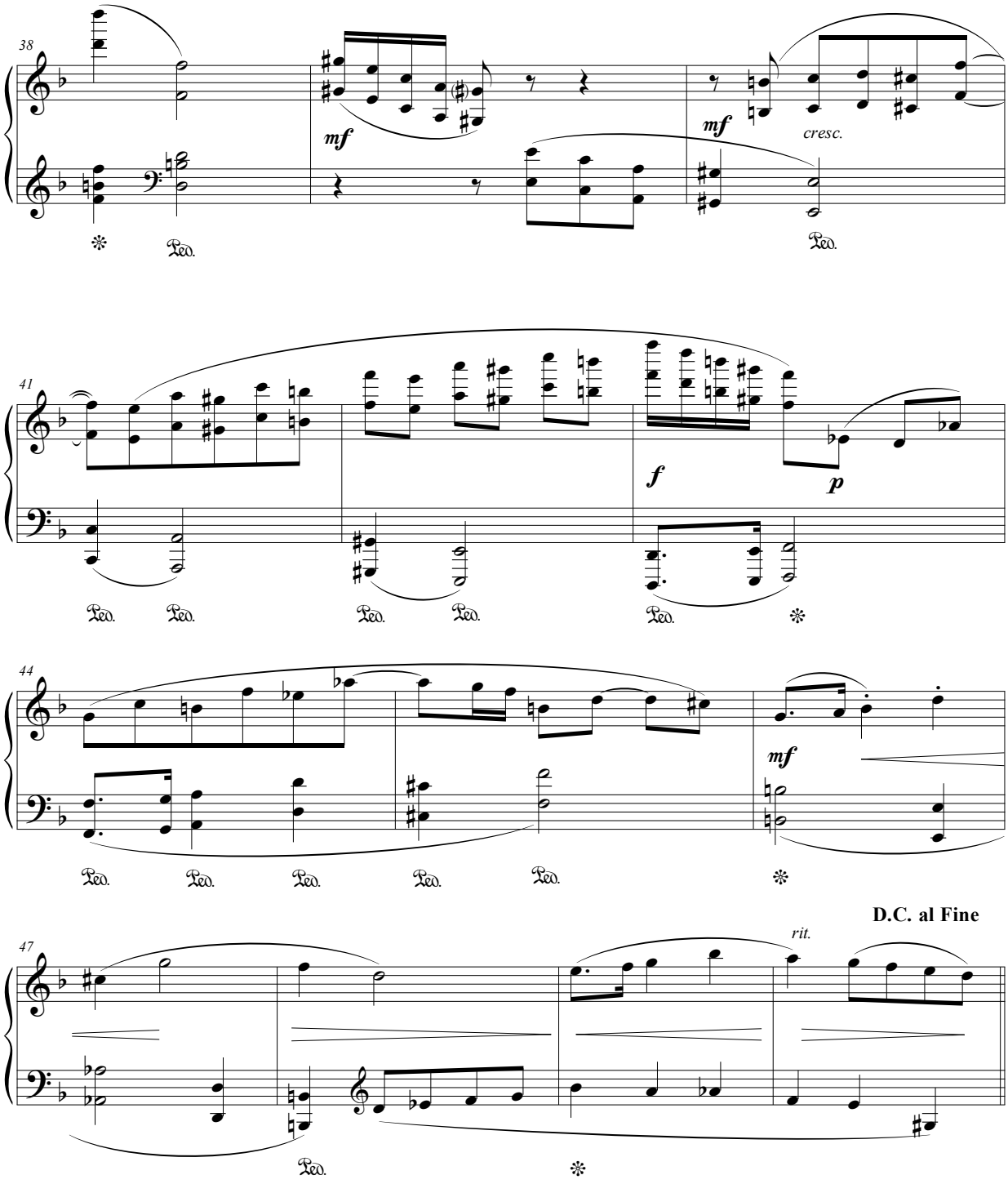

a tempo
31
Ped.
8va
33
Ped.
35
legato
8va
36
[senza rit]
mf
p
Ped.

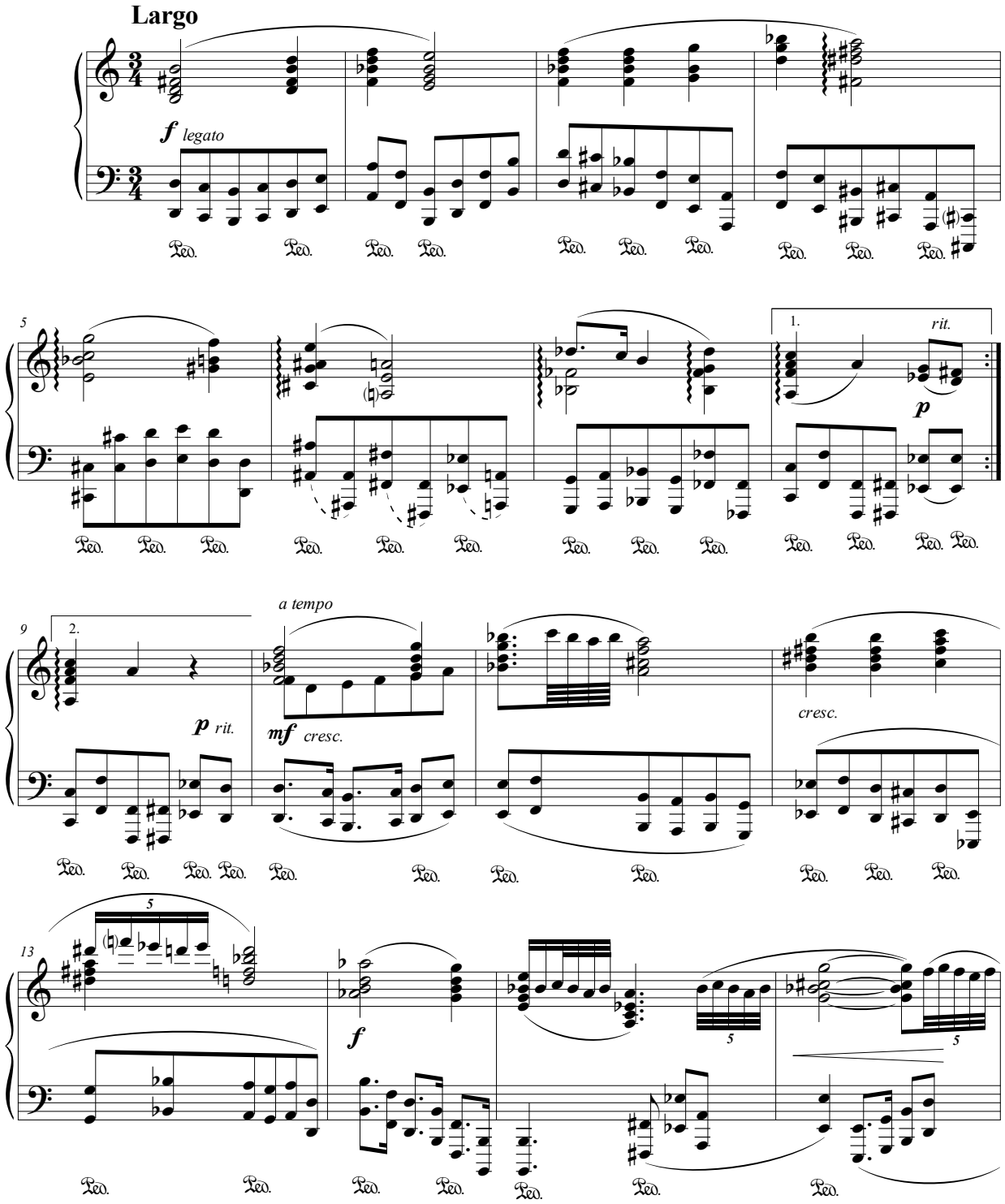

38
8va
40
f
41
8va
42
Ped.
Lento
43
rit.
p
a tempo
rit.

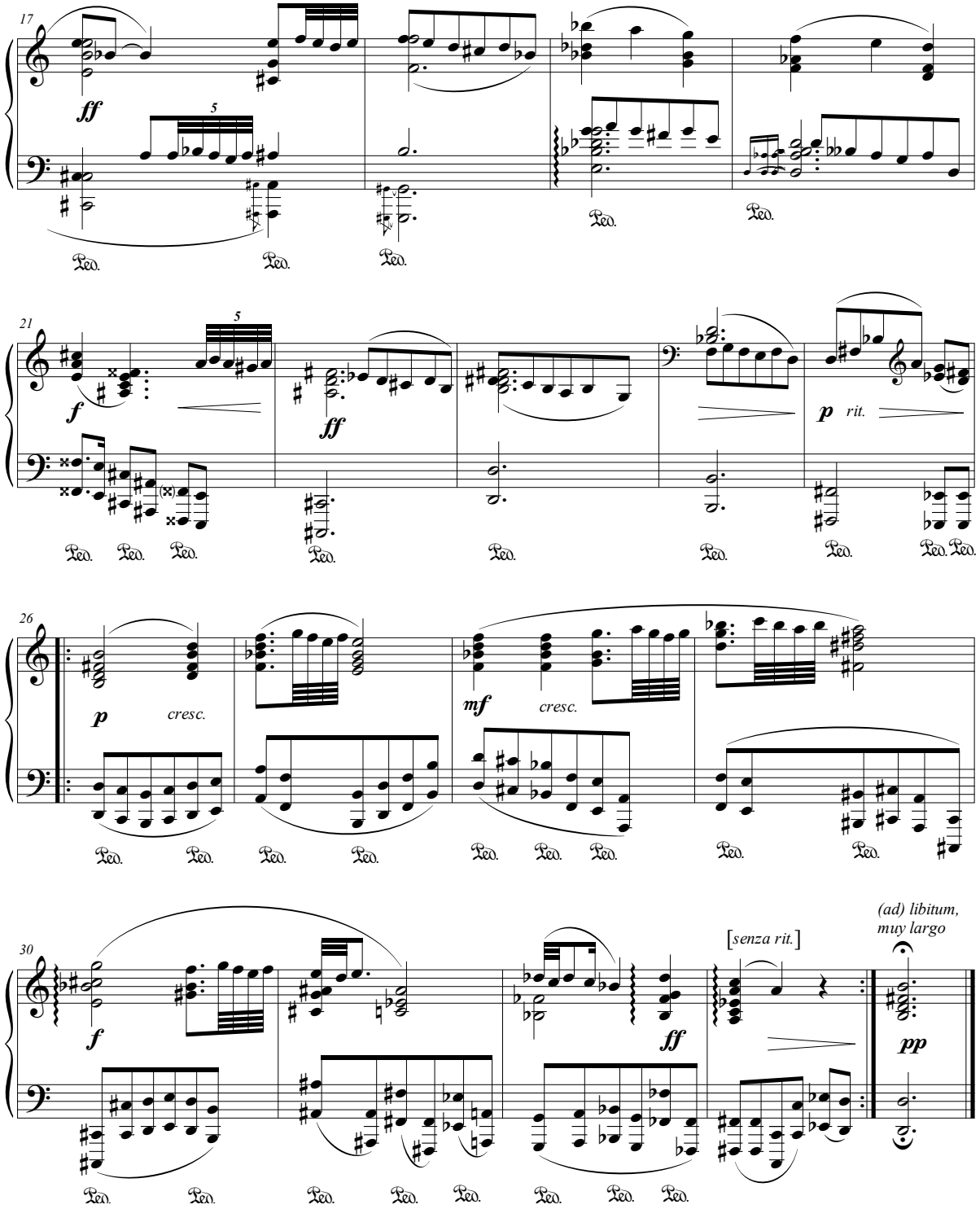
II
Minué



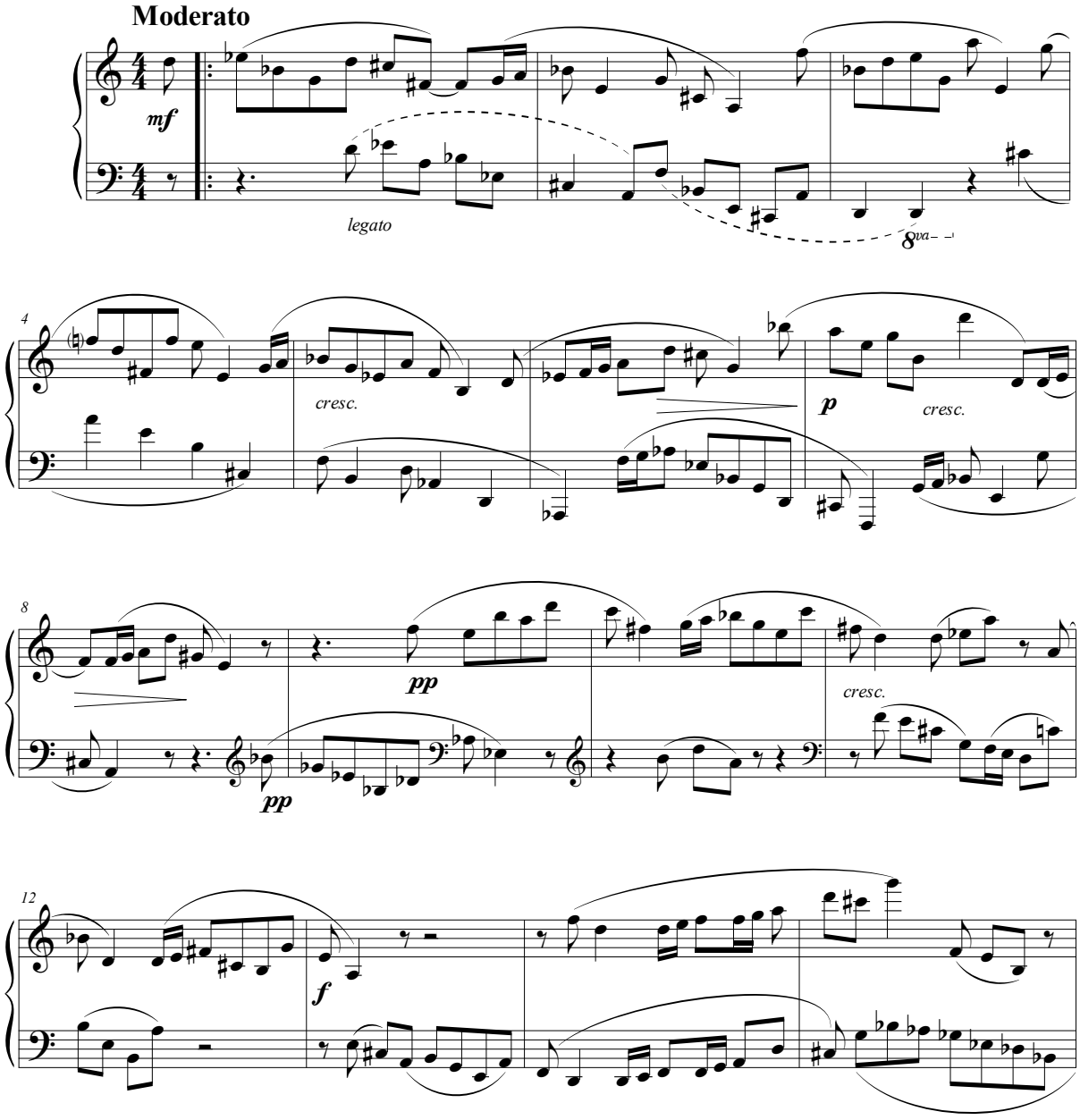

23
1.
2.
poco rit.
Fine
Minué II (Trio)
27
ff
31
ff
35
ff
f
cresc.

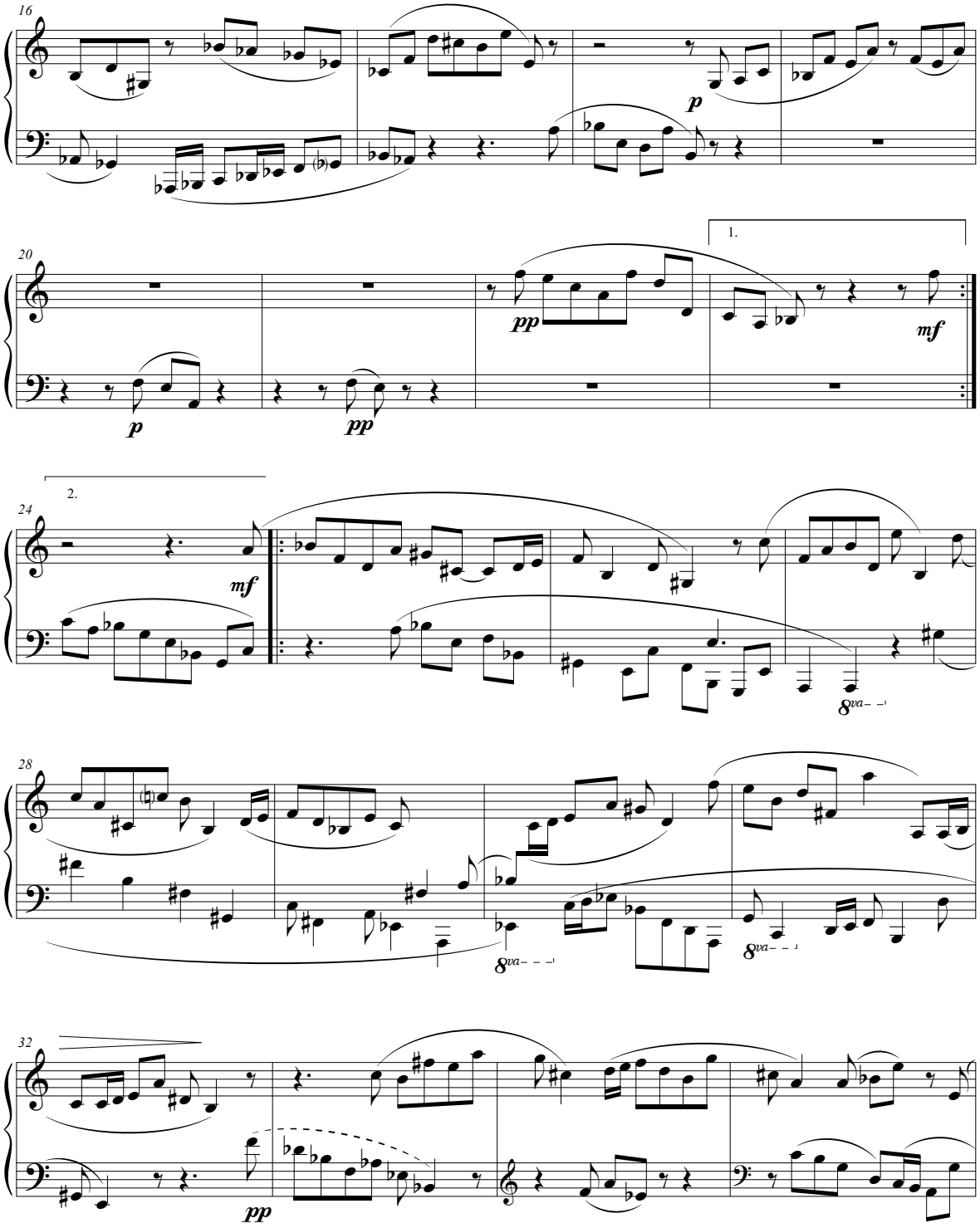

38
mf
mf
cresc.
41
f
p
44
mf
47
rit.
D.C. al Fine

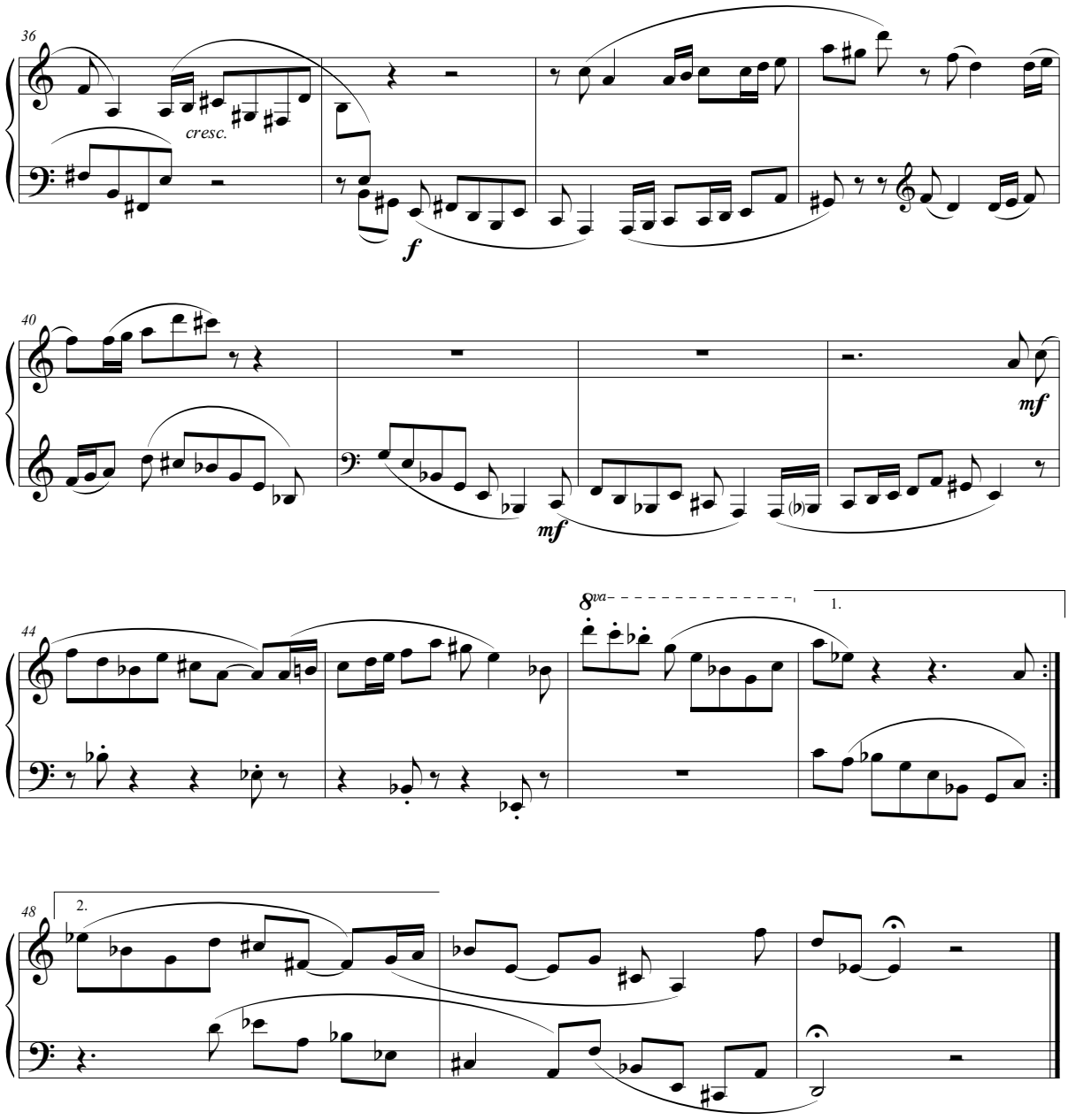

Largo
f legato
5
1.
rit.
p
9
2.
a tempo
p rit.
mf cresc.
cresc.
13
5
f


17
ff
5
Ped.
21
f
ff
p
rit.
26
p
cresc.
mf
30
(ad) libitum,
muy largo
[senza rit.]
pp

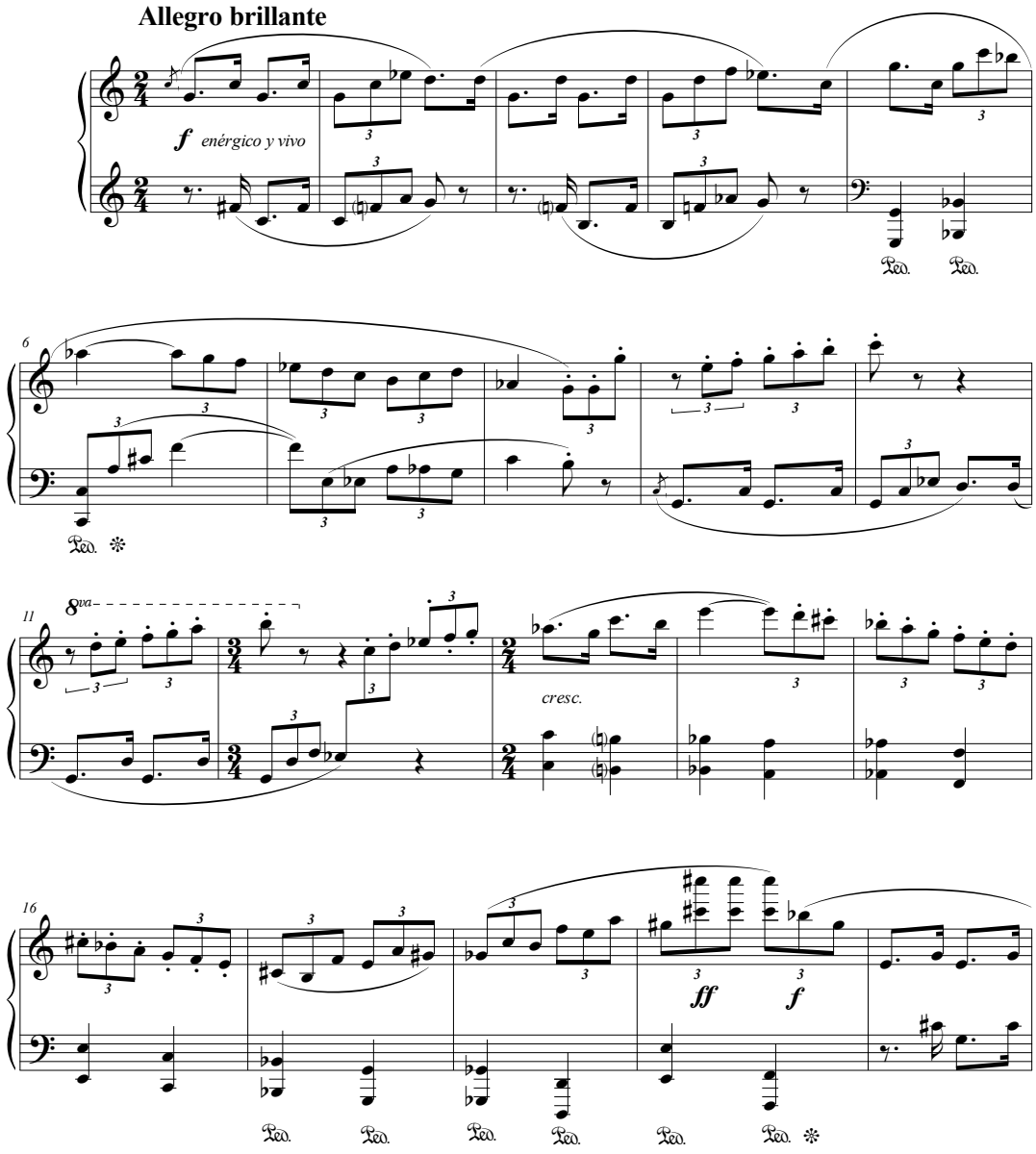
IV
Alemanda

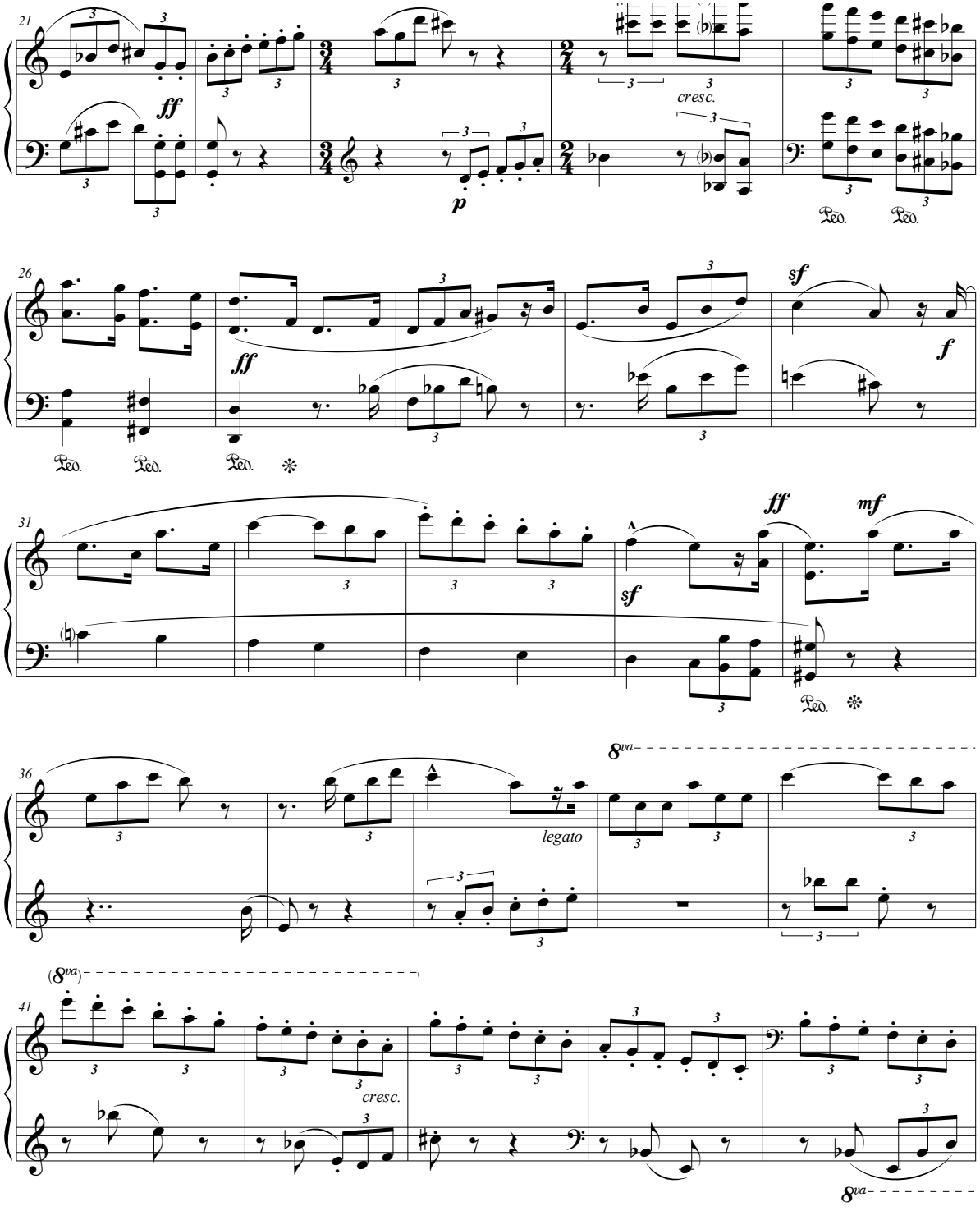


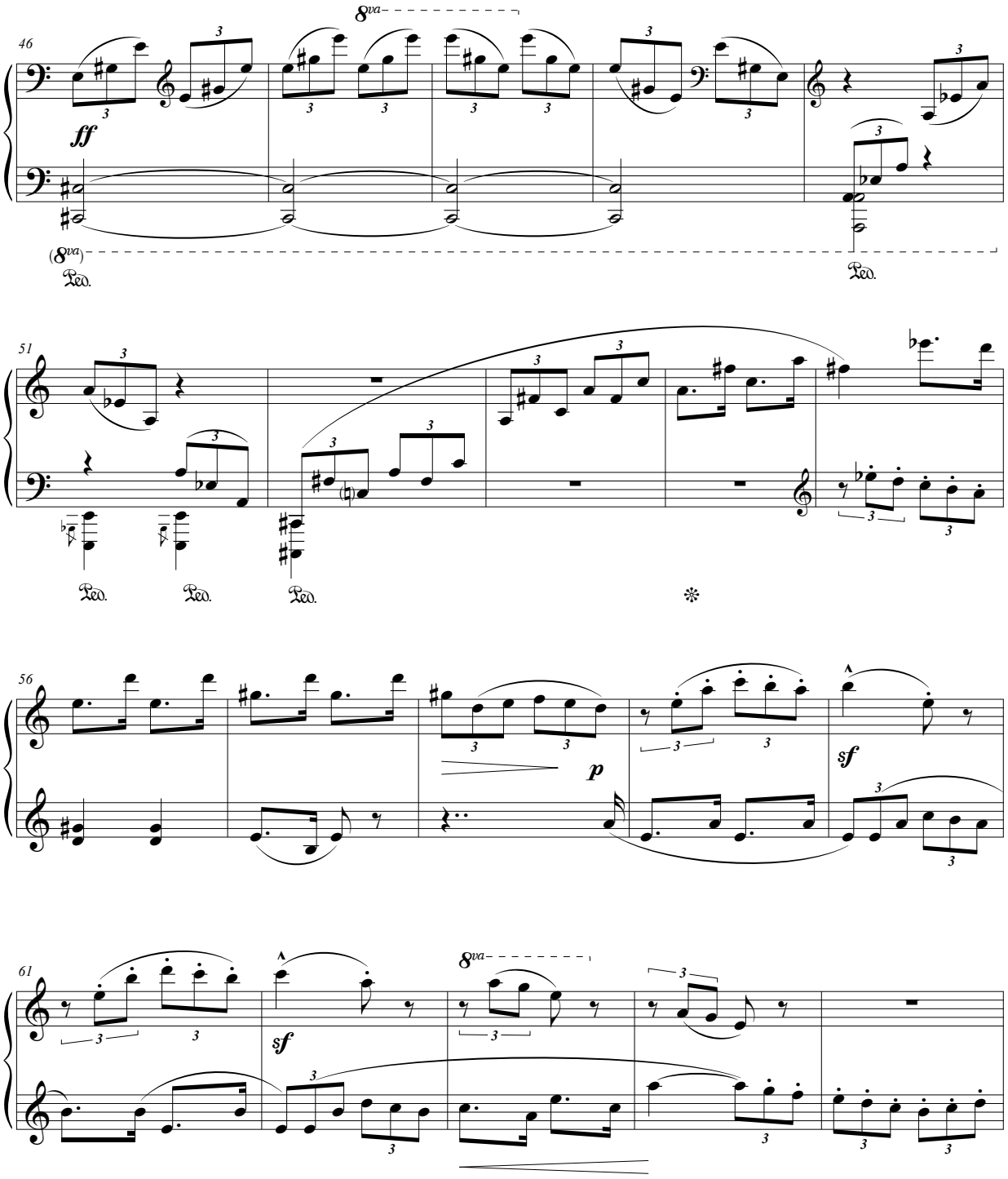

16
p
20
1.
pp
p
pp
mf
24
2.
mf
8va
28
8va
8va
32
pp

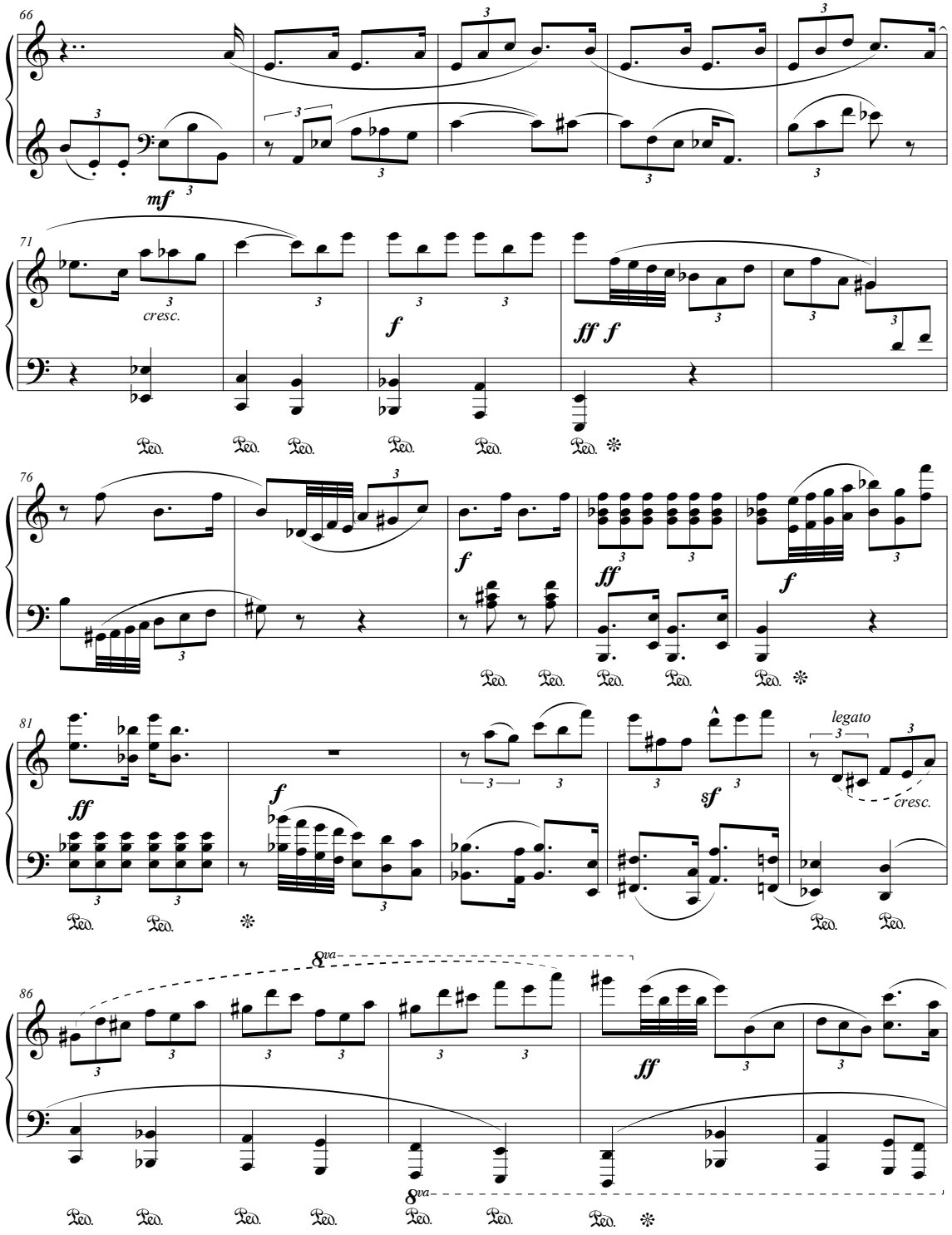

36
cresc.
f
40
mf
mf
44
8va
1.
48
2.

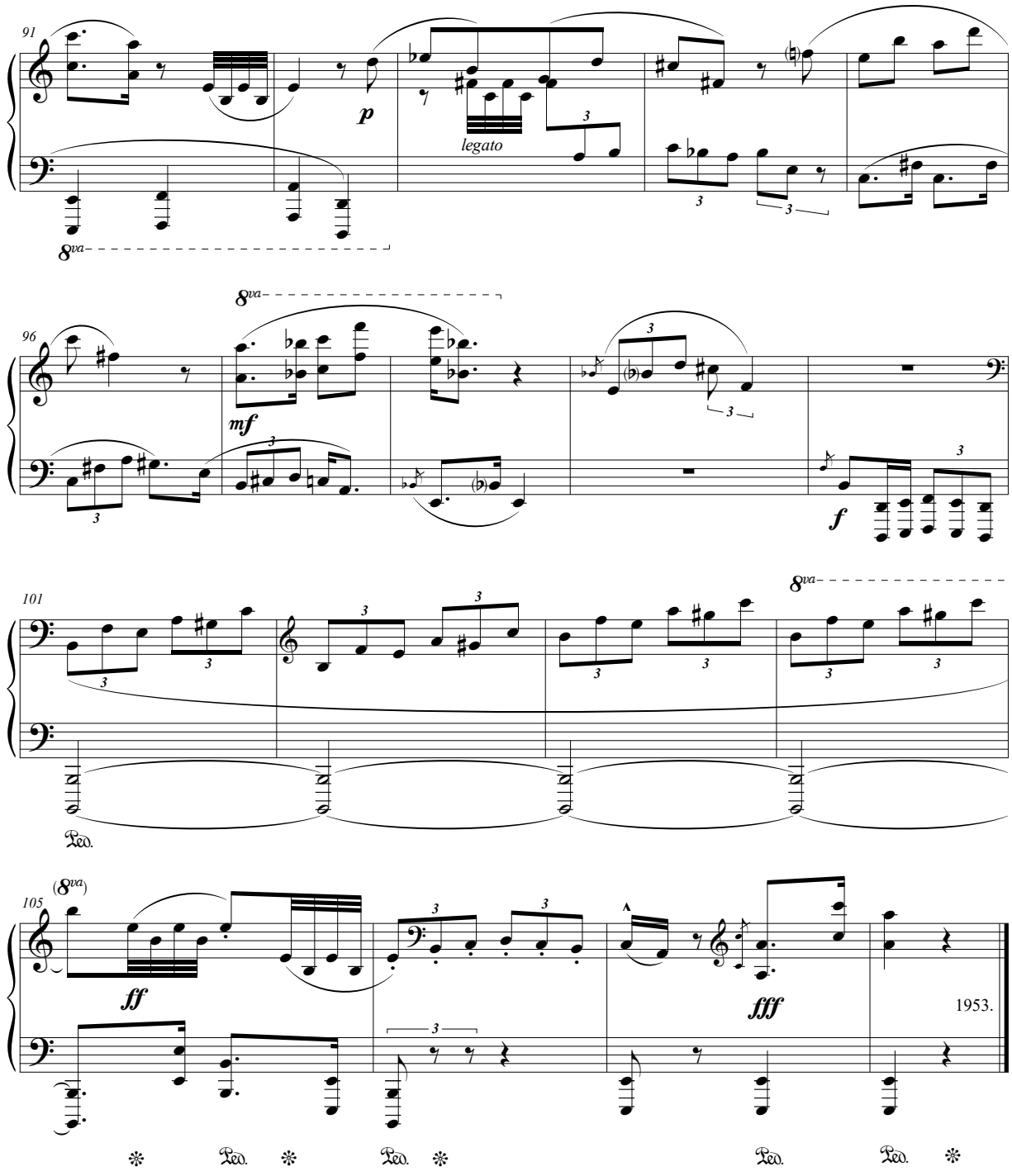
V
[Giga]




21
ff
p
cresc.
Ped.
26
ff
sf
f
31
ff
mf
sf
36
8va
legato
(8va)
41
cresc.
8va


46
8va
ff
(8va)
Ped.
Ped.
51
Ped.
Ped.
Ped.
56
p
sf
61
sf
8va


66
mf
71
cresc.
f
ff f
76
f
ff
f
81
ff
f
sf
legato
cresc.
86
8va
ff
8va


91
p
legato
8va
96
mf
f
101
8va
Ped.
105
(8va)
ff
fff
1953.
Ped. Ped. Ped. Ped.

Notas a la edición: Suite n. 1

Notes to the Musical Edition: Suite n. 1

Manuel Matarrita Venegas[1]
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Se agregó el número 1 al título según criterios expuestos en la introducción de este estudio. No se incluyen los números correspondientes a digitaciones de la partitura original por no tener evidencia de que sean del compositor y por considerarse posibles decisiones temporales de digitaciones, ya que aparecen en lápiz y no en tinta. Esto también aplica a algunas marcas que parecieran referir a redistribución de manos en ciertos pasajes.

Se incluyeron algunas alteraciones de precaución para evitar ambigüedad o confusión, pero sin modificar nunca las notas originales. Las sugerencias esporádicas de legato aparecen en ligaduras punteadas y se señalan con el fin de mantener coherencia en el fraseo o la articulación, en relación con pasajes previos de la misma factura y diseño.

- I. Preludio
  - c. 35. Últimas cuatro fusas, mano derecha: se suprime el signo de octava y se escriben las notas en la altura respectiva.
  - c. 36. Primeras cuatro fusas, mano derecha: *ídem*. Tercer pulso, mano izquierda: *ídem*.
  - c. 37. La indicación *senza rit* aparece en paréntesis cuadrados, puesto que en el manuscrito se aprecia en lápiz como una indicación personal de ejecución y no como parte del texto original.
  - c. 41. Último pulso, mano derecha: se suprime el signo de octava y se escriben las notas en la altura respectiva.
- II. Minué
  - c. 1. Se suprime la indicación *Minué* al inicio, ya que es redundante con el título del movimiento.

- III. Zarabanda
  - c. 5. Primera corchea, mano izquierda: se suprime el signo de octava y se escribe la nota en la altura respectiva.
  - c. 33. La indicación *senza rit* aparece en paréntesis cuadrados, puesto que en el manuscrito se aprecia en lápiz como una indicación personal de ejecución y no como parte del texto original.
- V. Movimiento
  - Se agregó el título *Giga* por las razones argumentadas en la introducción y estudio de la obra.
  - Se agregó la barra final para terminar la obra, ya que no aparece explícita en el manuscrito.

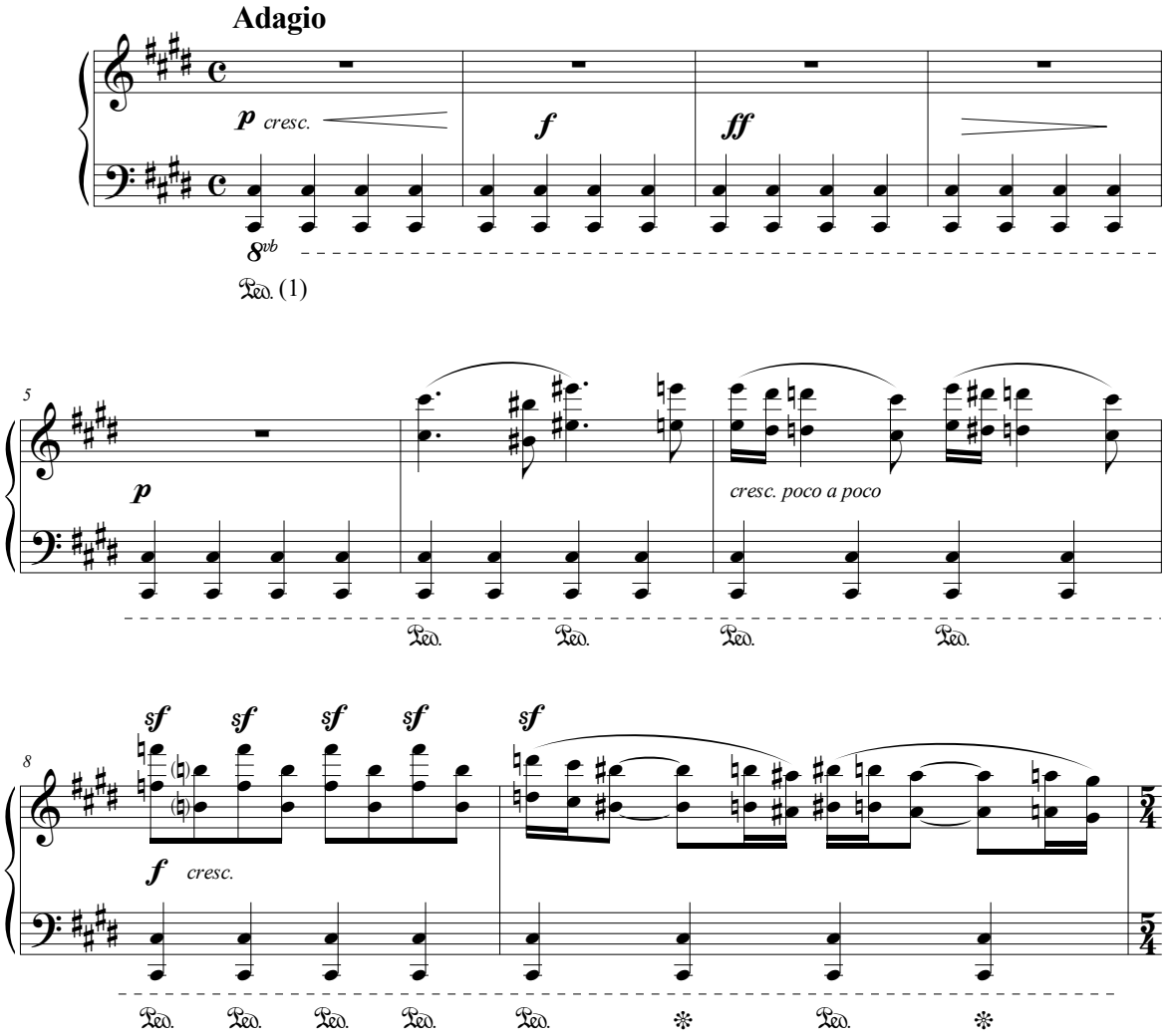
Suite n. 2 para piano

(Rev. 1970-71)

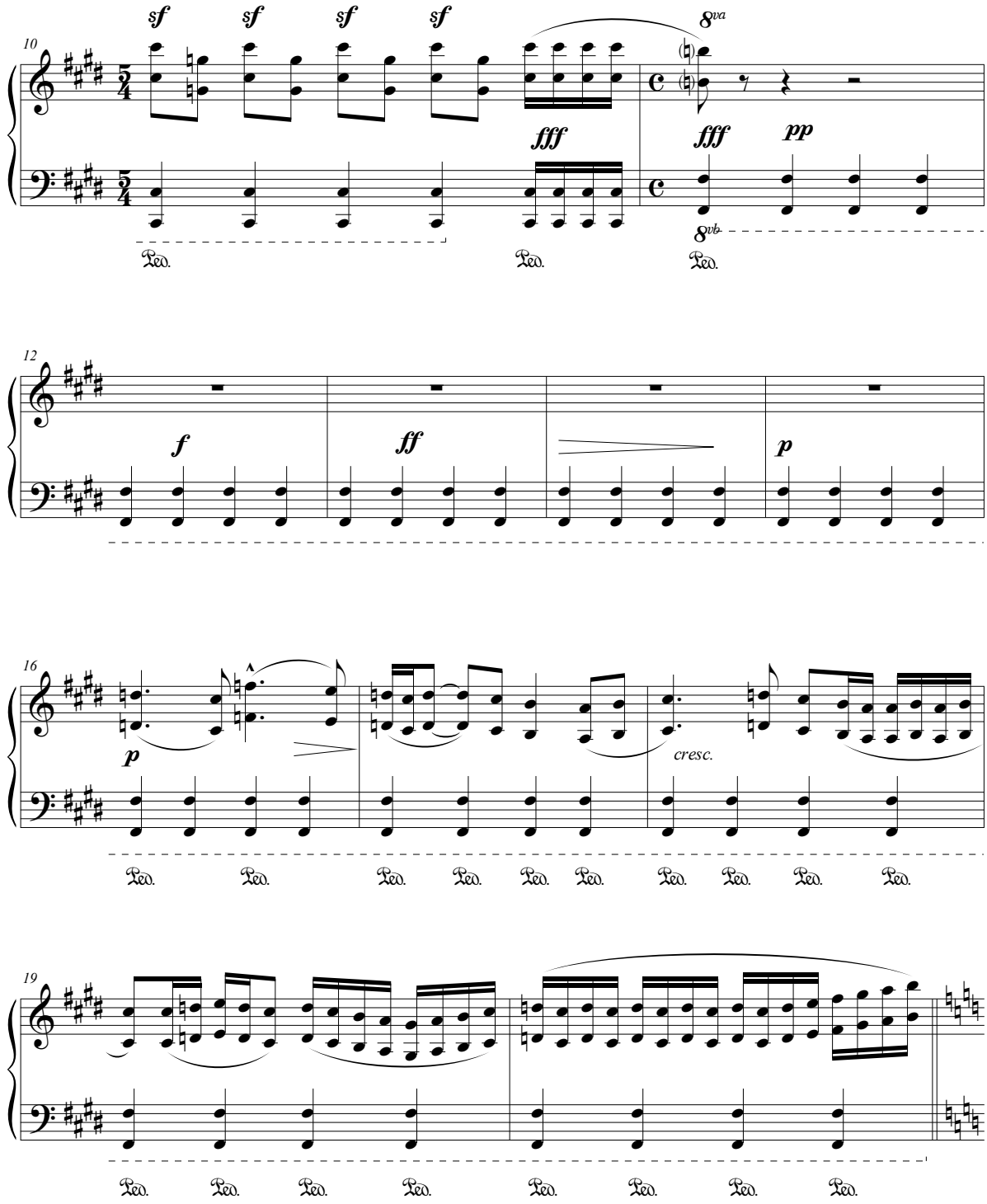
A Juan de Dios Montenegro

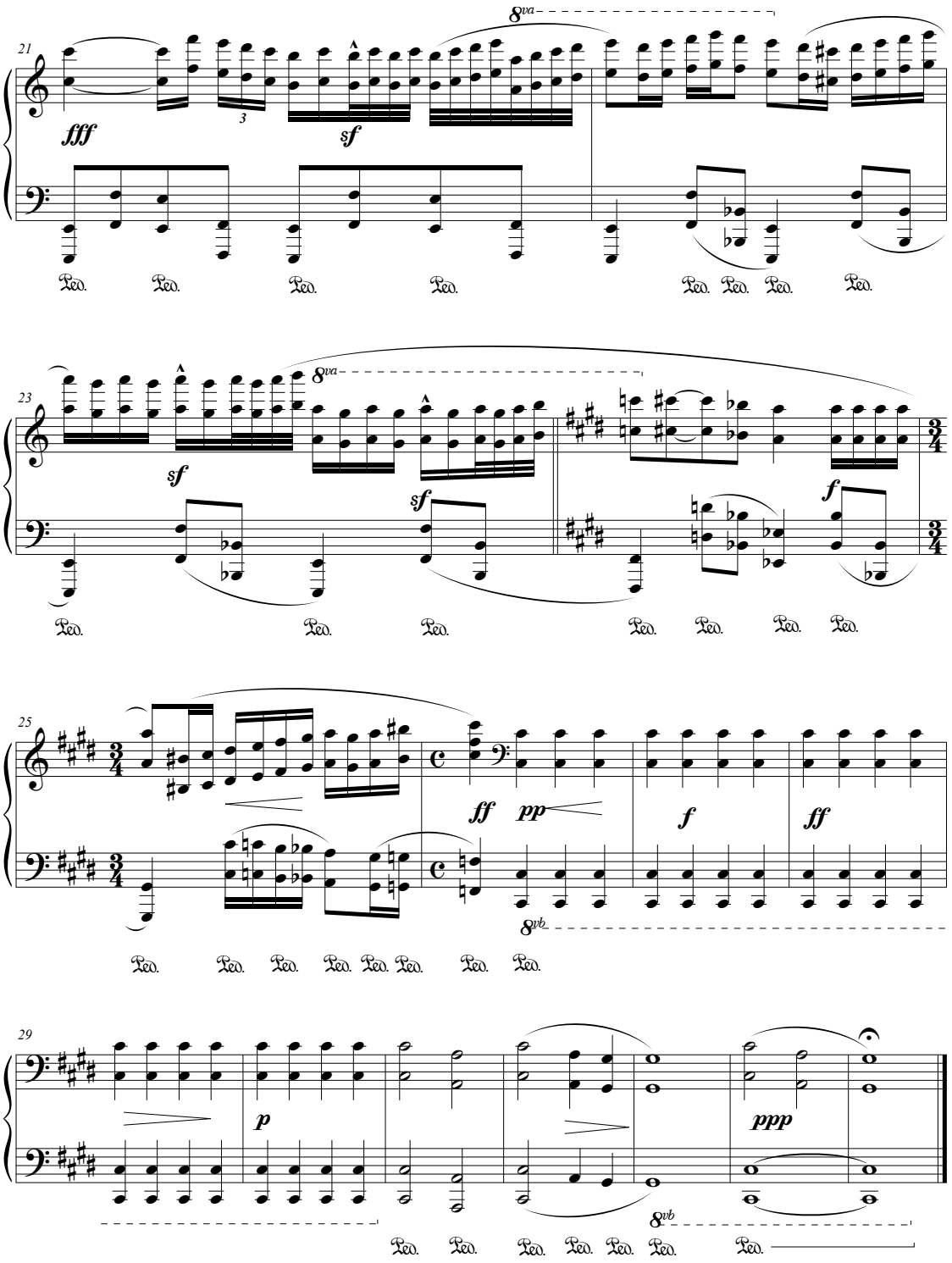
Ricardo Ulloa Barrenechea
(1928-2019)

I
Preludio

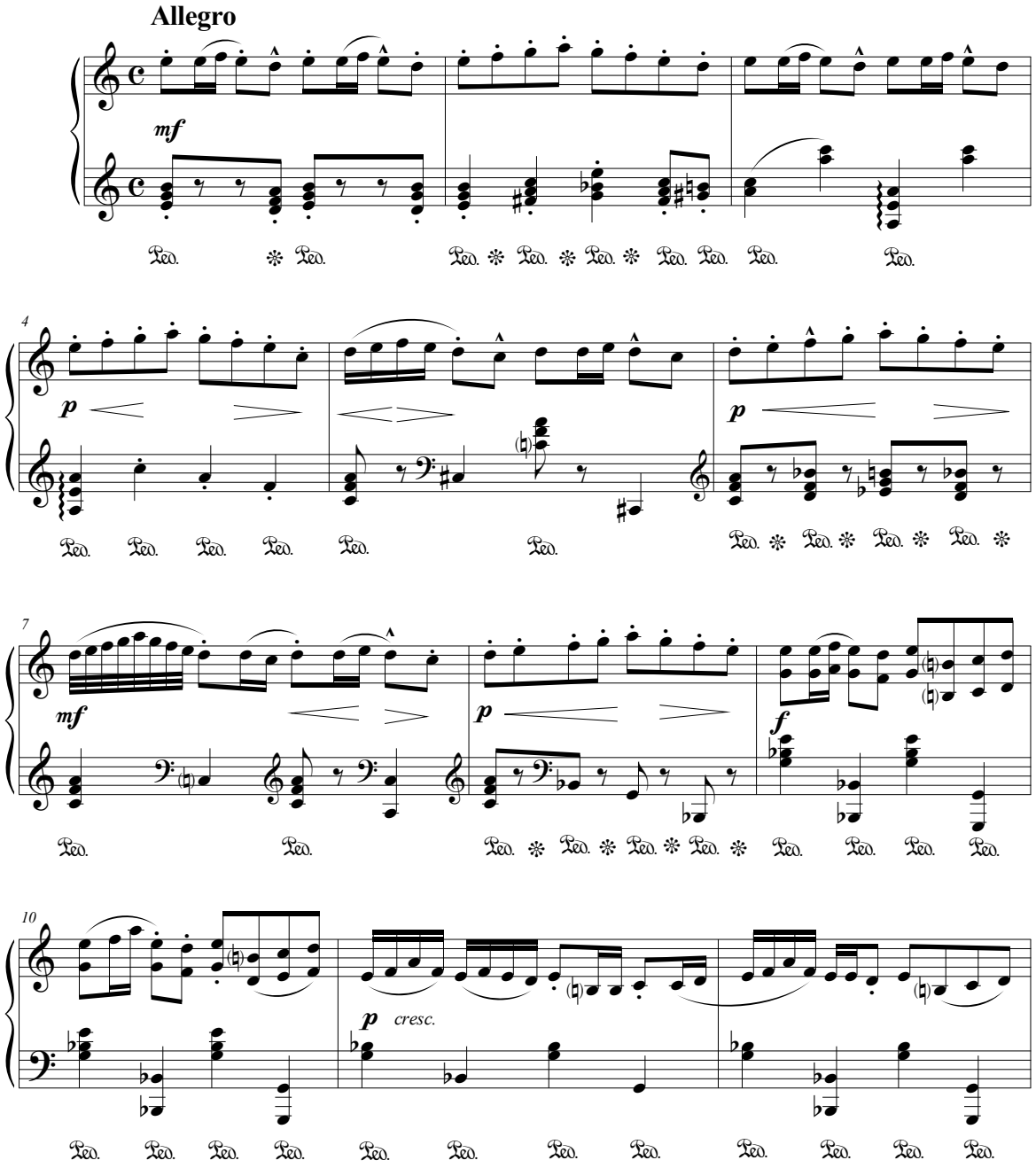


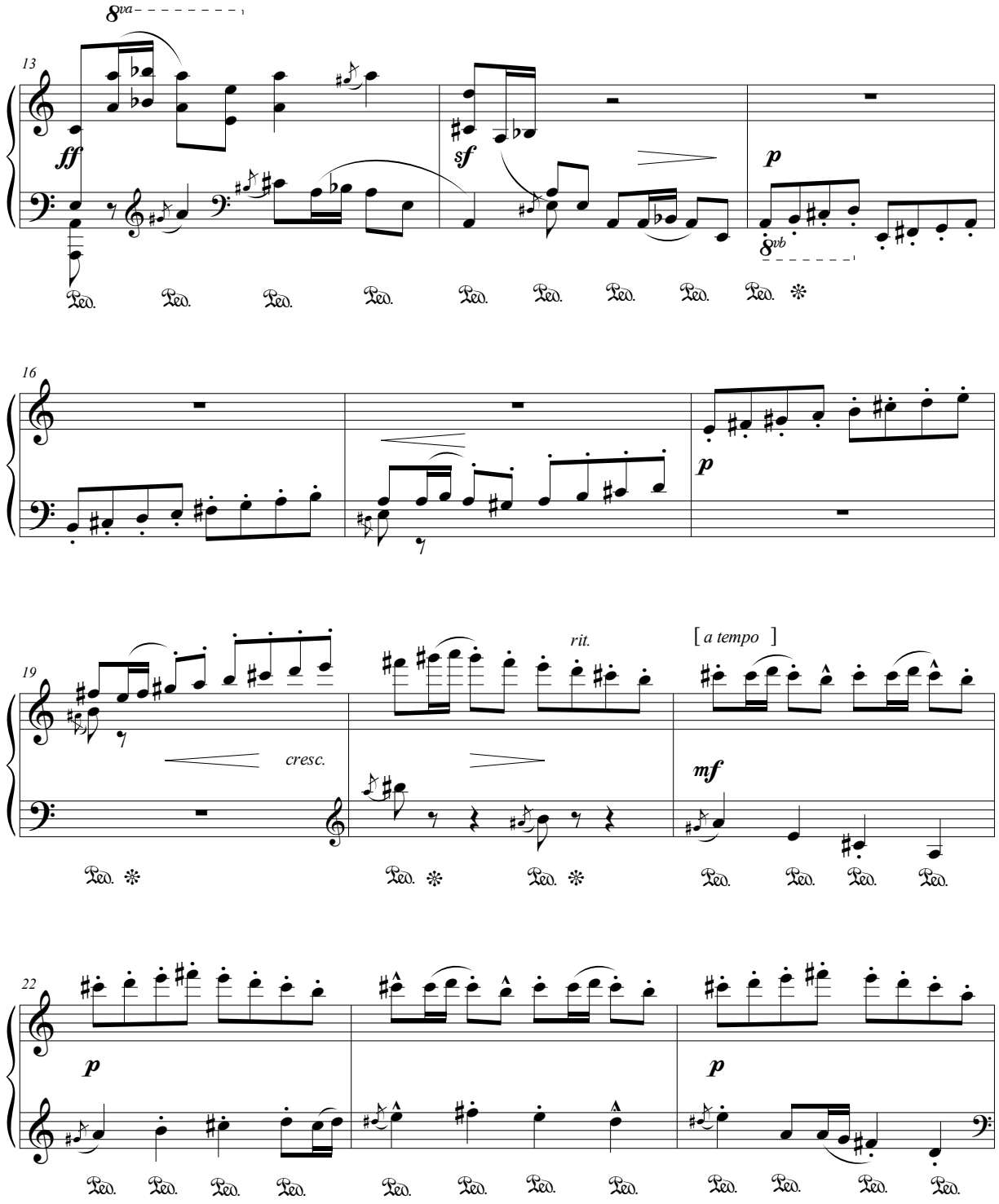
(1) Mantener el pedal los cinco compases (Nota del compositor)

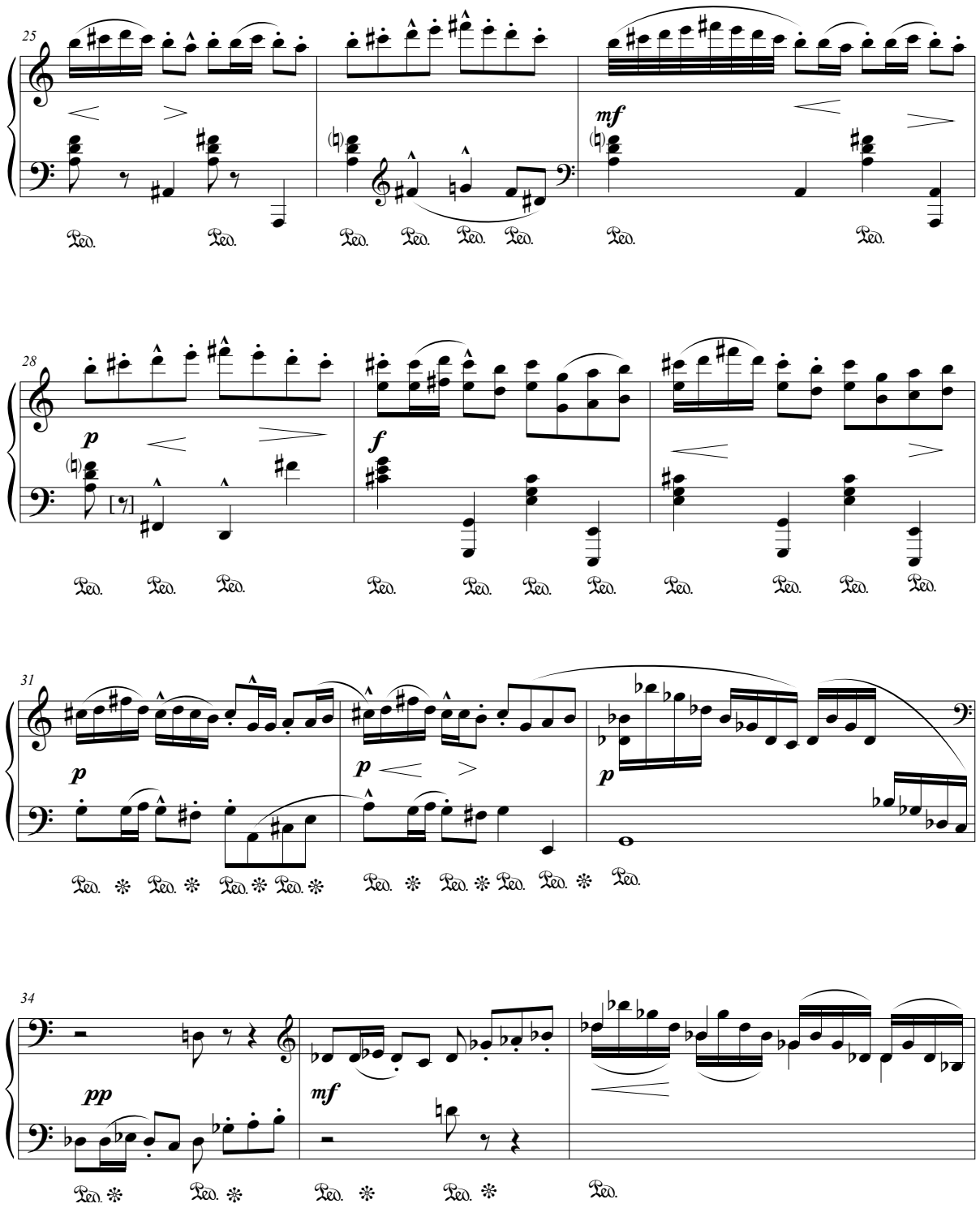

10
sf sf sf sf
8va
fff fff pp
8vb
Ped.
12
f ff p
16
p cresc.
19

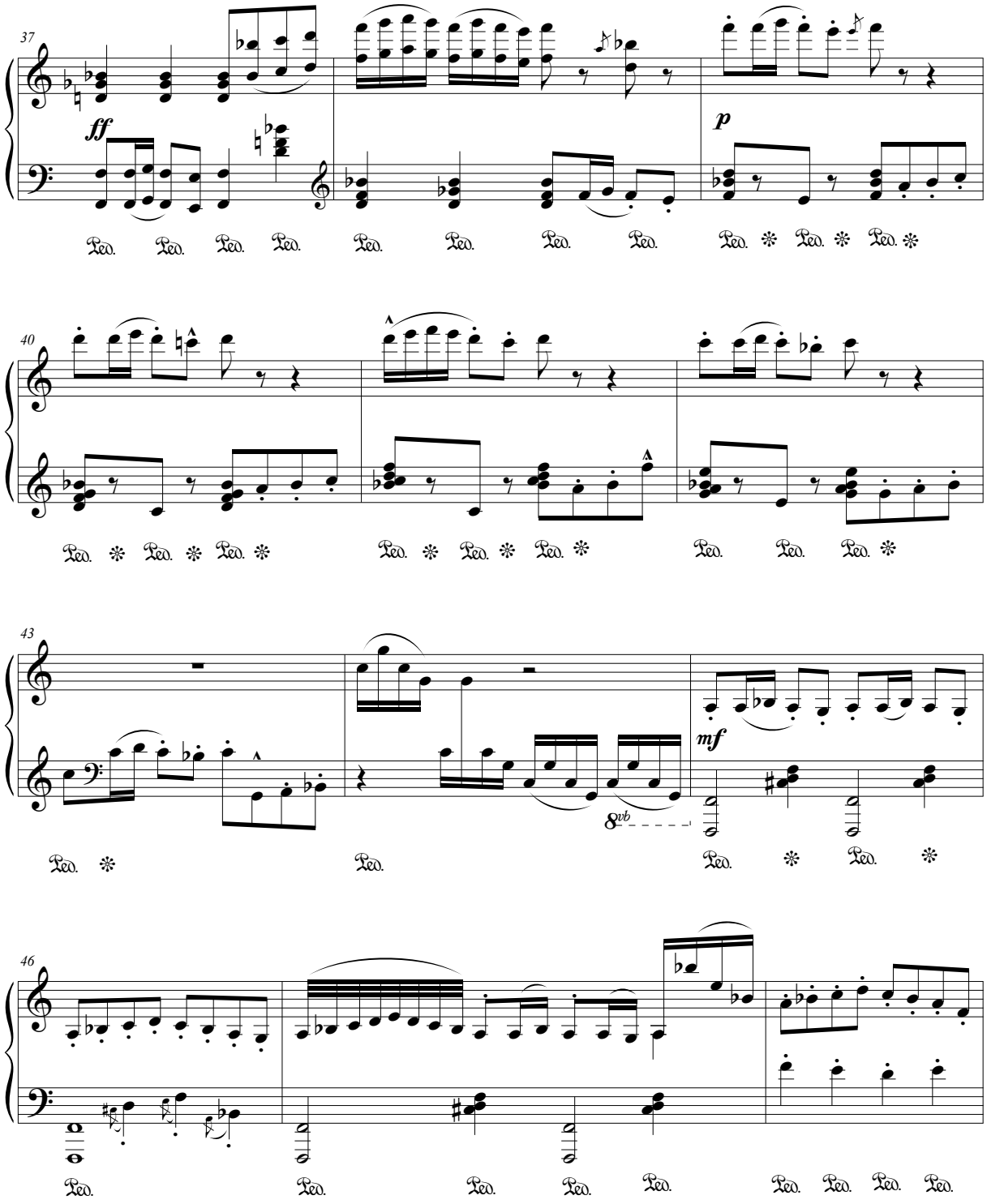

21
8va
fff
sf
3
Ped.
23
8va
sf
sf
f
25
ff
pp
f
ff
8vb
29
p
ppp
8vb

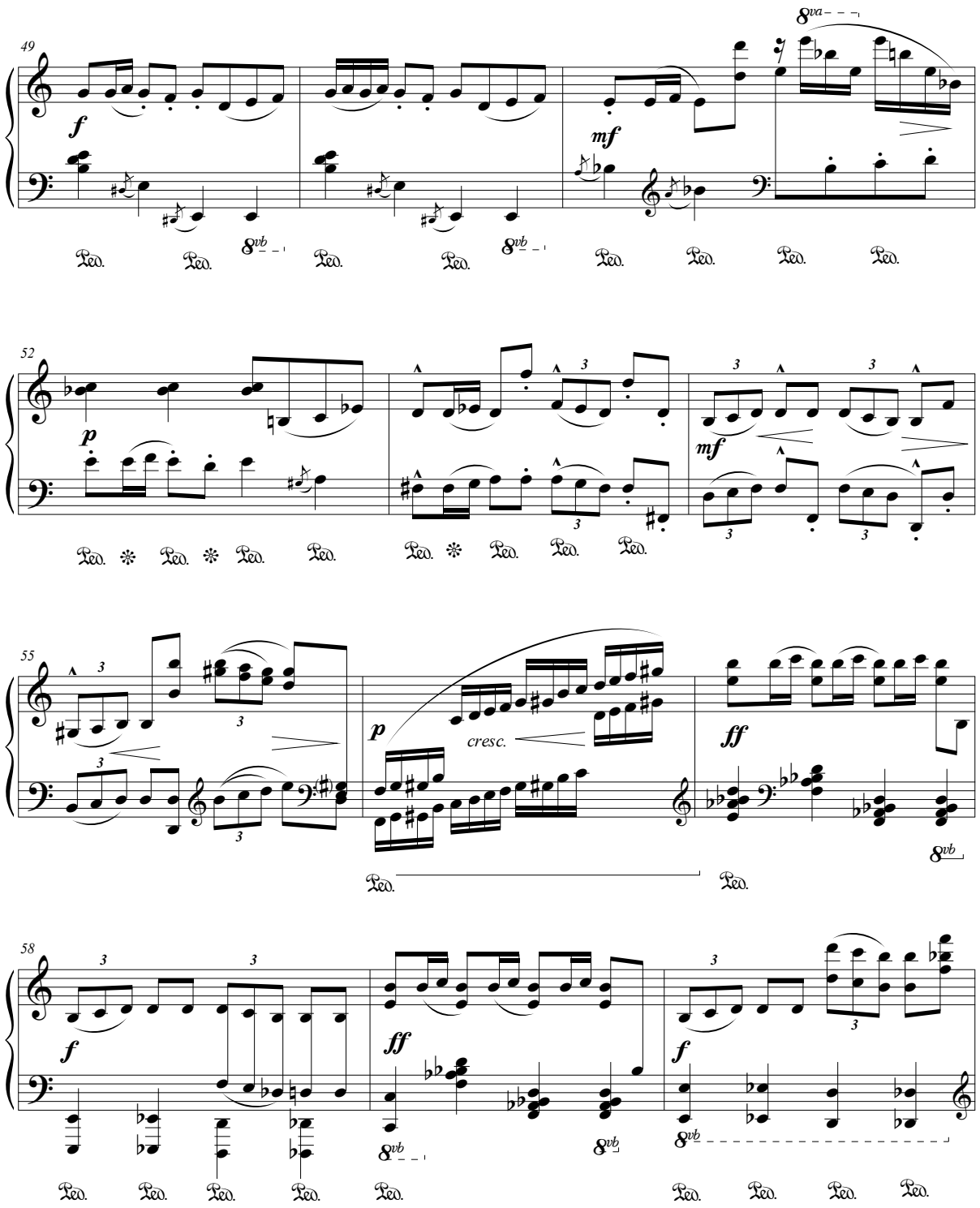
II
Allegro scherzando

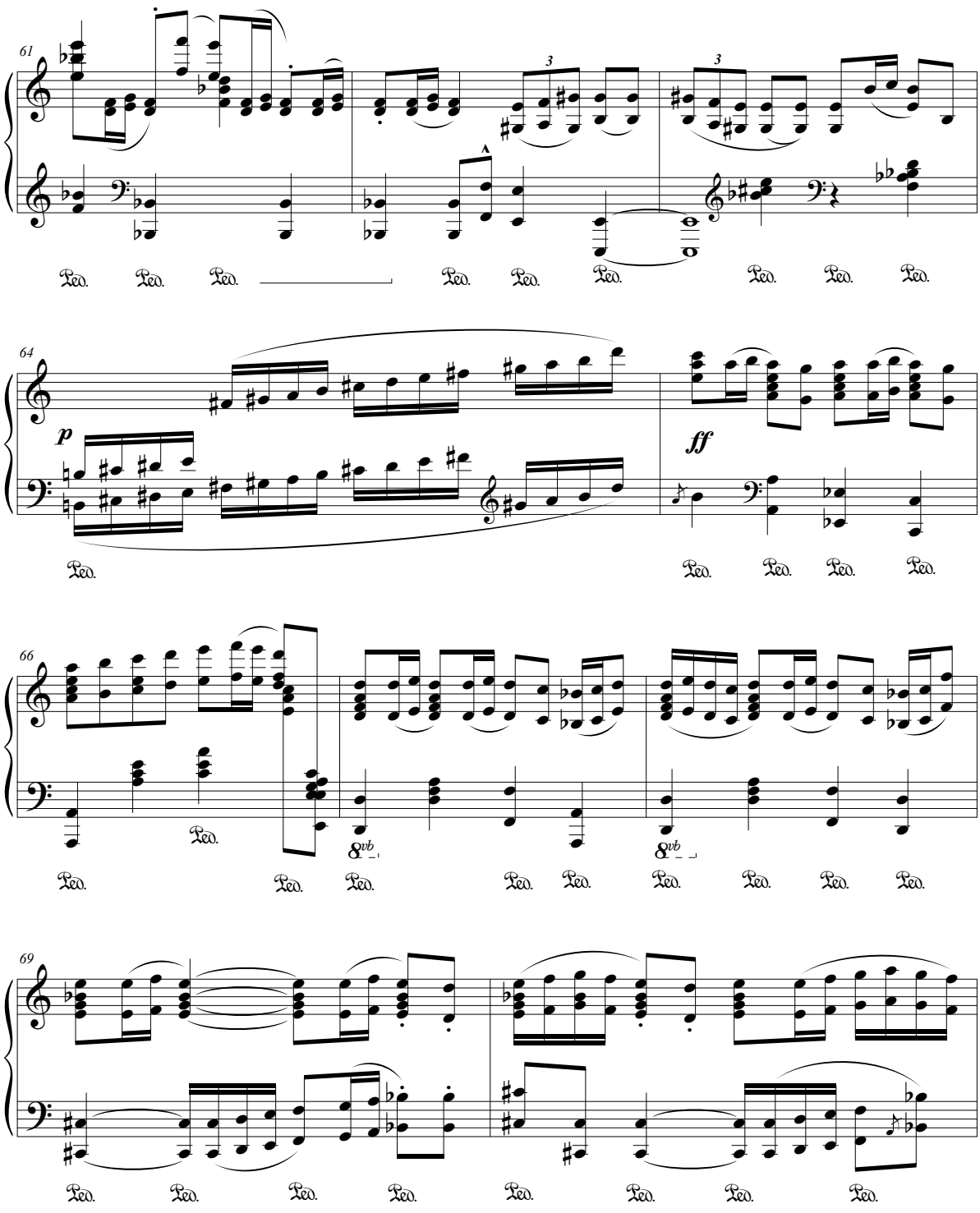


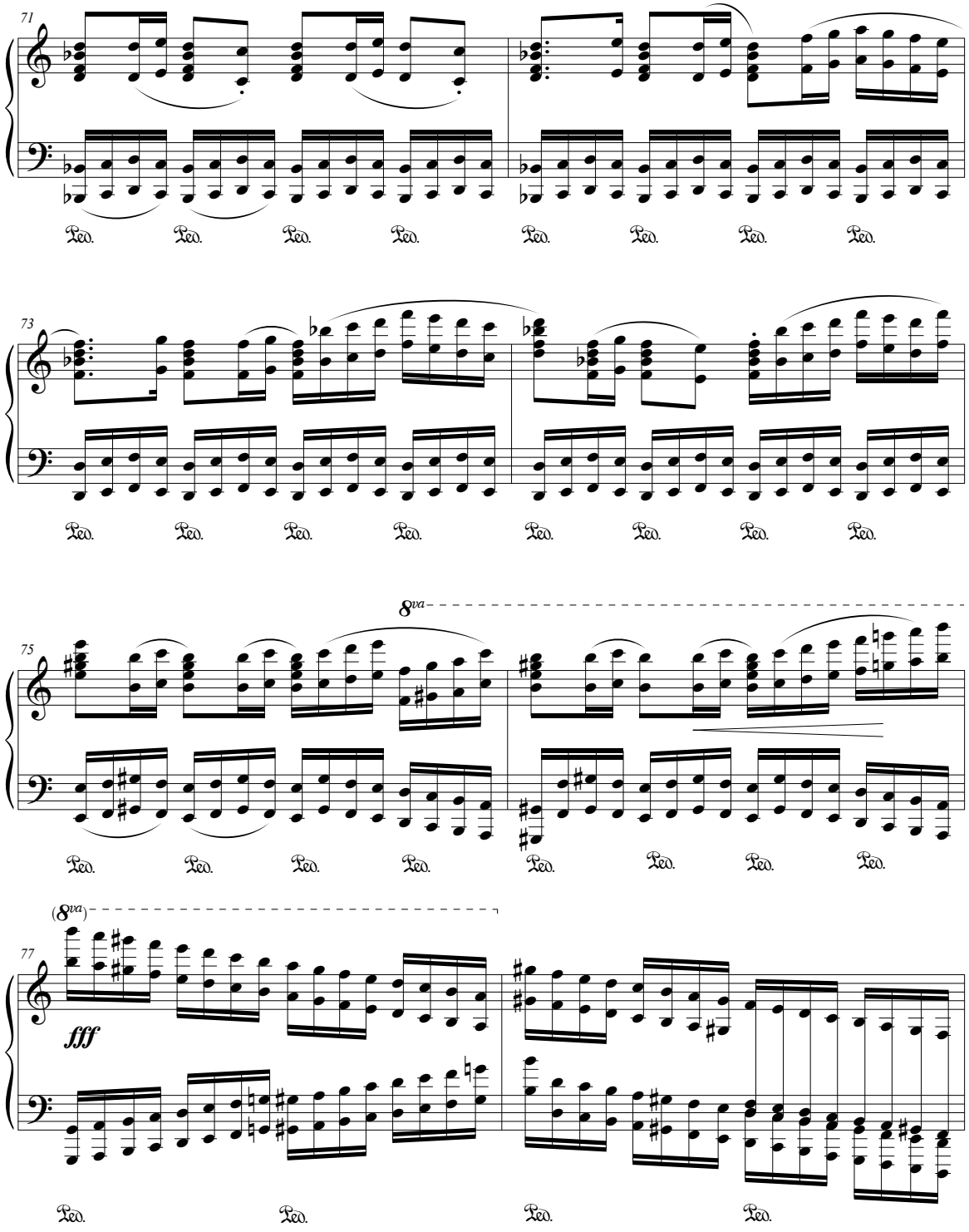

8va
13
ff
sf
p
8vb
16
p
19
cresc.
rit.
[a tempo]
mf
22
p
p

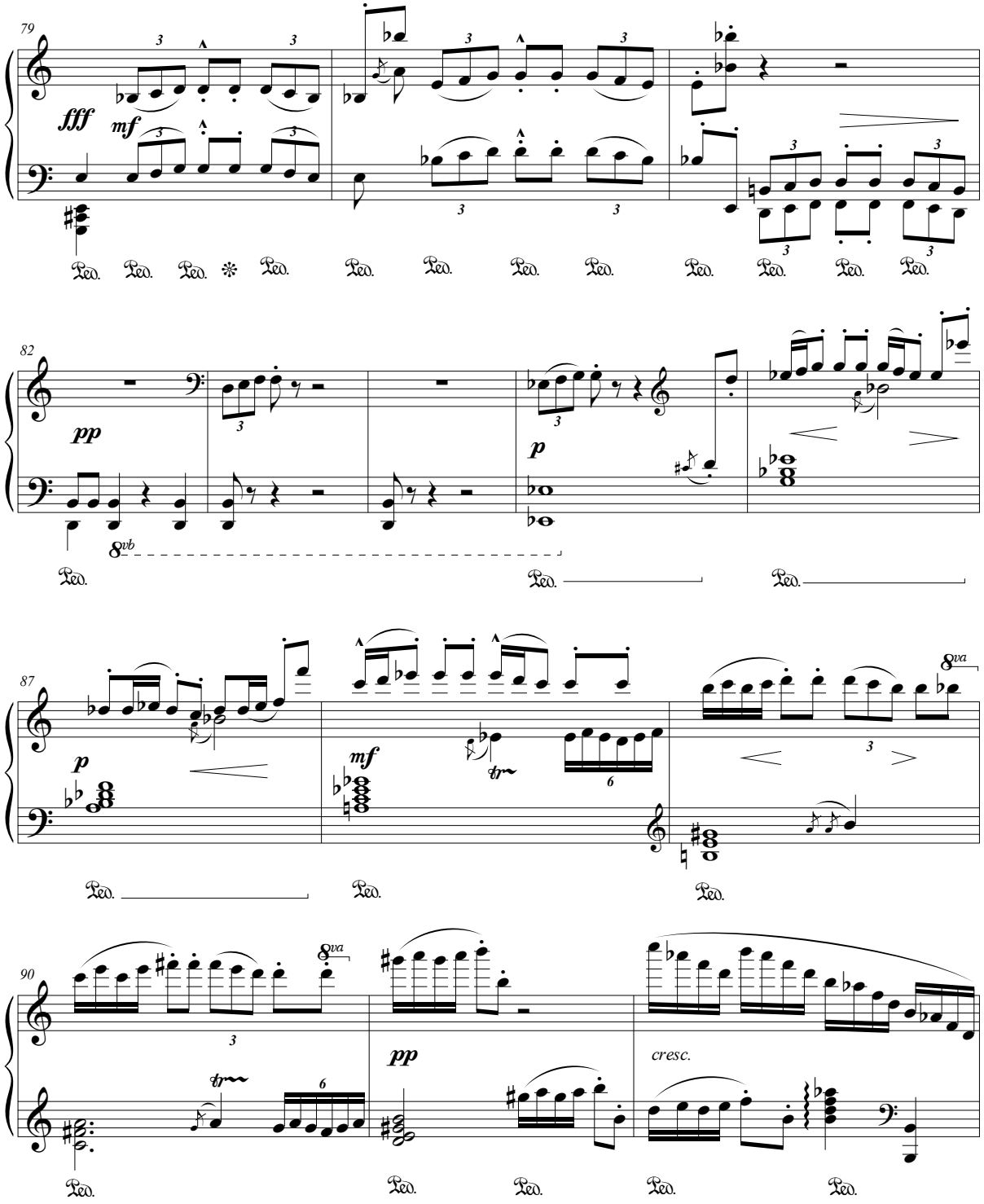

25
mf
28
p
f
31
p
p
p
34
pp
mf

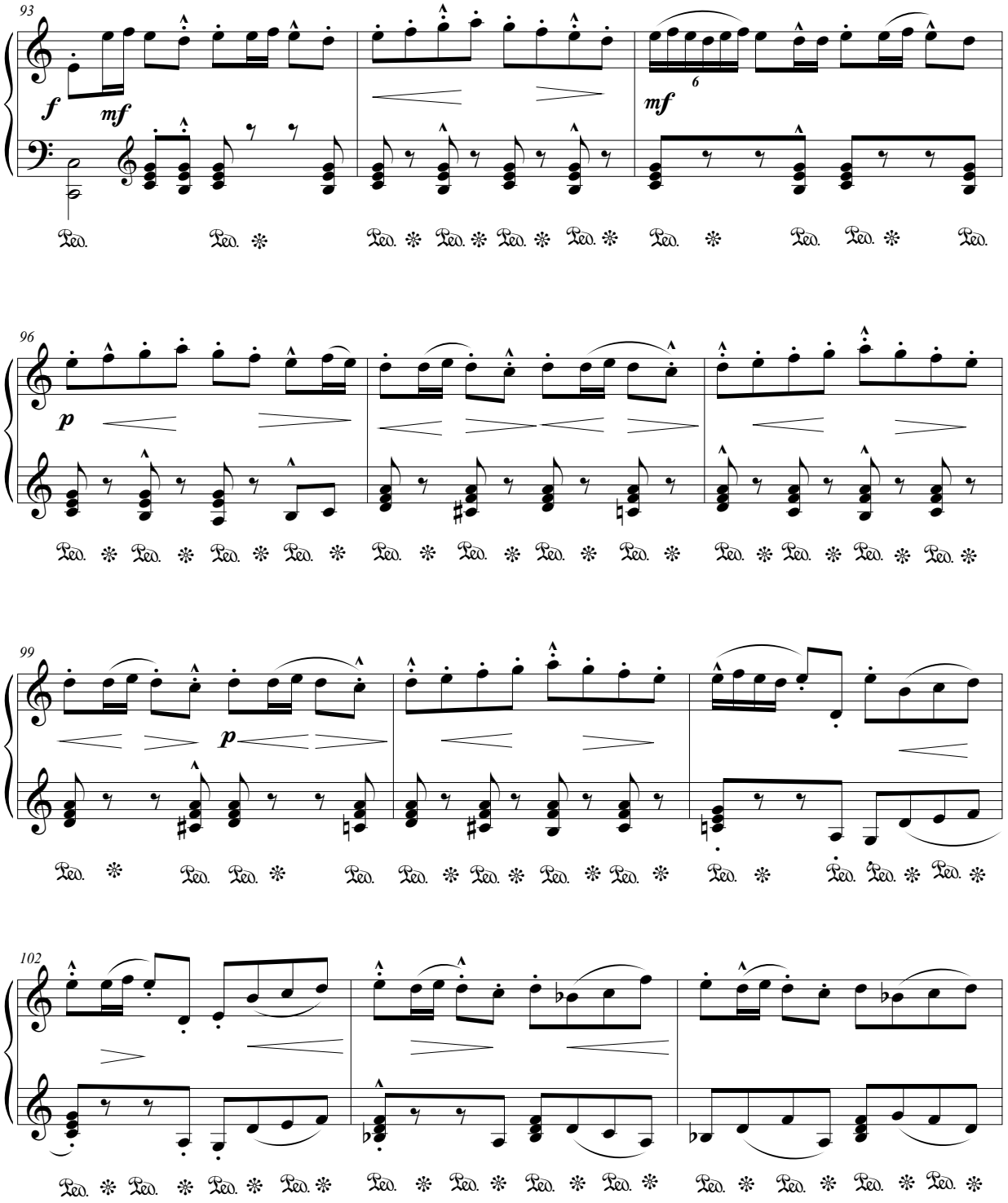

37
ff
p
40
43
mf
8vb
46

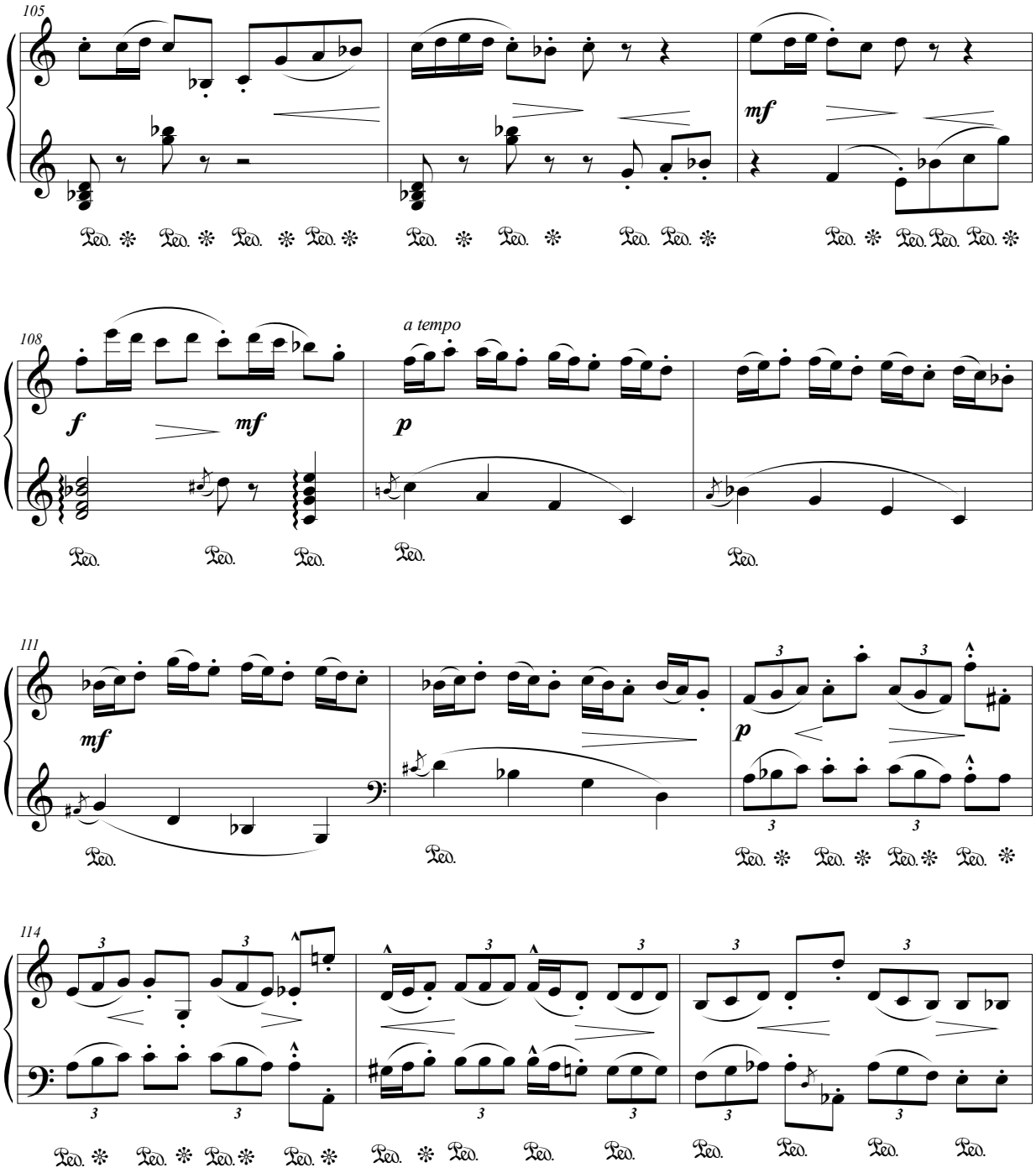

49
f
8va
mf
8vb
Ped.
52
p
mf
55
p
cresc.
ff
58
f
ff

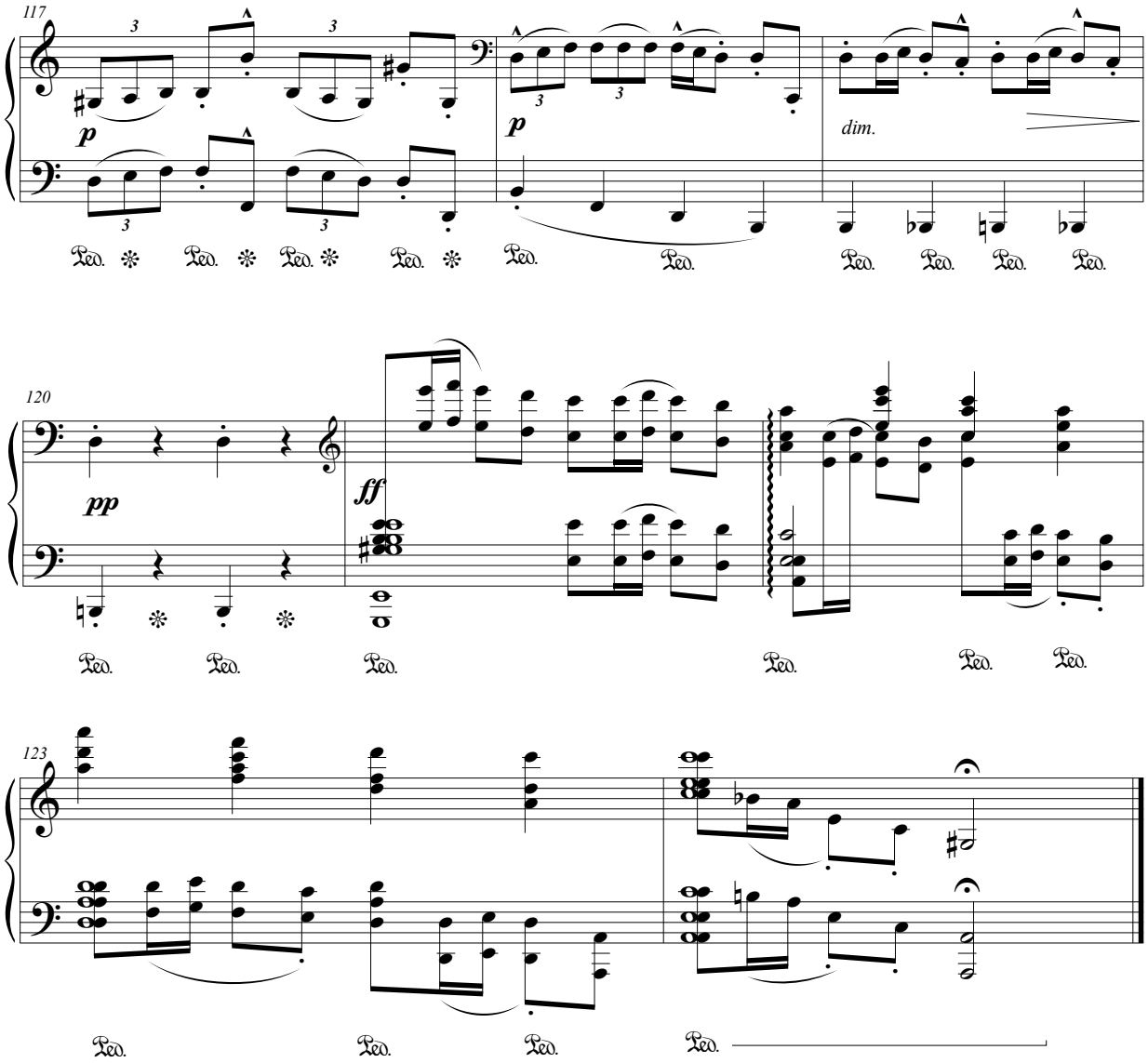

61
64
p
ff
66
8vb
8vb
69


71
Ped.
73
Ped.
8va
75
Ped.
(8va)
77
fff
Ped.

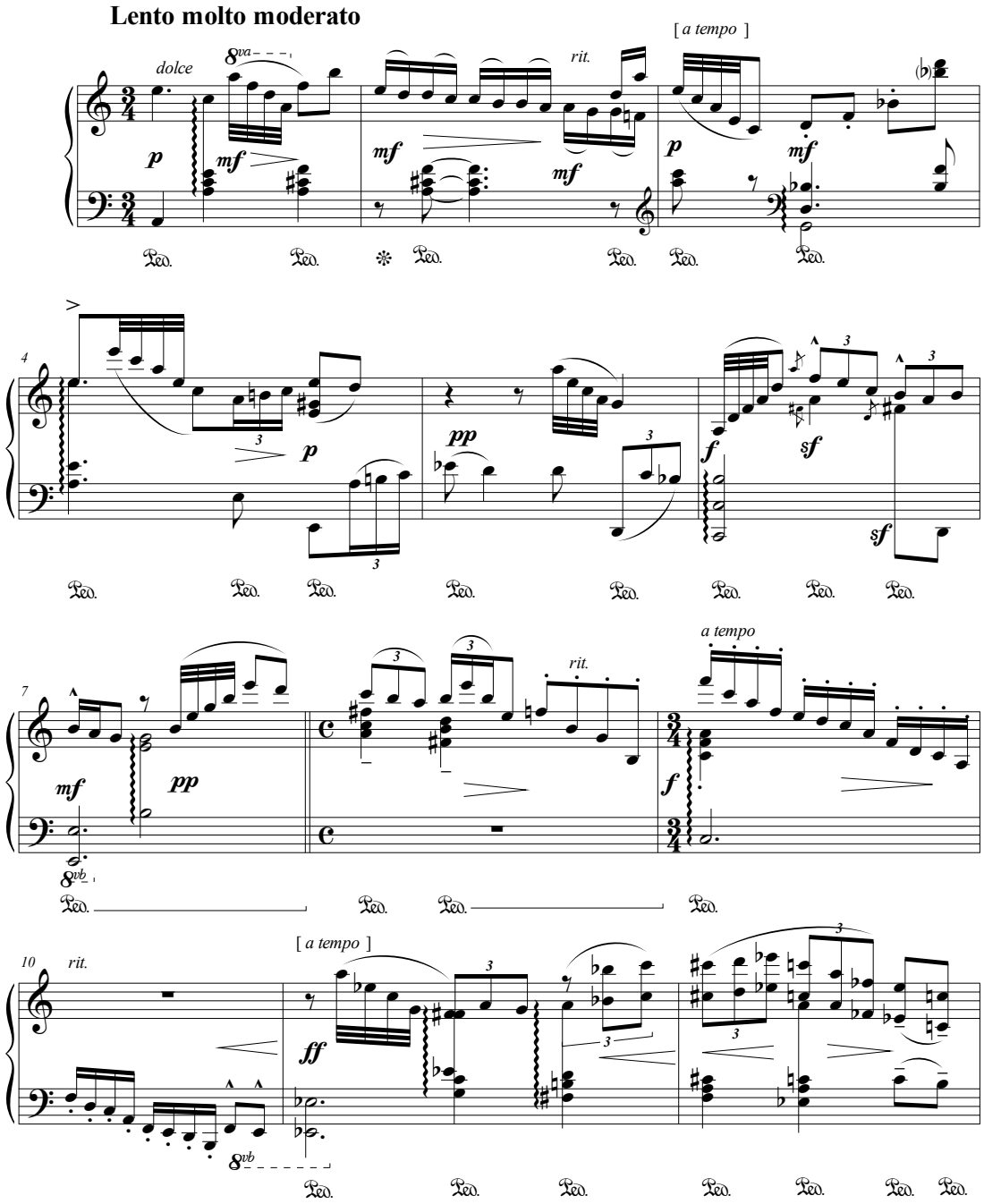

79
fff
mf
82
pp
p
8vb
87
p
mf
8va
90
pp
cresc.

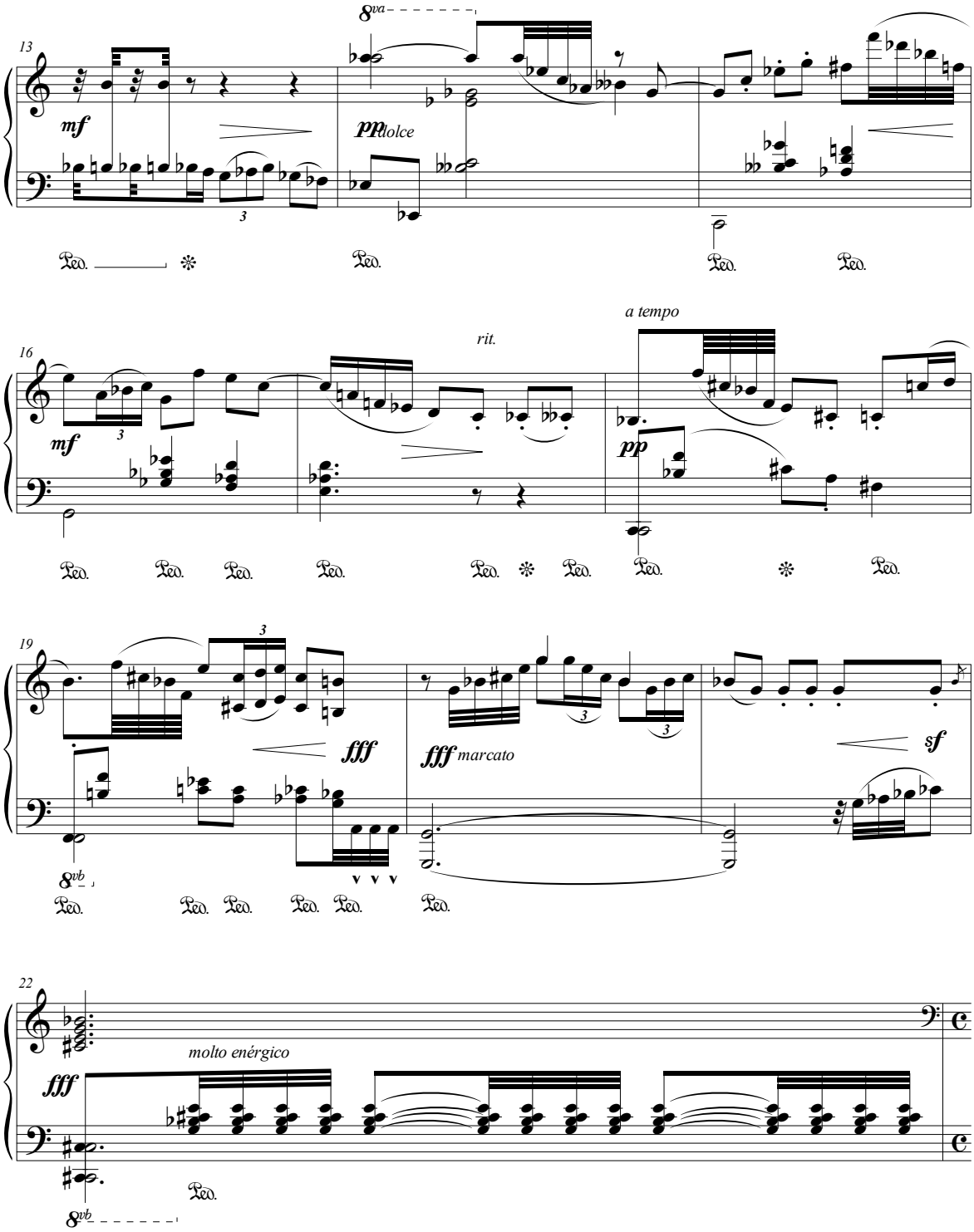

93
f
mf
mf
6
96
p
99
p
102

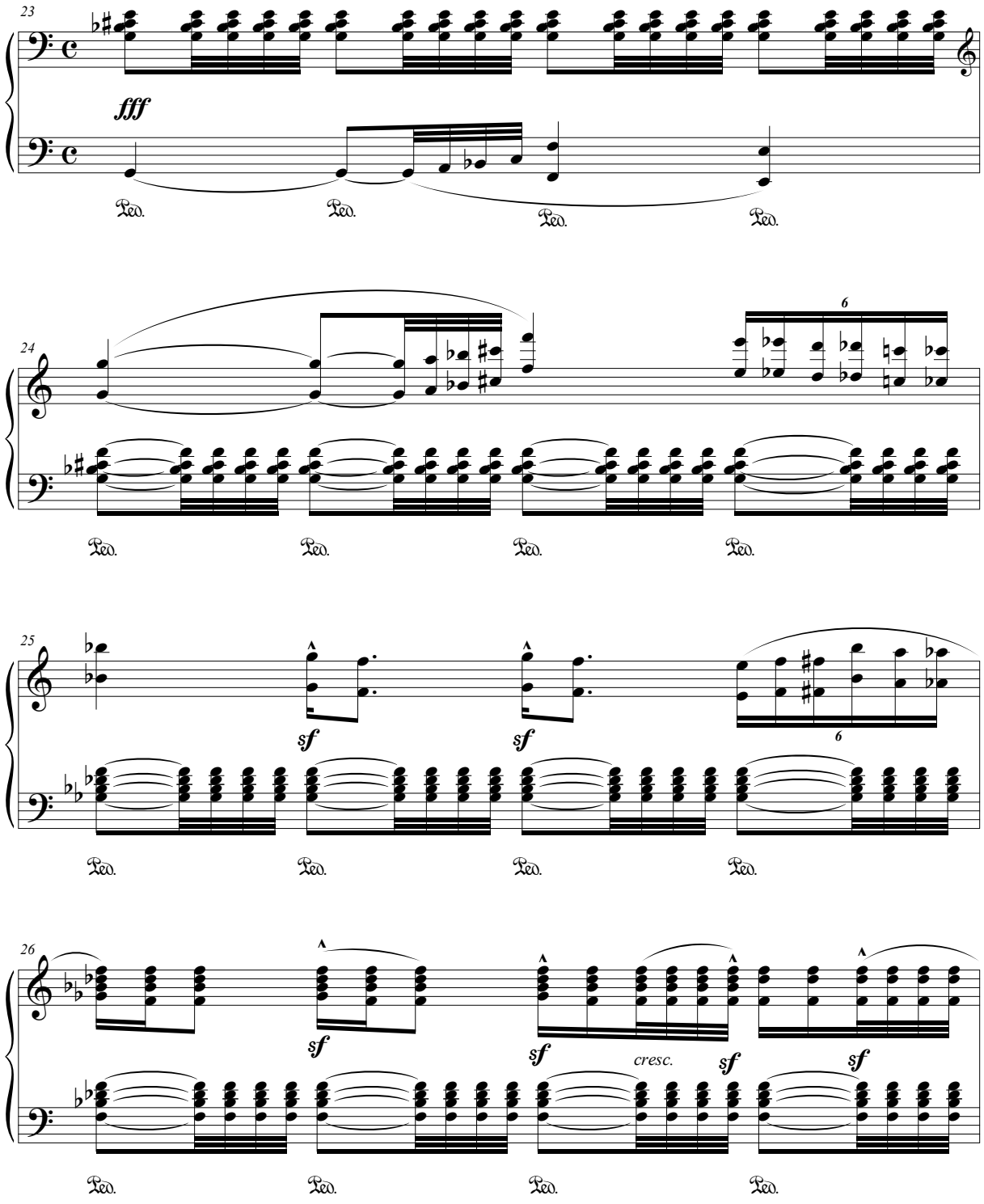

105
mf
108
a tempo
f
mf
p
111
mf
p
114

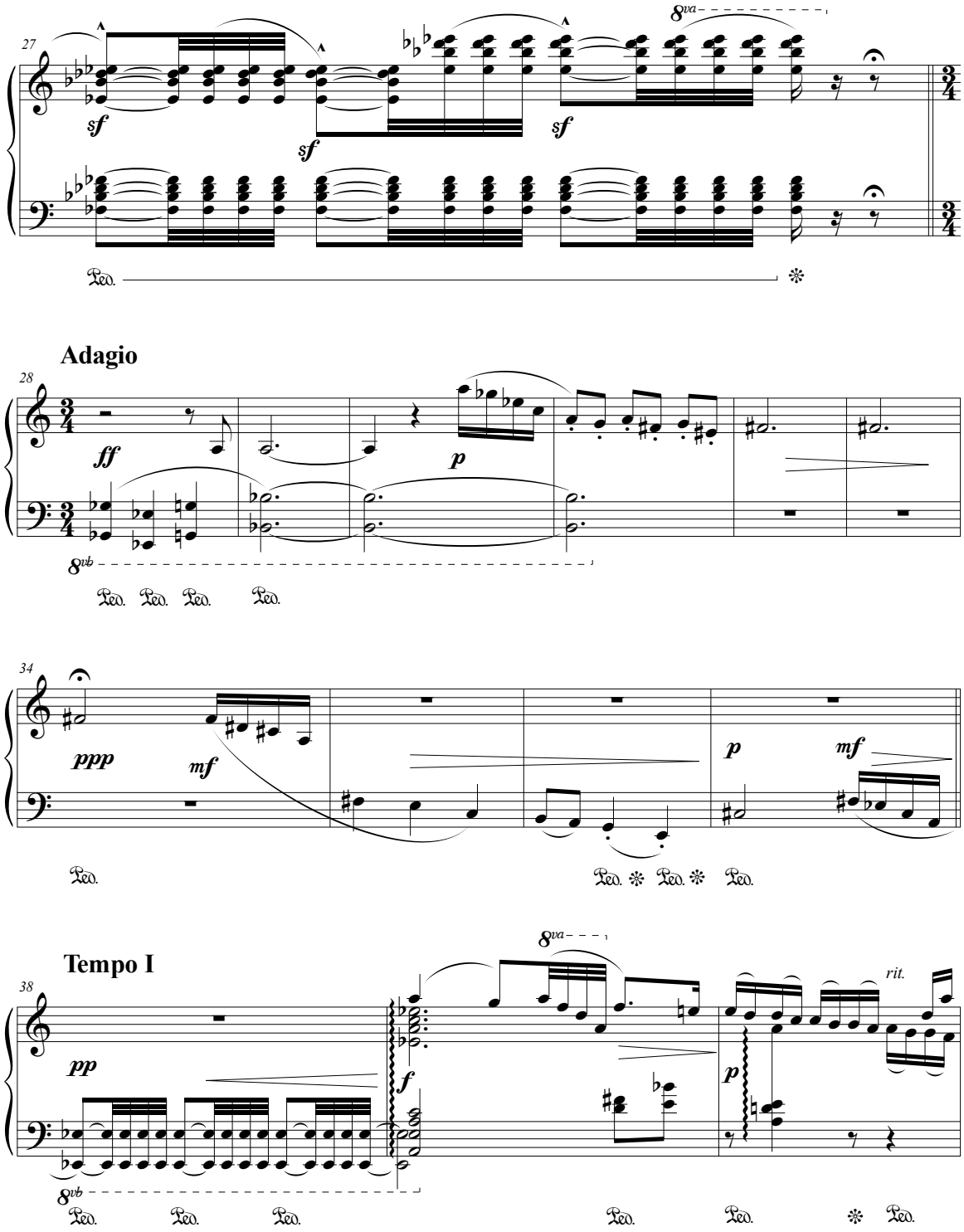

117
p
p
dim.
120
pp
ff
123

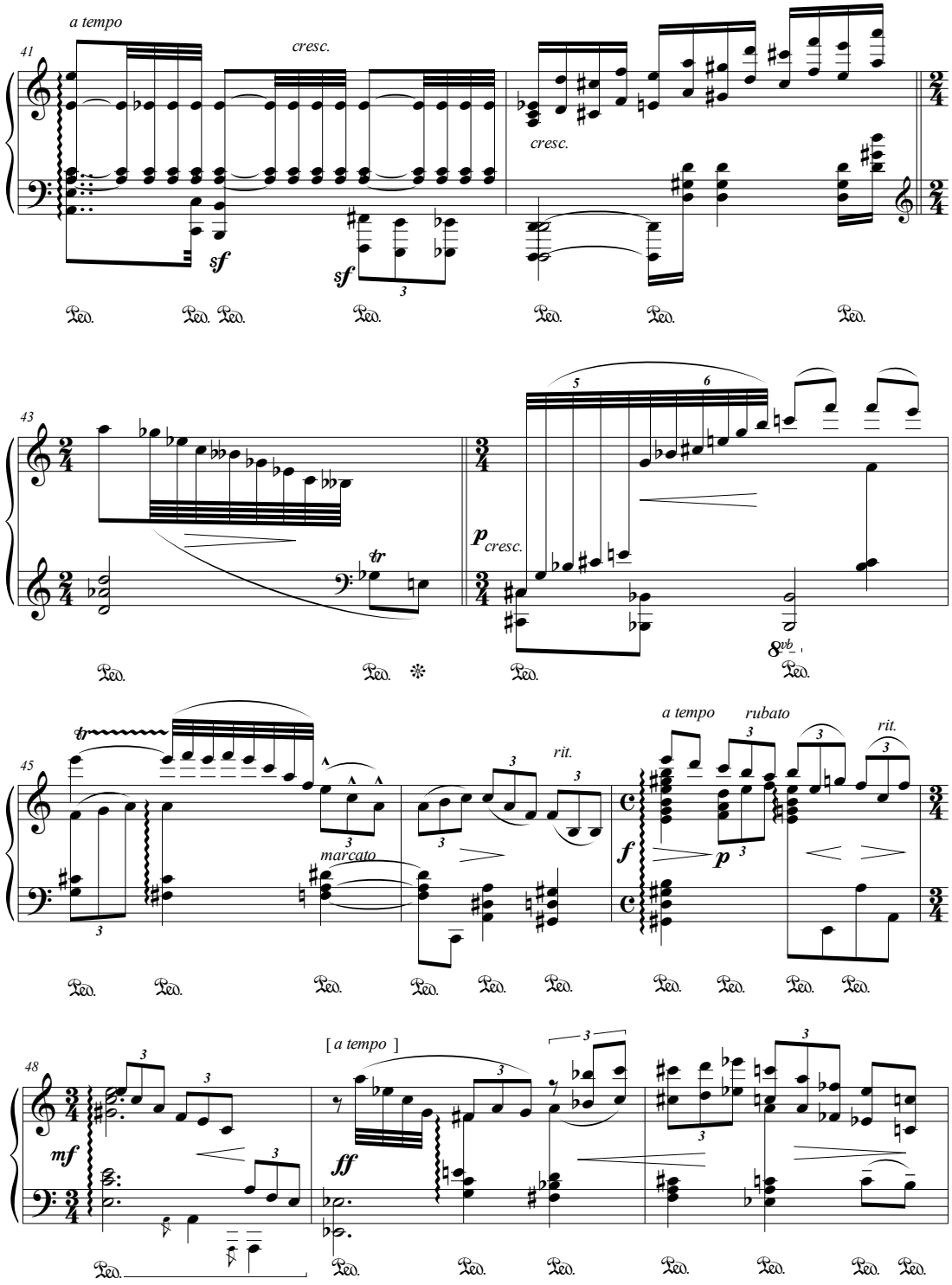
III
Preludio-Poema

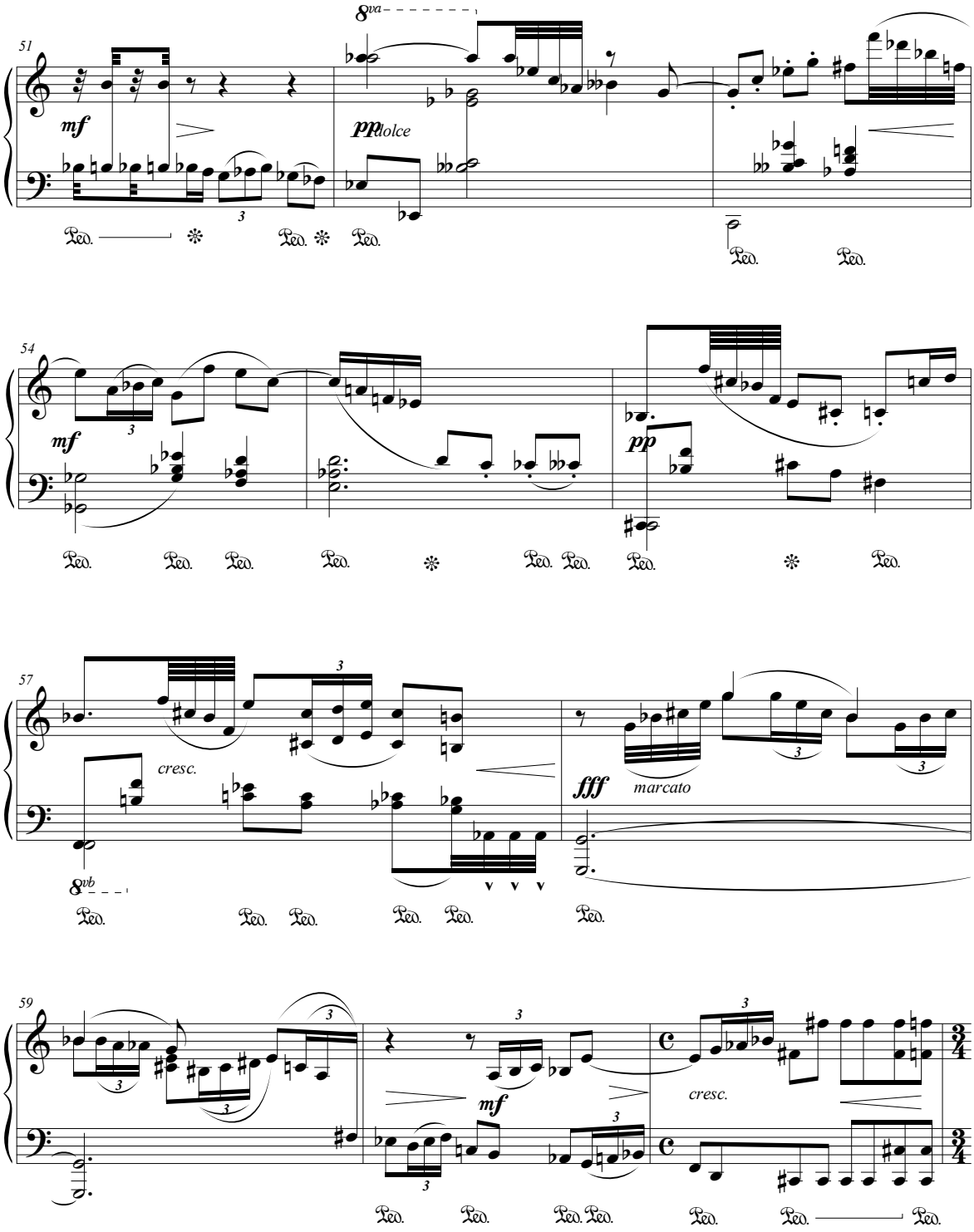


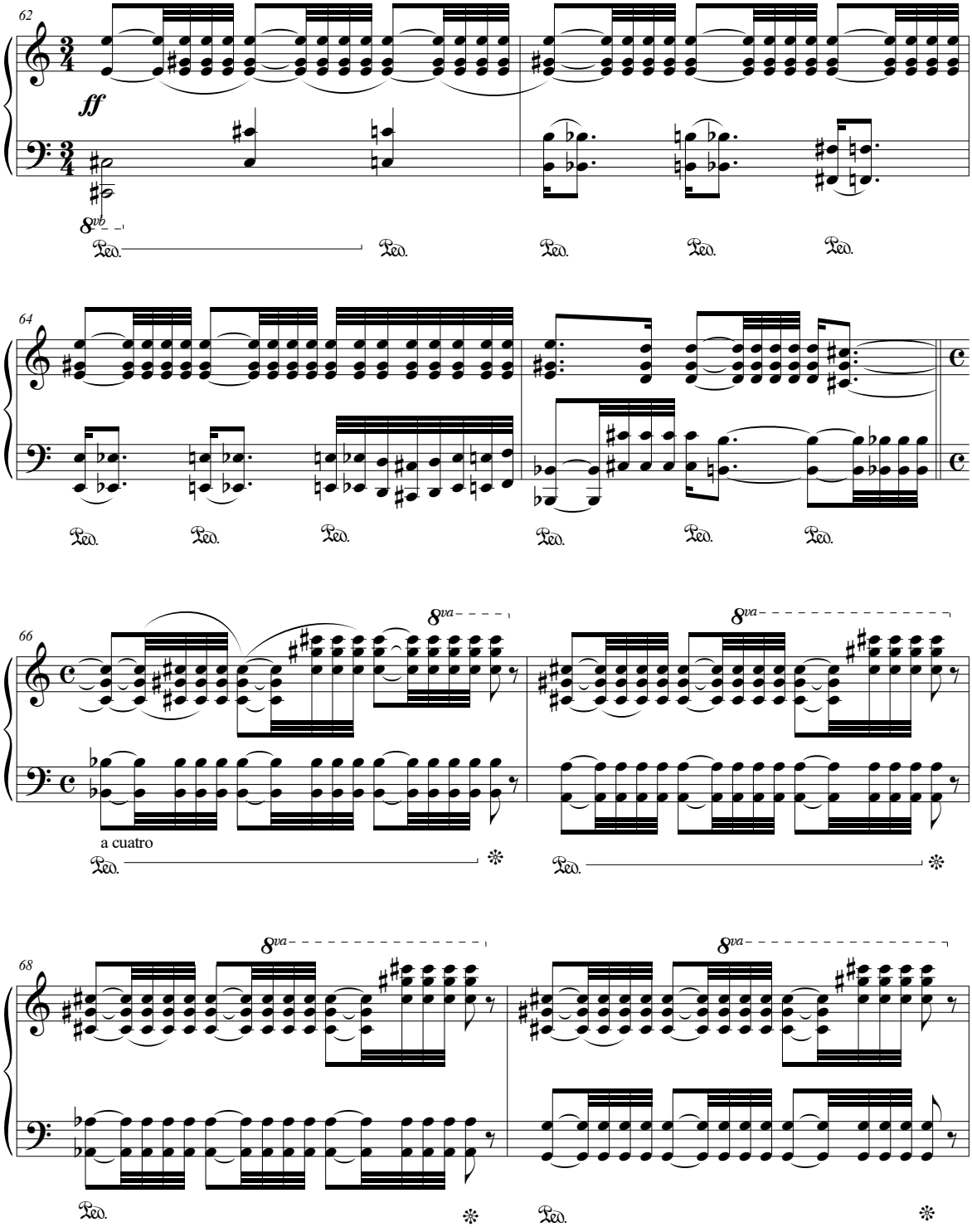

13
8va
mf
pp dolce
16
rit.
a tempo
mf
pp
19
fff
fff marcato
sf
8vb
22
molto enérgico
fff
8vb

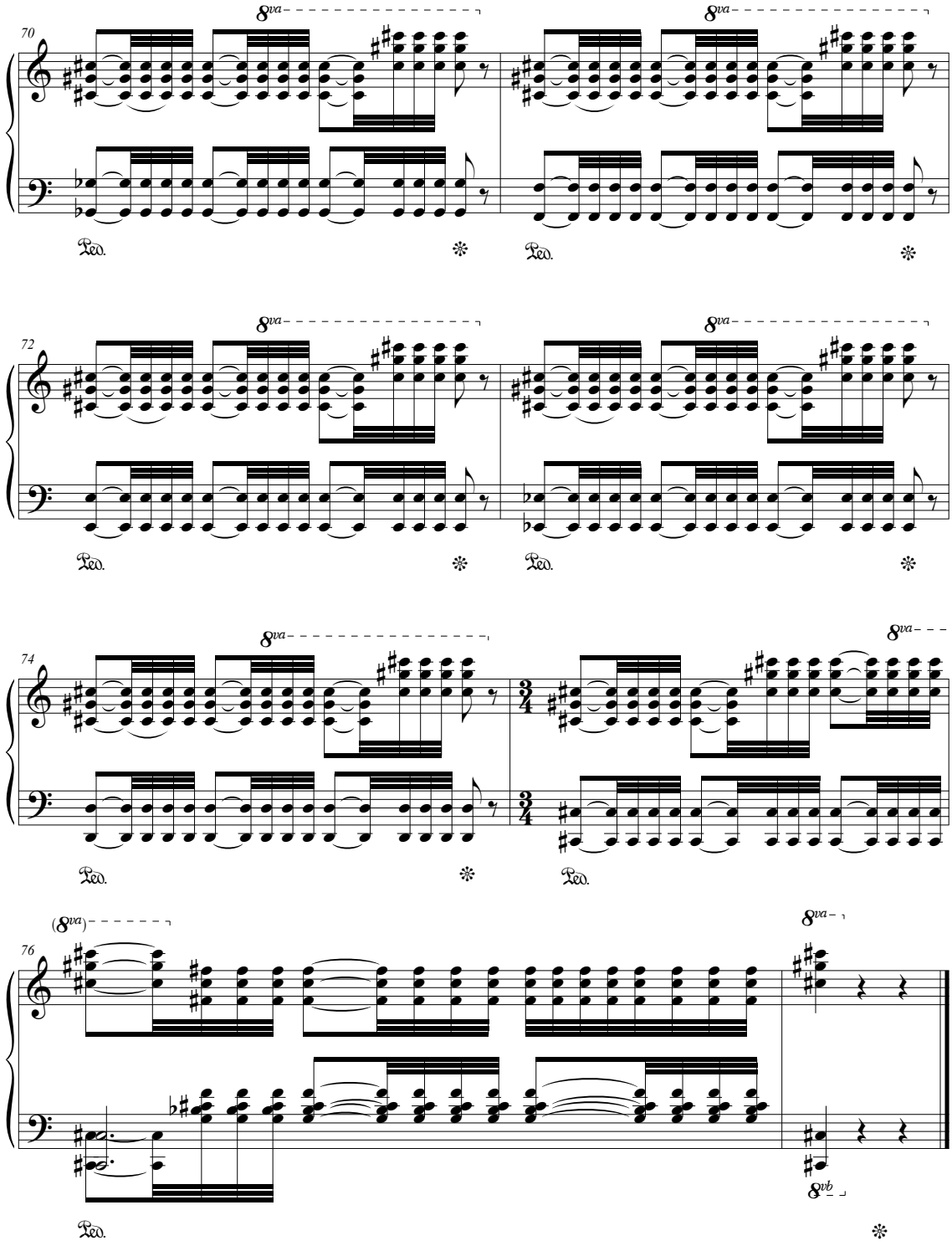

23
fff
Ped.
24
6
25
sf
6
26
cresc.


27
8va
sf
sf
sf
Adagio
28
ff
p
8vb
34
ppp
mf
p
mf
Tempo I
38
pp
f
8va
8vb
rit.
p

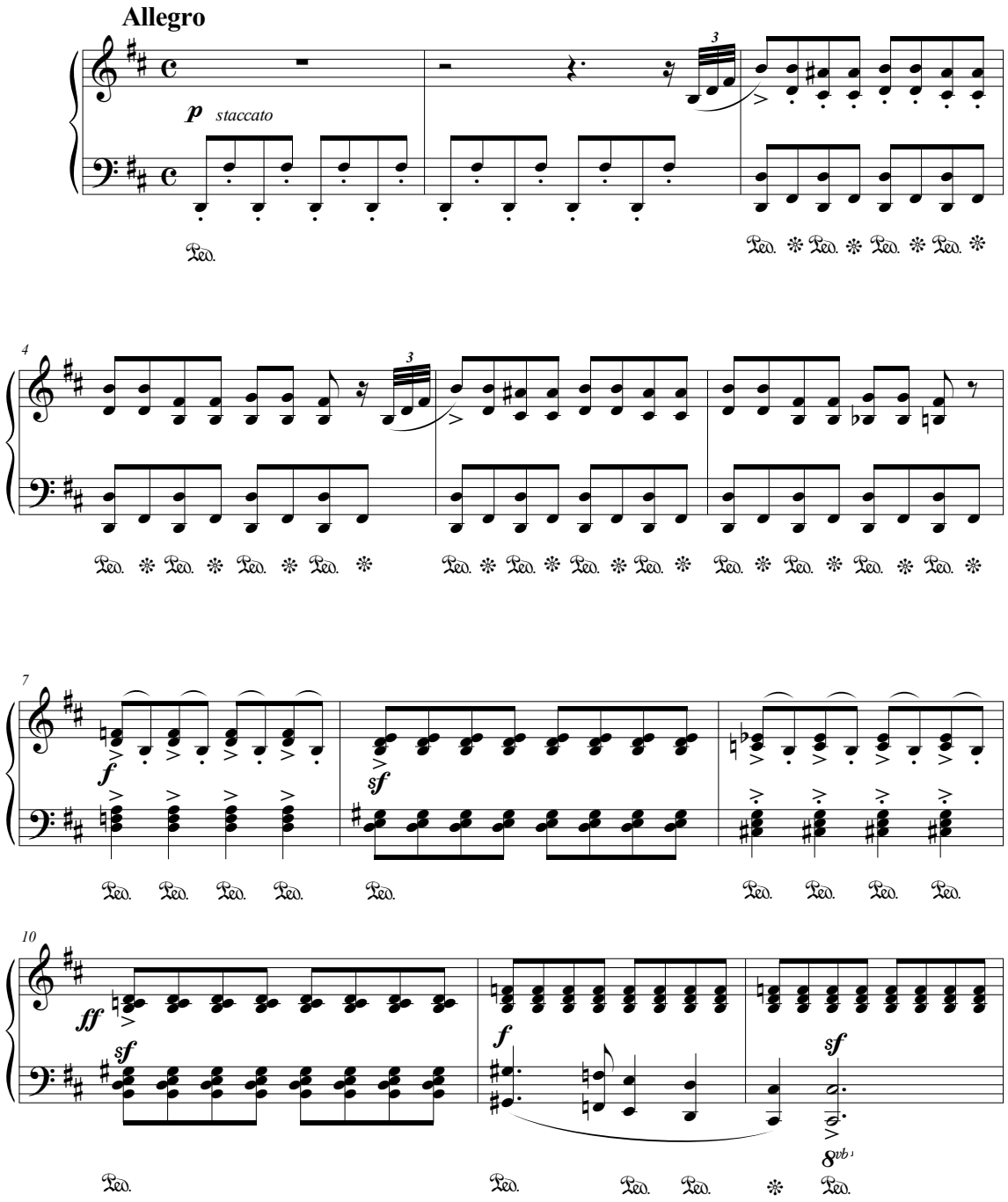

a tempo
cresc.
cresc.
sf
sf
p cresc.
8vb
marcato
rit.
a tempo
rubato
rit.
f
p
[a tempo]
mf
ff

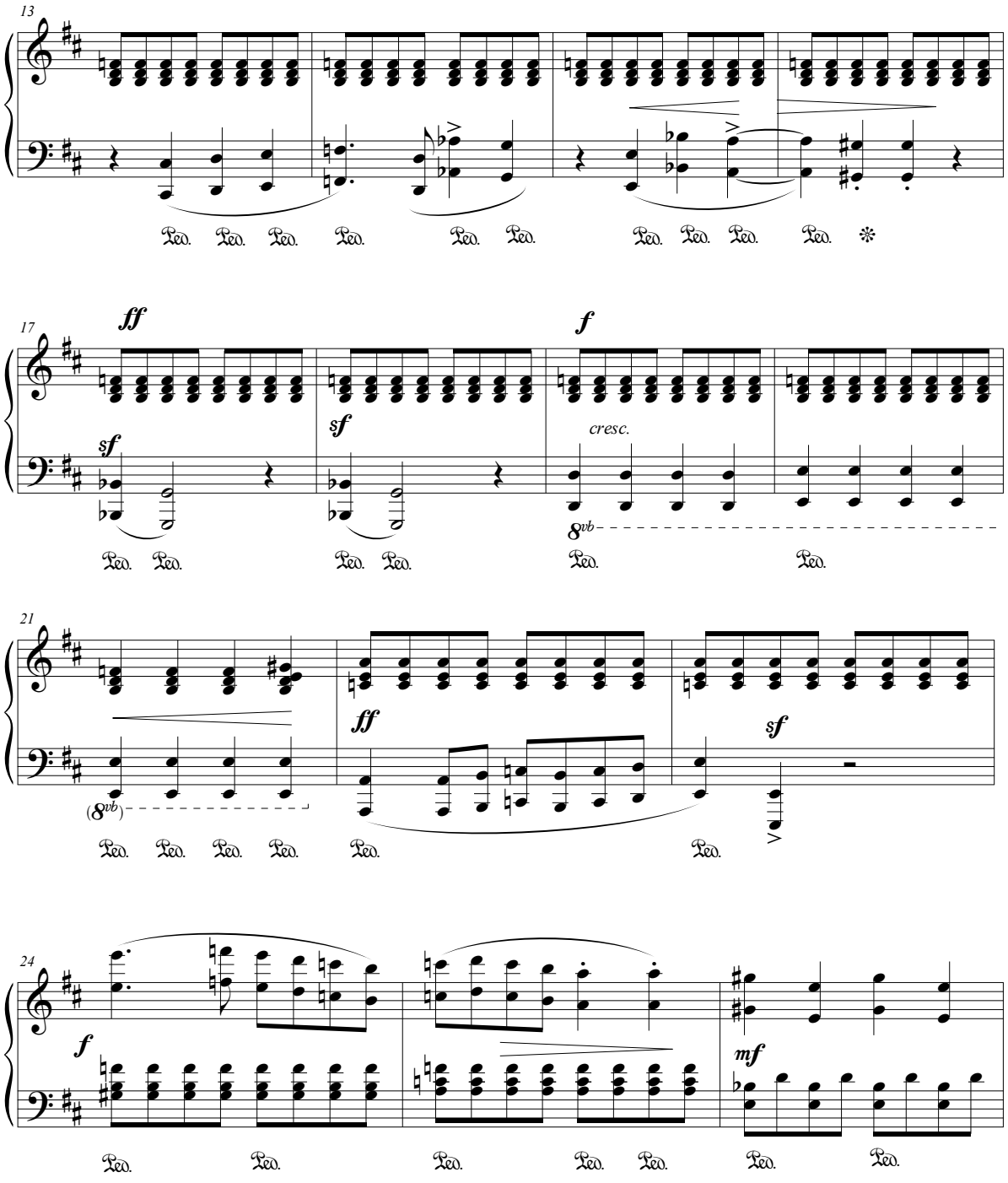

51
8va
mf
pp dolce
54
mf
pp
57
cresc.
8vb
fff
marcato
59
mf
cresc.

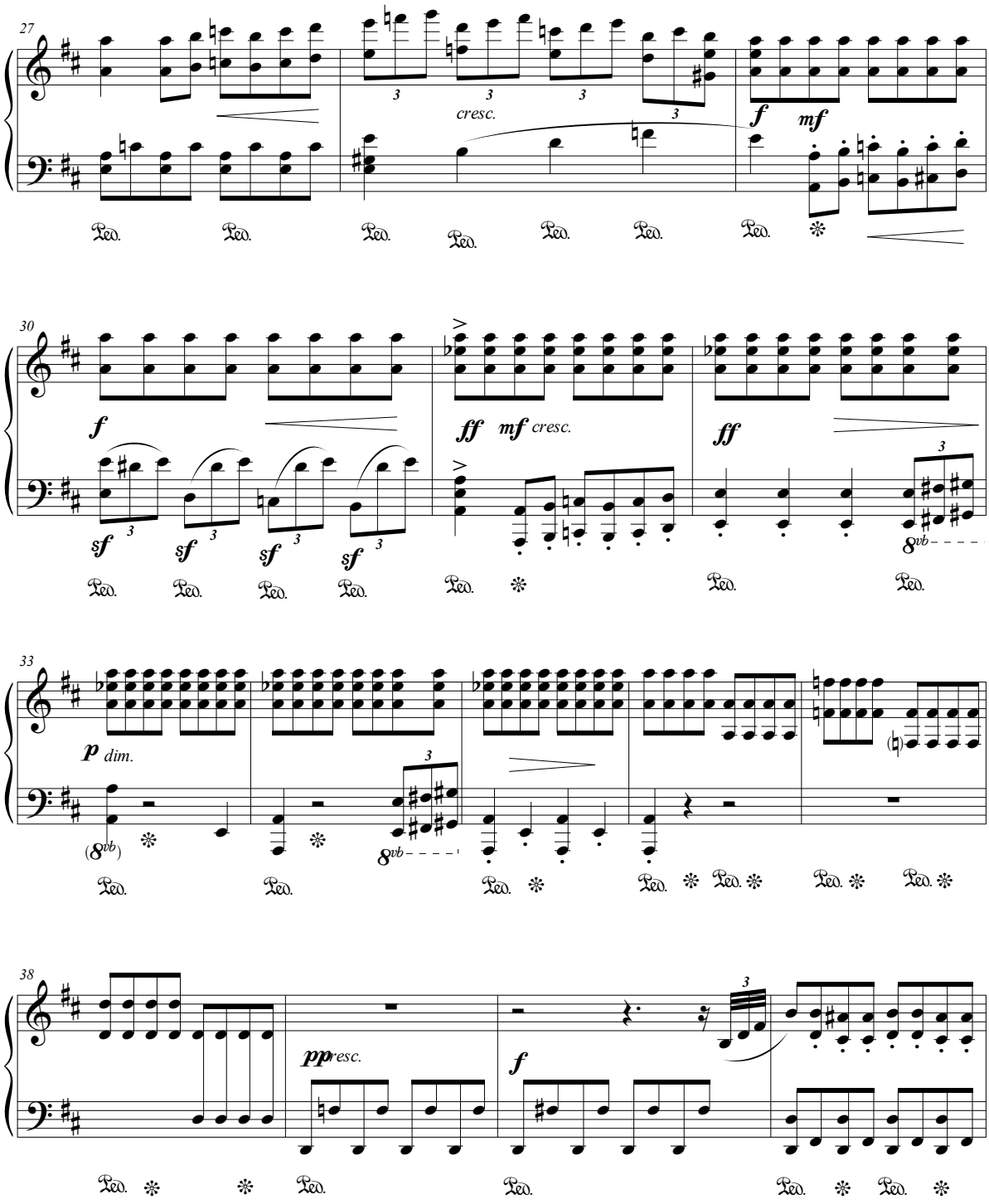

62
ff
8vb
Ped.
64
66
8va
a cuatro
68

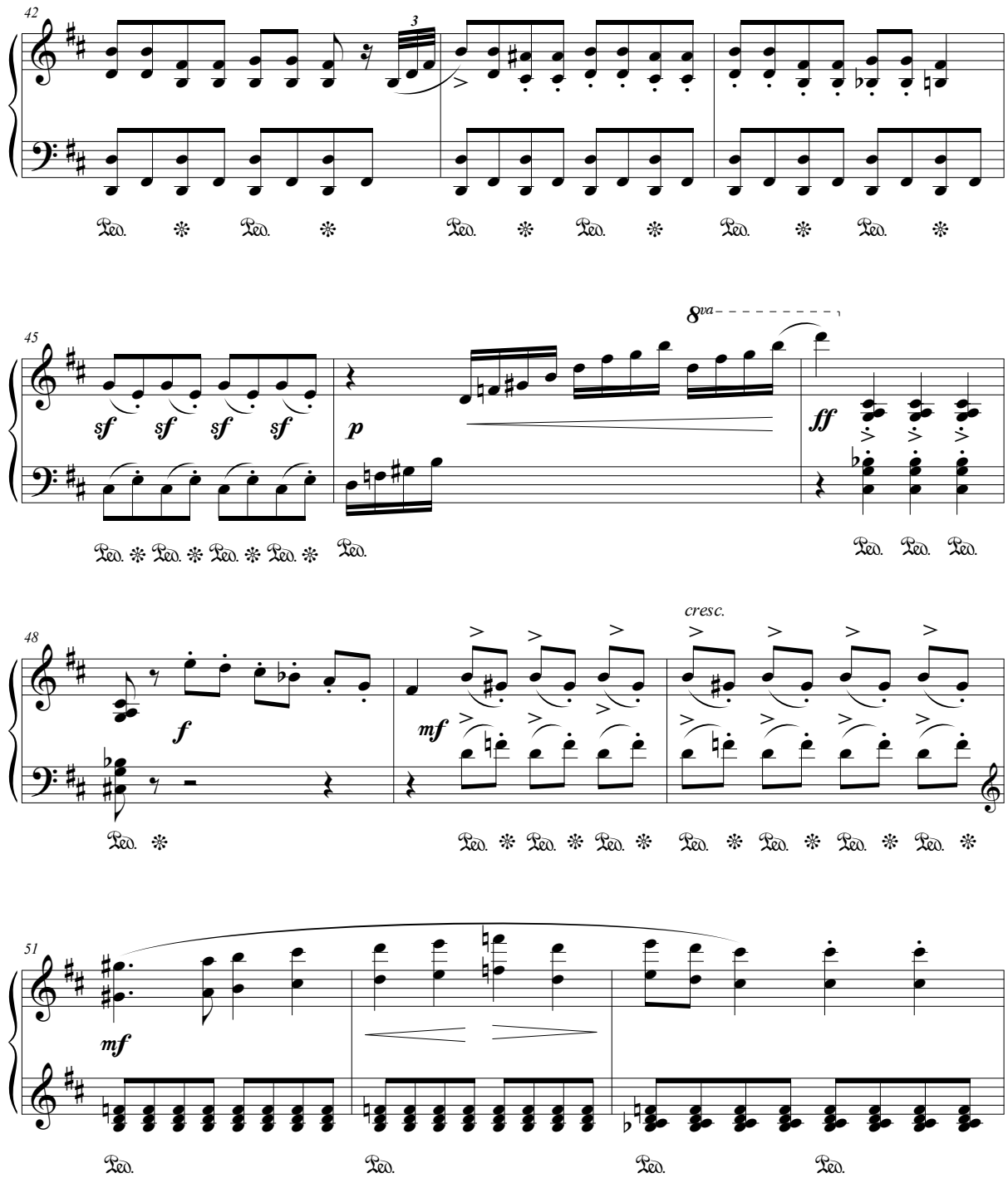

70
8va
Ped.
72
74
3/4
76
(8va)
8vb

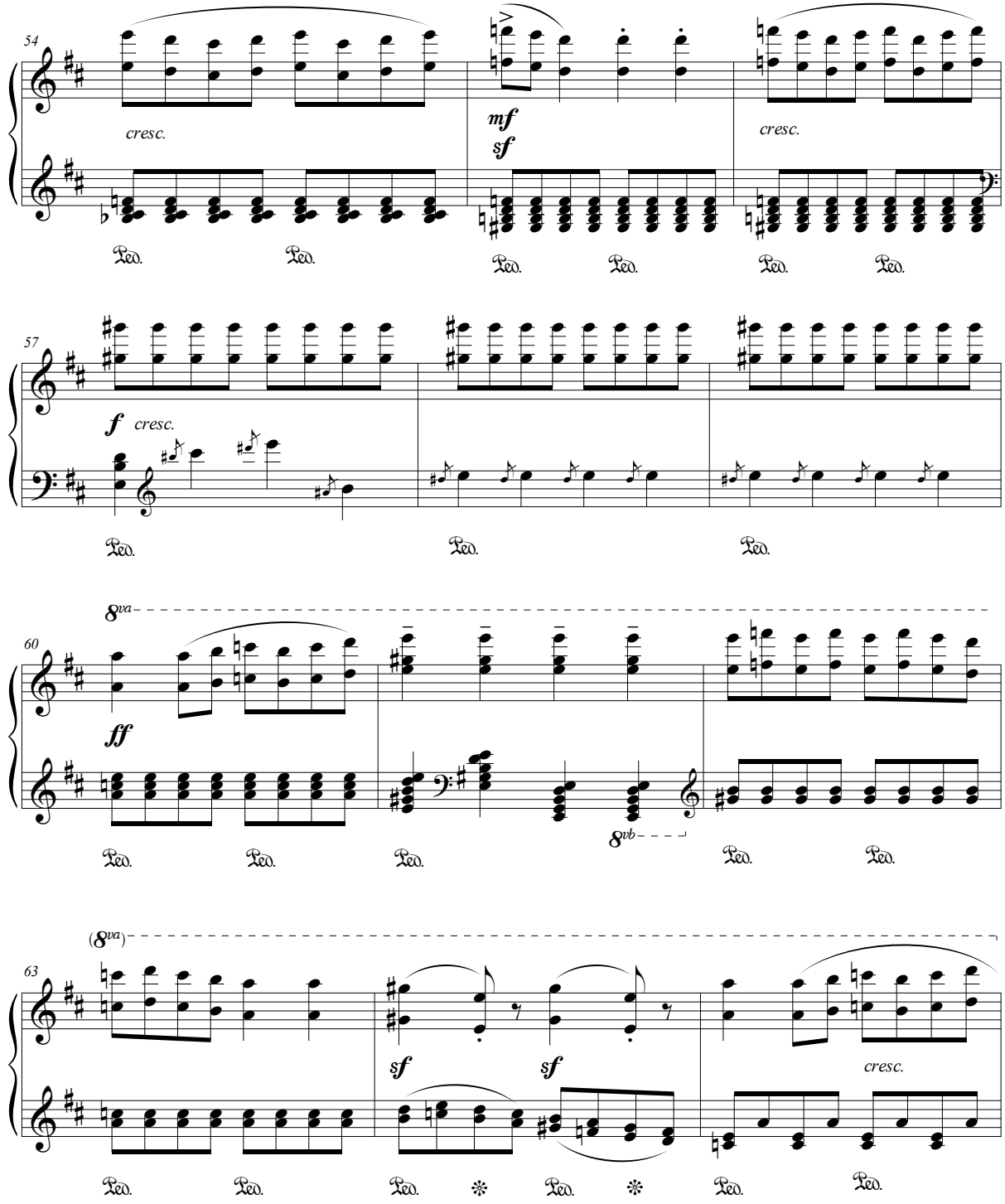
IV
Danza diabólica

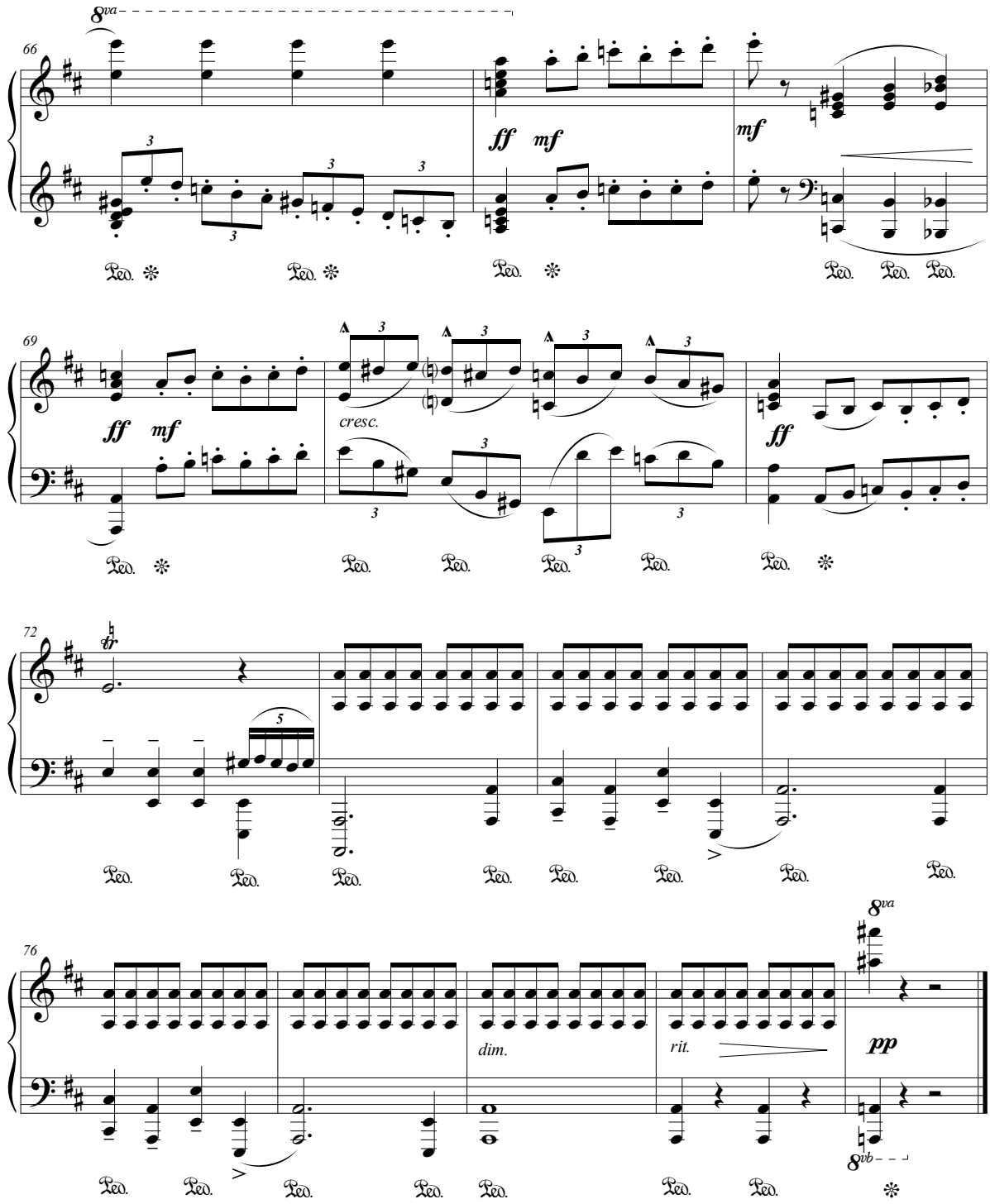



13
17
ff
sf
sf
f
cresc.
8vb
21
(8vb)
ff
sf
24
f
mf


27
cresc.
f
mf
30
f
sf
ff
mf cresc.
ff
8vb
33
p dim.
(8vb)
8vb
(♭)
38
pp cresc.
f


42
3
45
sf sf sf sf
p
8va
ff
48
f
mf
cresc.
51
mf


54
cresc.
mf
sf
cresc.
57
f cresc.
60
8va
ff
8vb
(8va)
63
sf
sf
cresc.


8va
66
ff mf
mf
69
ff mf
cresc.
ff
72
5
76
dim.
rit.
pp
8va
8vb

Notas a la edición: Suite n. 2

Notes to the Musical Edition: Suite n. 2

Manuel Matarrita Venegas[1]
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Se agregó el número 2 al título, según criterios expuestos en la introducción de este estudio. Se incluyeron algunas alteraciones de precaución para evitar ambigüedad o confusión, pero sin modificar nunca las notas originales.

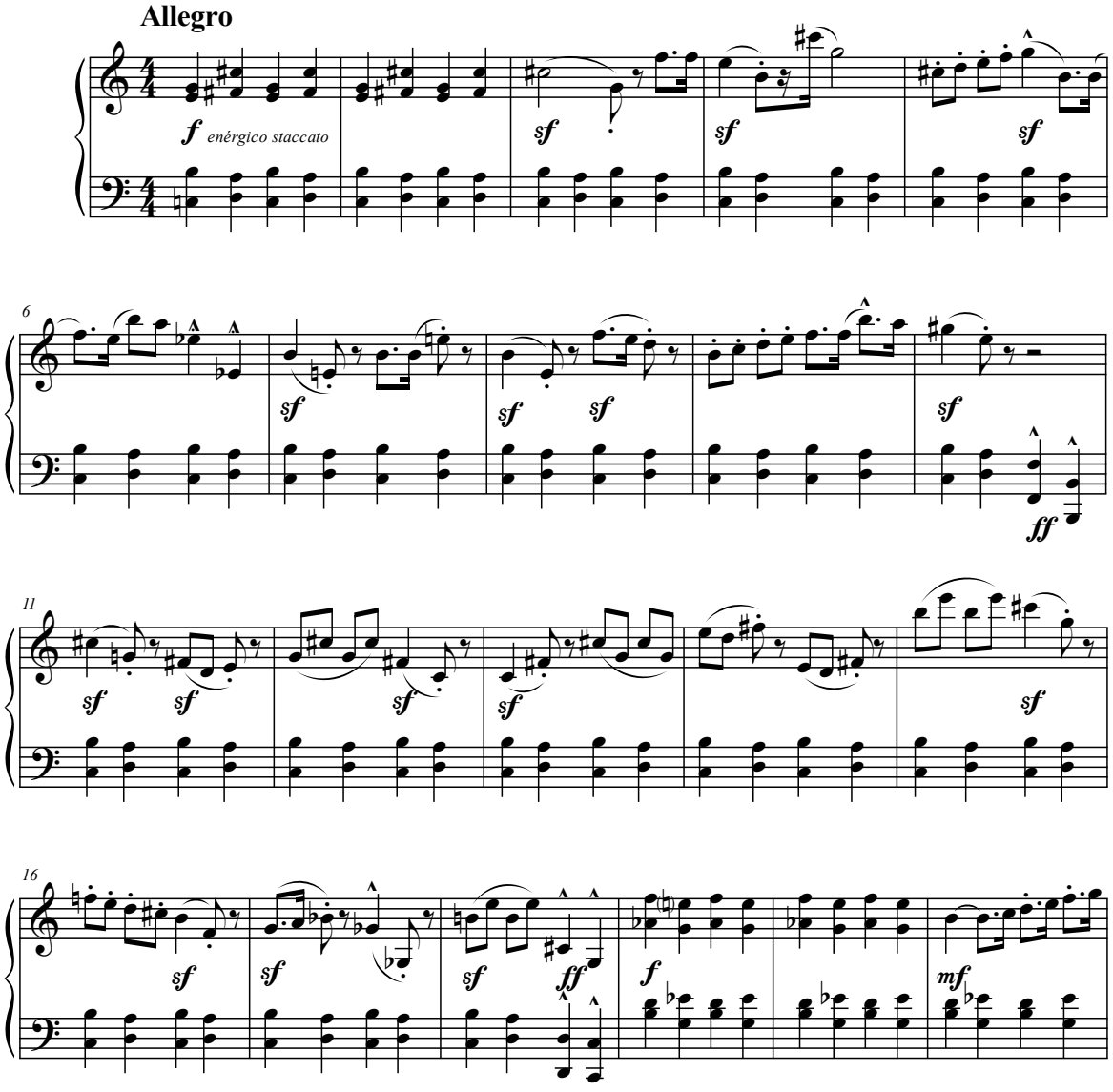
- III. Preludio-Poema
  - c. 3. Se incluyó la indicación a *tempo* en paréntesis como sugerencia editorial.
  - c. 10. *Ídem*
- IV. Danza diabólica
  - cc. 3-6, mano izquierda: se suprime el signo de octava y se escriben las notas en la altura respectiva.
  - c. 41, mano izquierda: se suprime el signo de octava y se escriben las notas en la altura respectiva.
  - En numerosas instancias del movimiento (que ocurren en ambas manos) se suprime el signo de compás repetido y se escriben las notas respectivas.

Suite n. 3 para piano

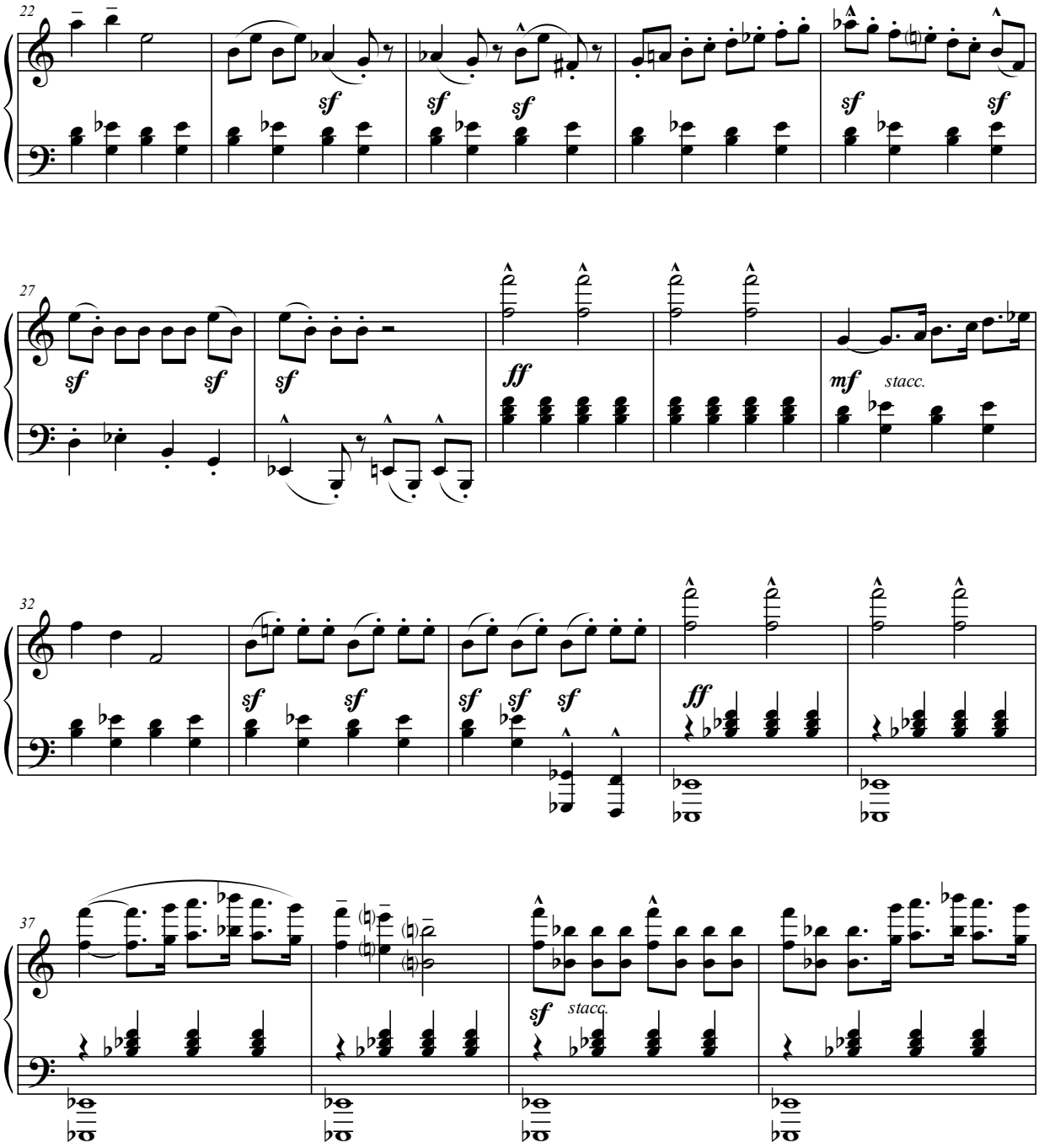
(1979)

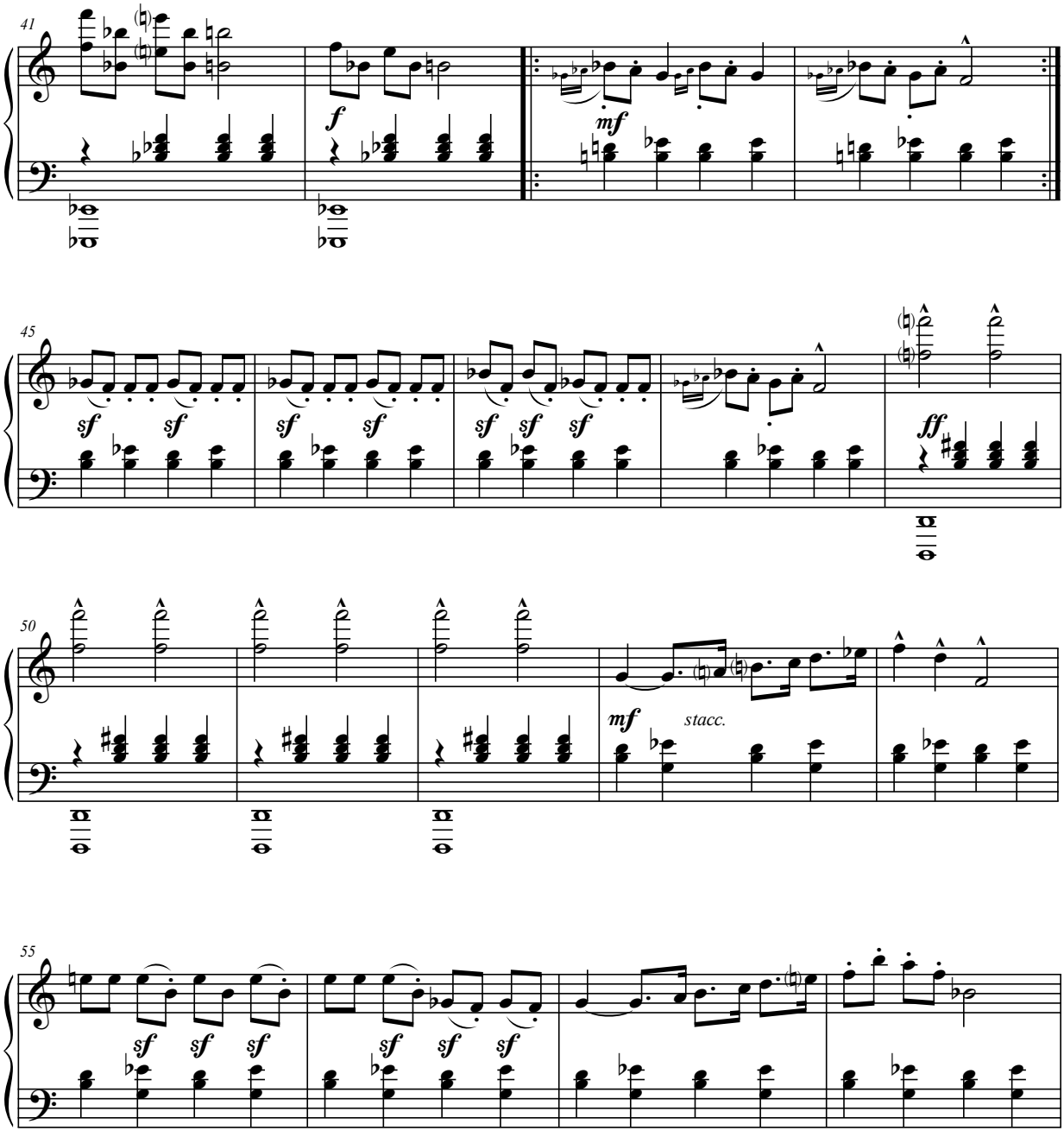
Ricardo Ulloa Barrenechea
(1928-2019)

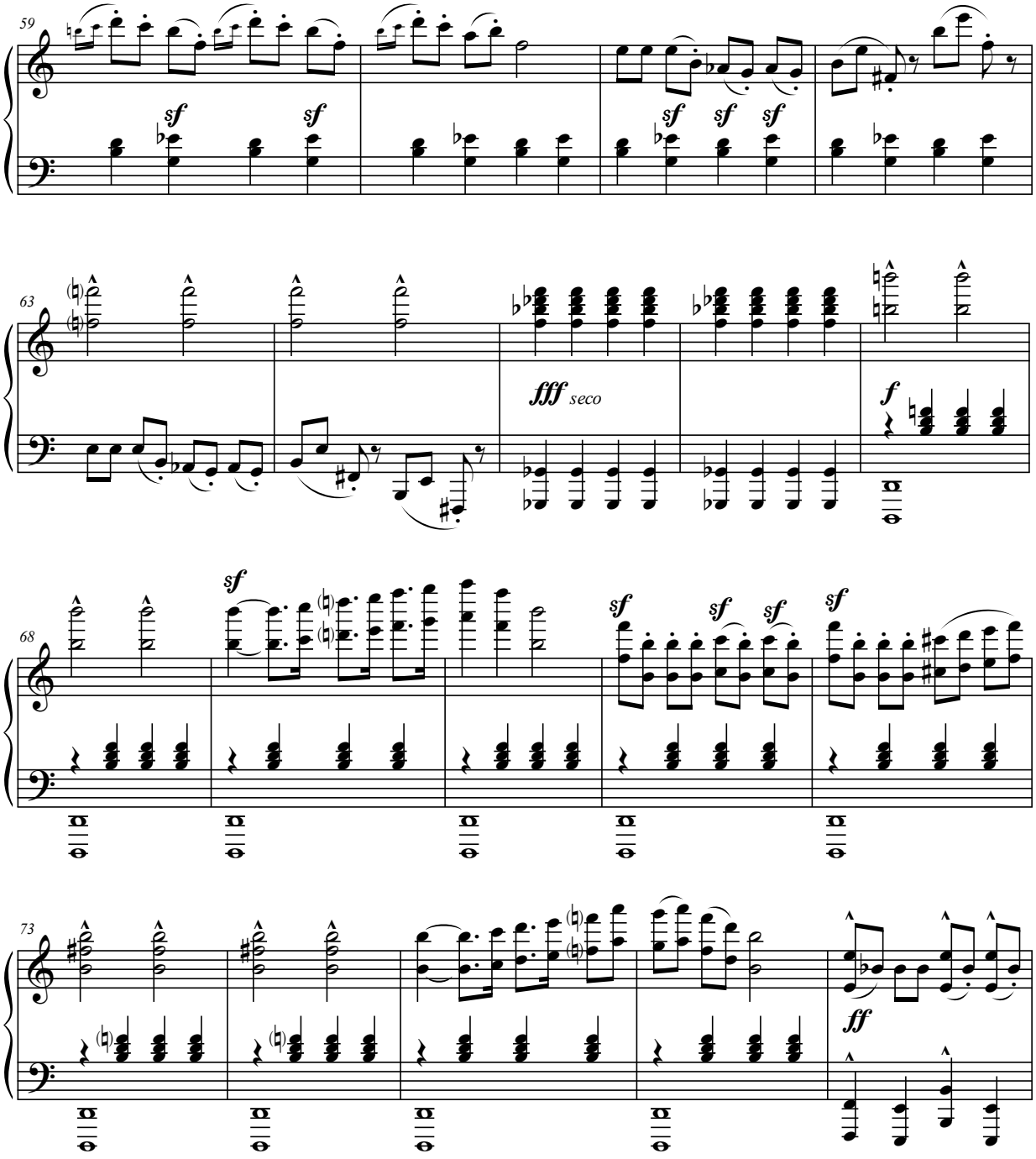
I

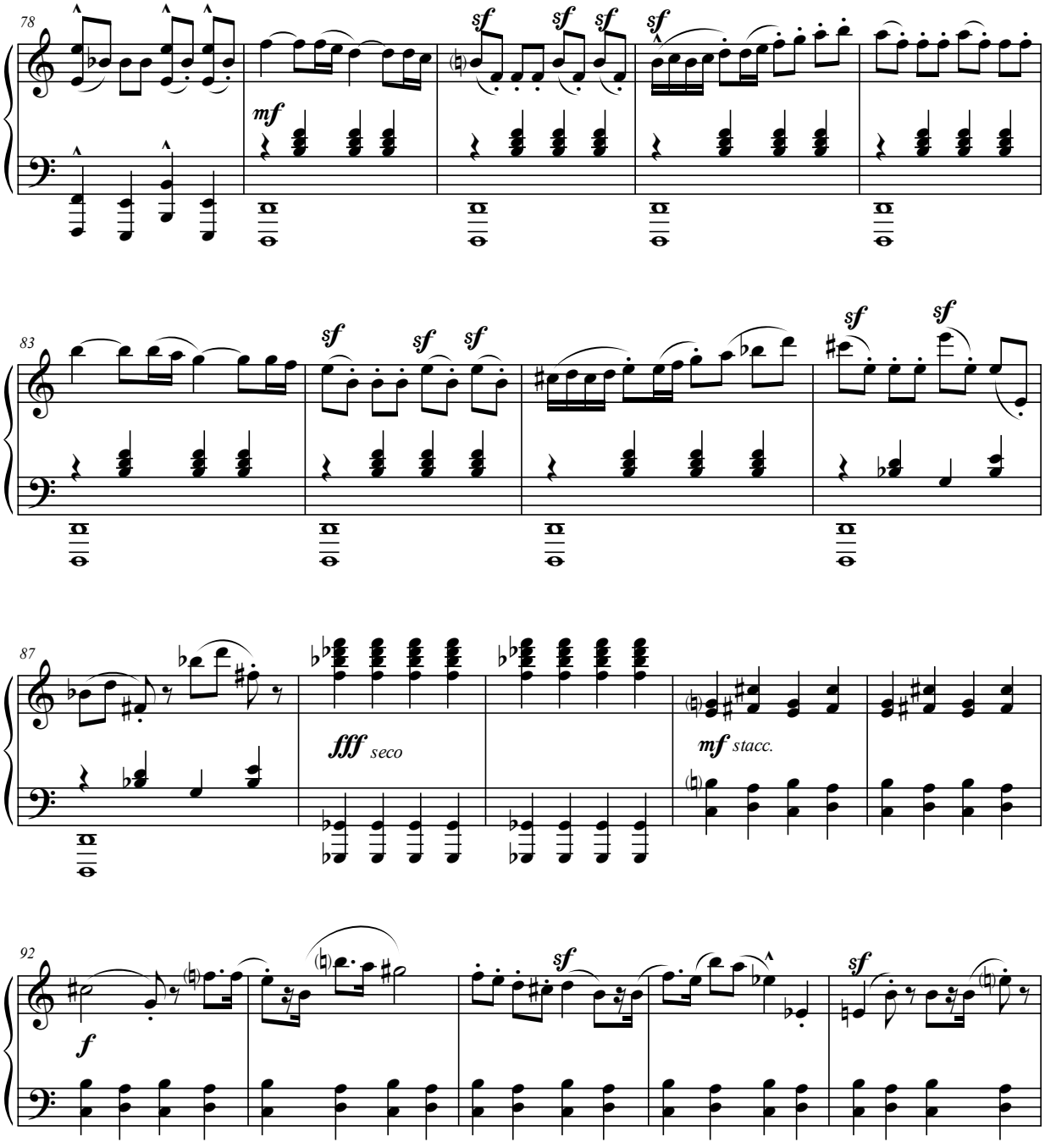


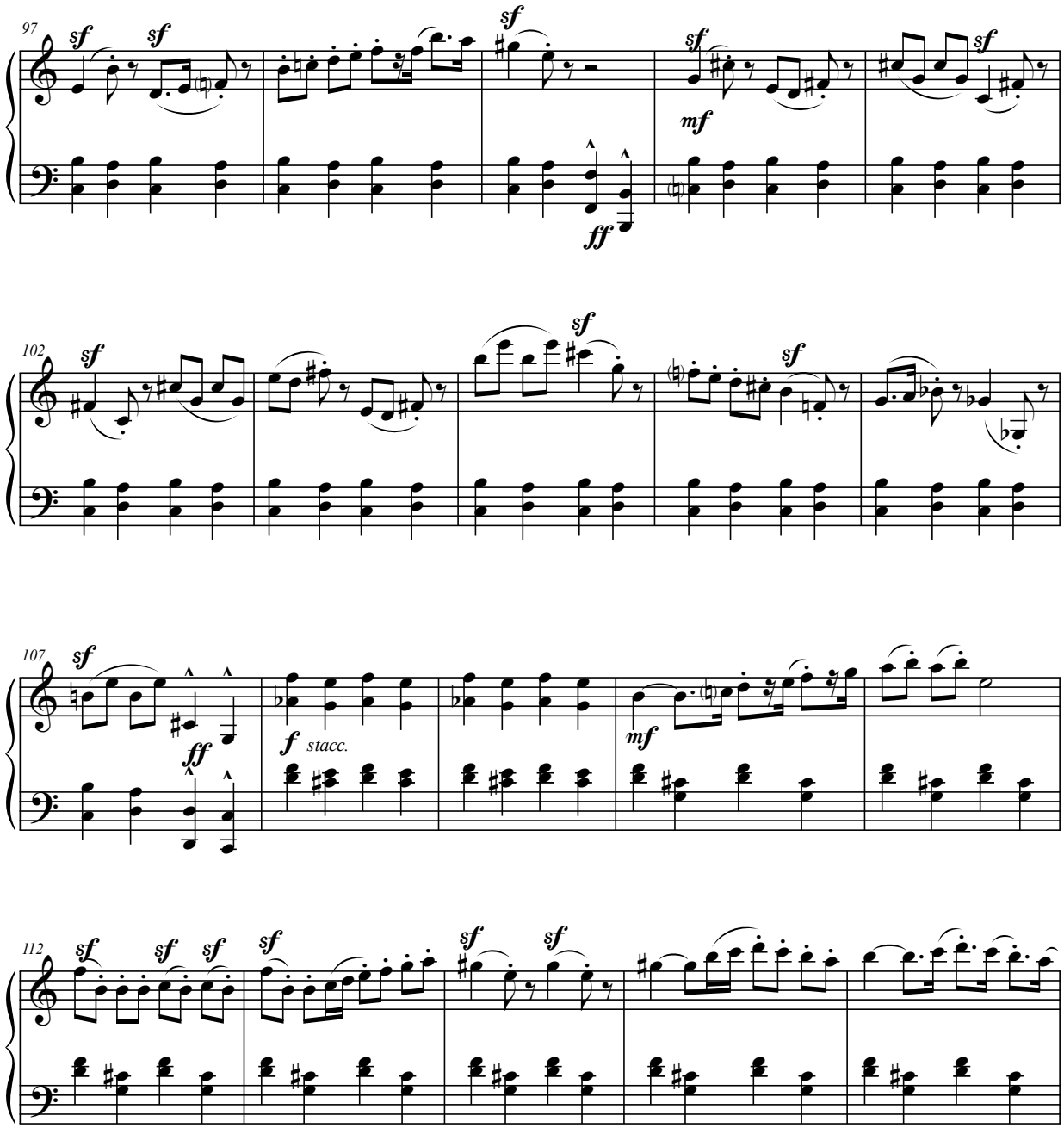
* Nota del compositor: Las alteraciones sólo son válidas para cada compás.

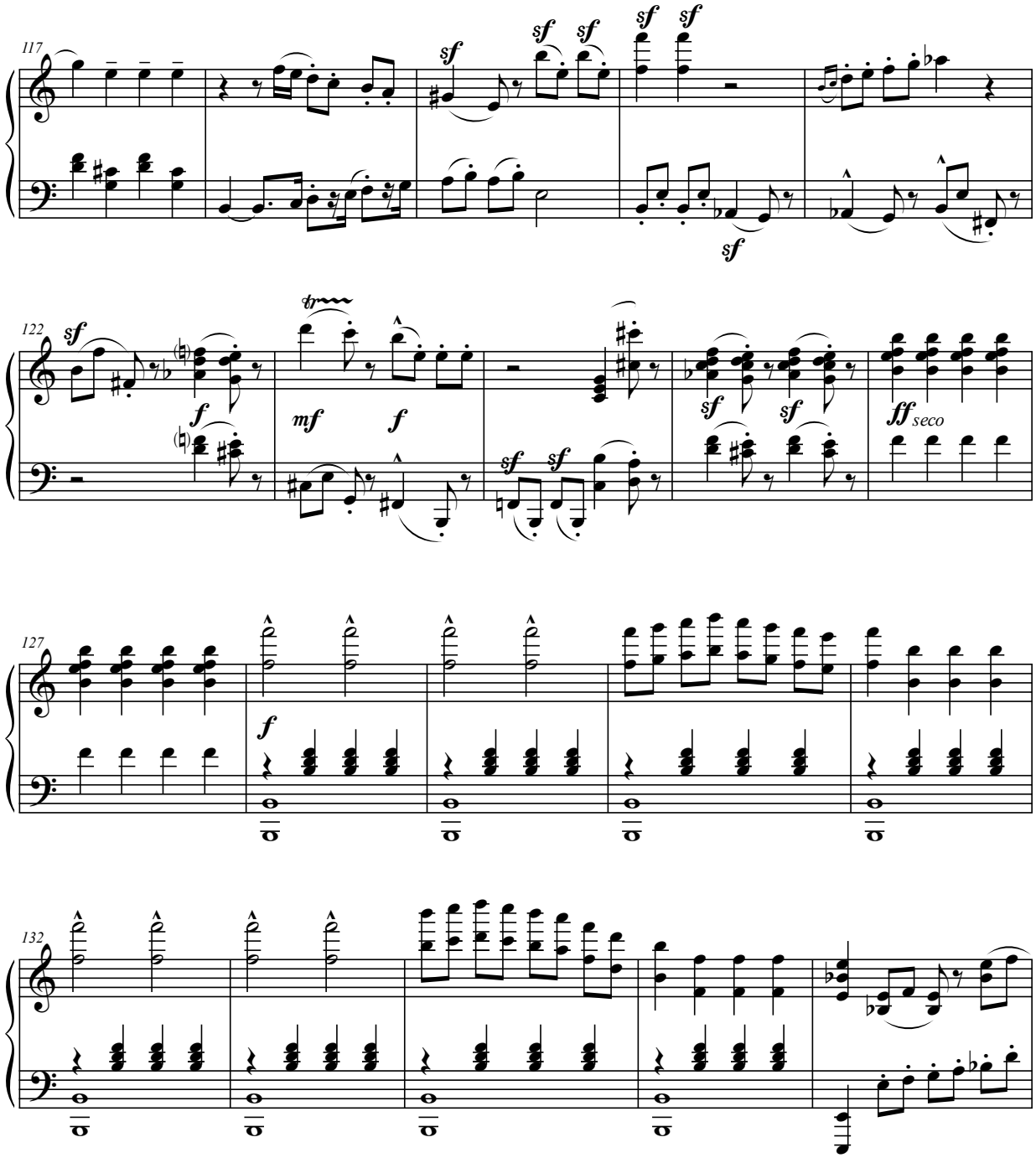

22
sf
sf
sf
sf
sf
27
sf
sf
sf
ff
mf
stacc.
32
sf
sf
sf
sf
sf
ff
37
sf
stacc.

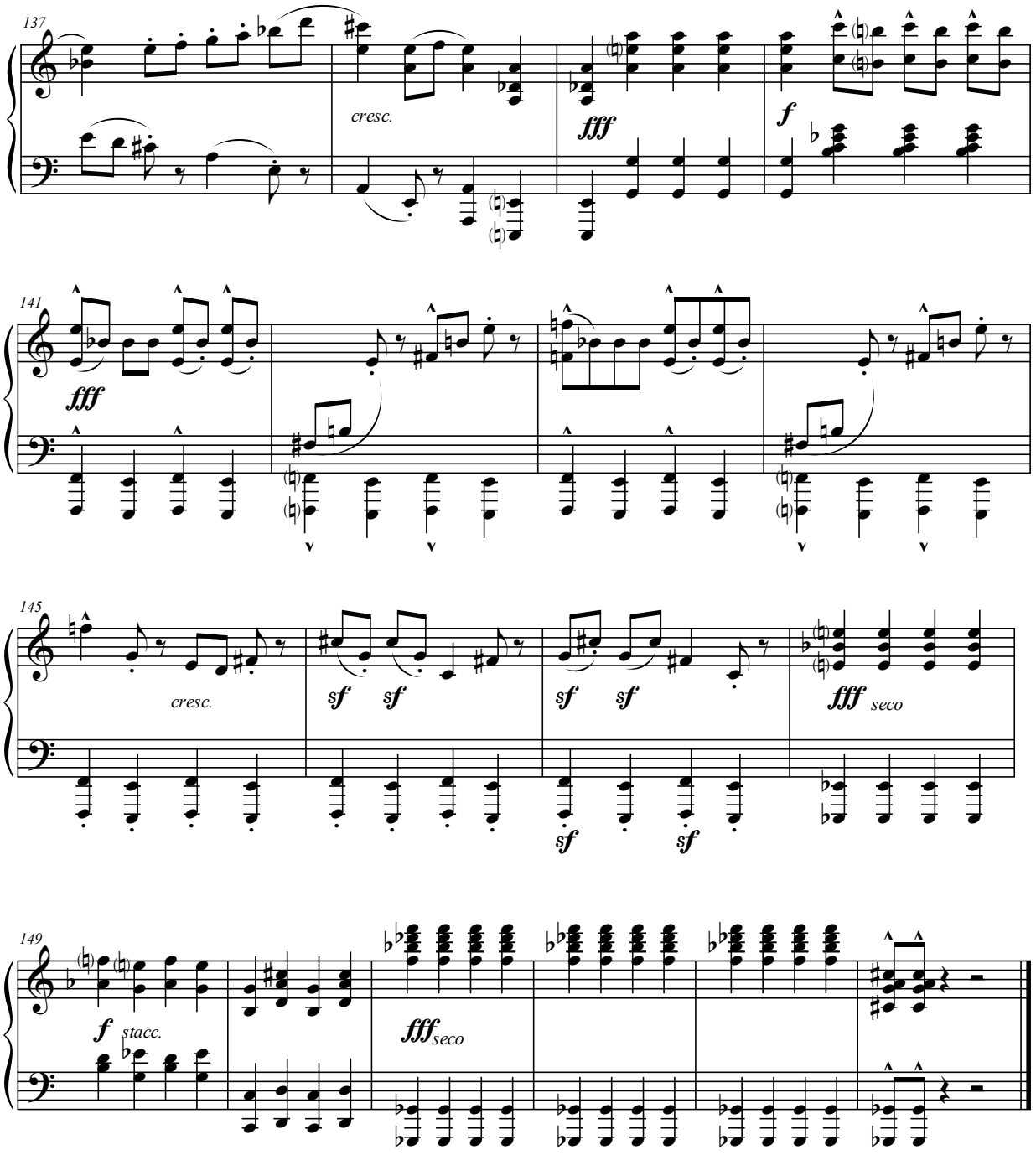

41
f
mf
45
sf
ff
50
mf
stacc.
55
sf


59
sf
63
fff seco
f
68
73
ff


78
mf
83
87
fff seco
mf stacc.
92
f

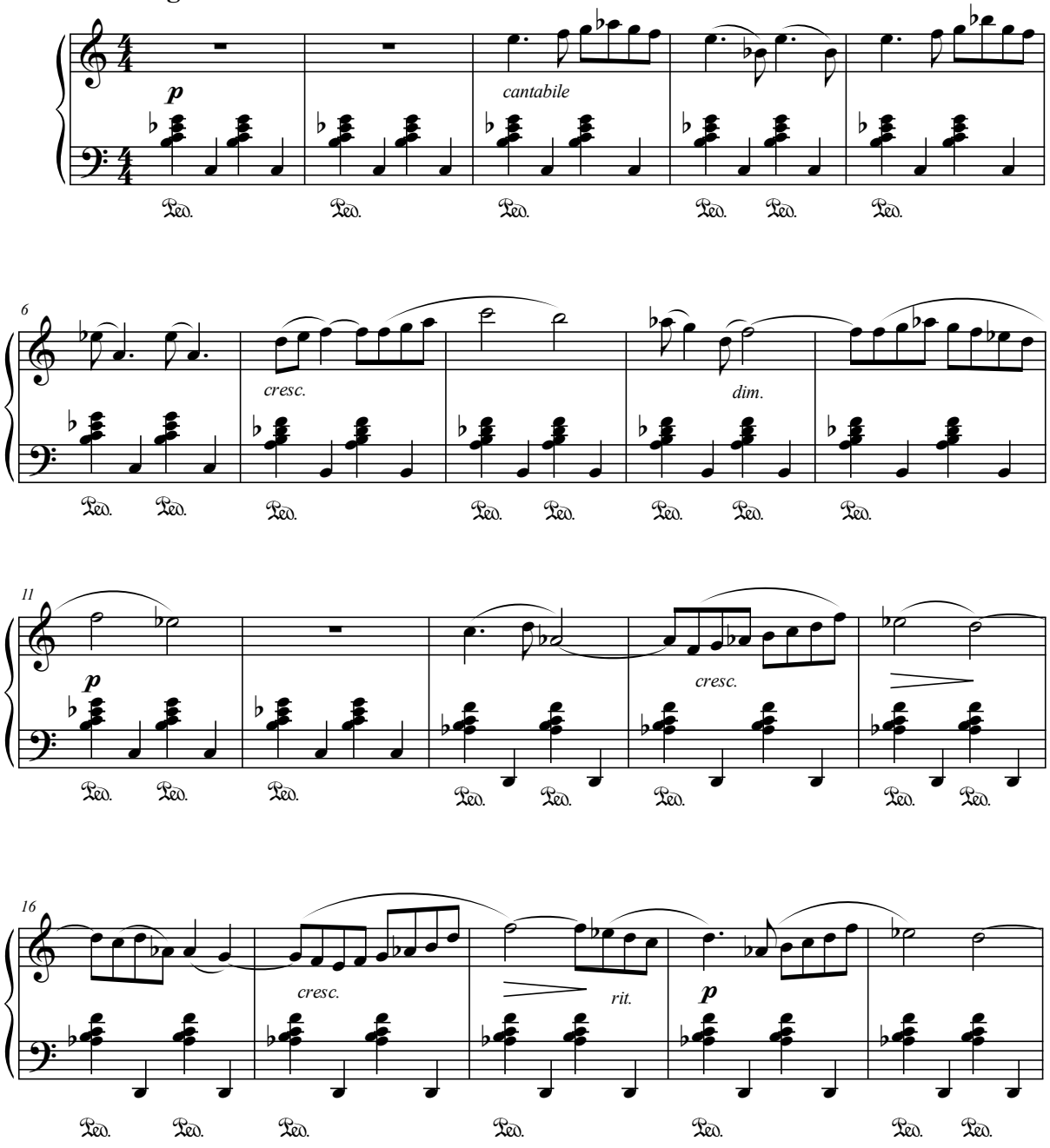

97
sf
sf
sf
sf
mf
sf
ff
102
sf
sf
sf
107
sf
ff
f
stacc.
mf
112
sf
sf
sf
sf
sf
sf

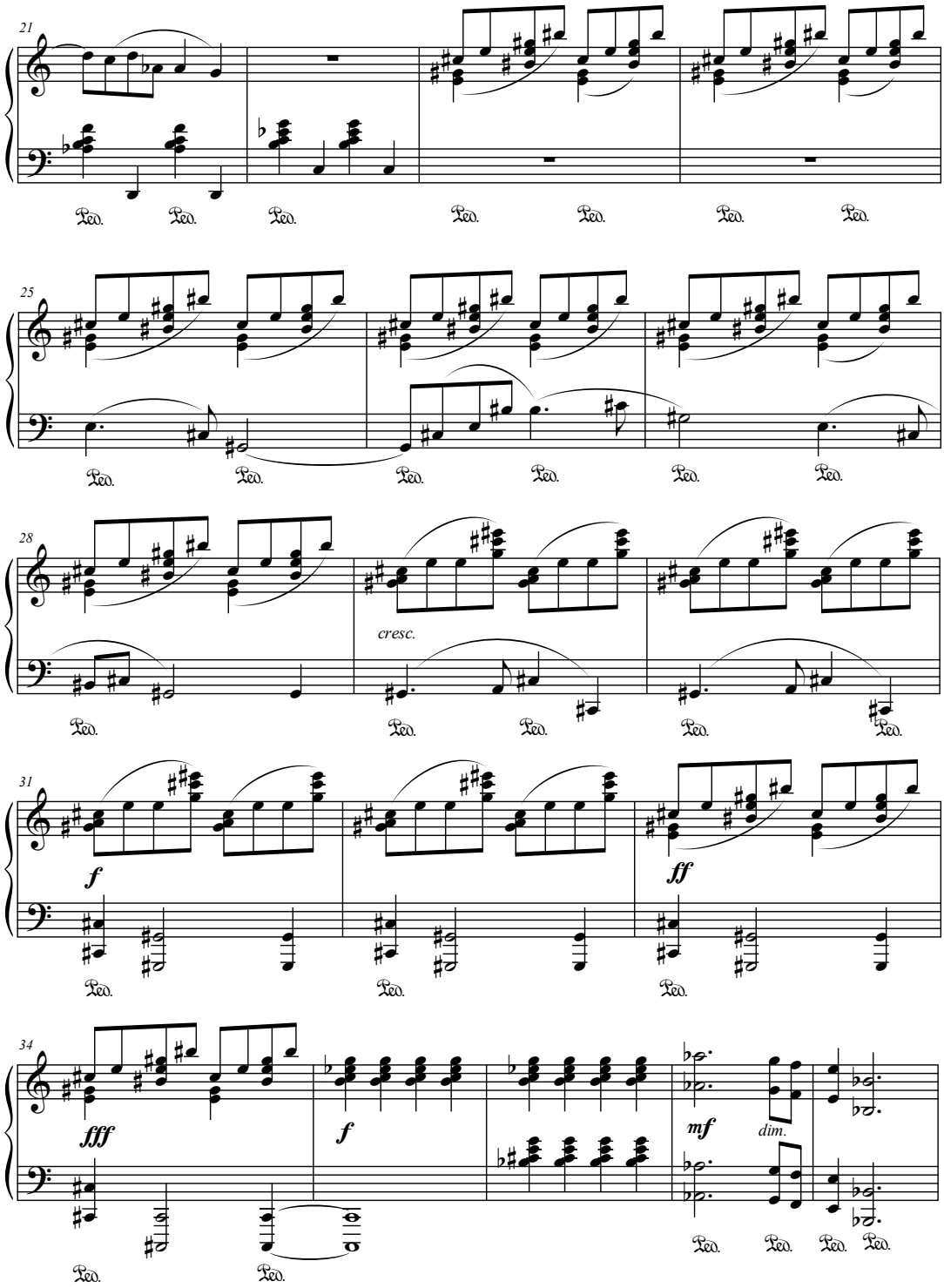

117
sf
122
mf
f
ff seco
127
132

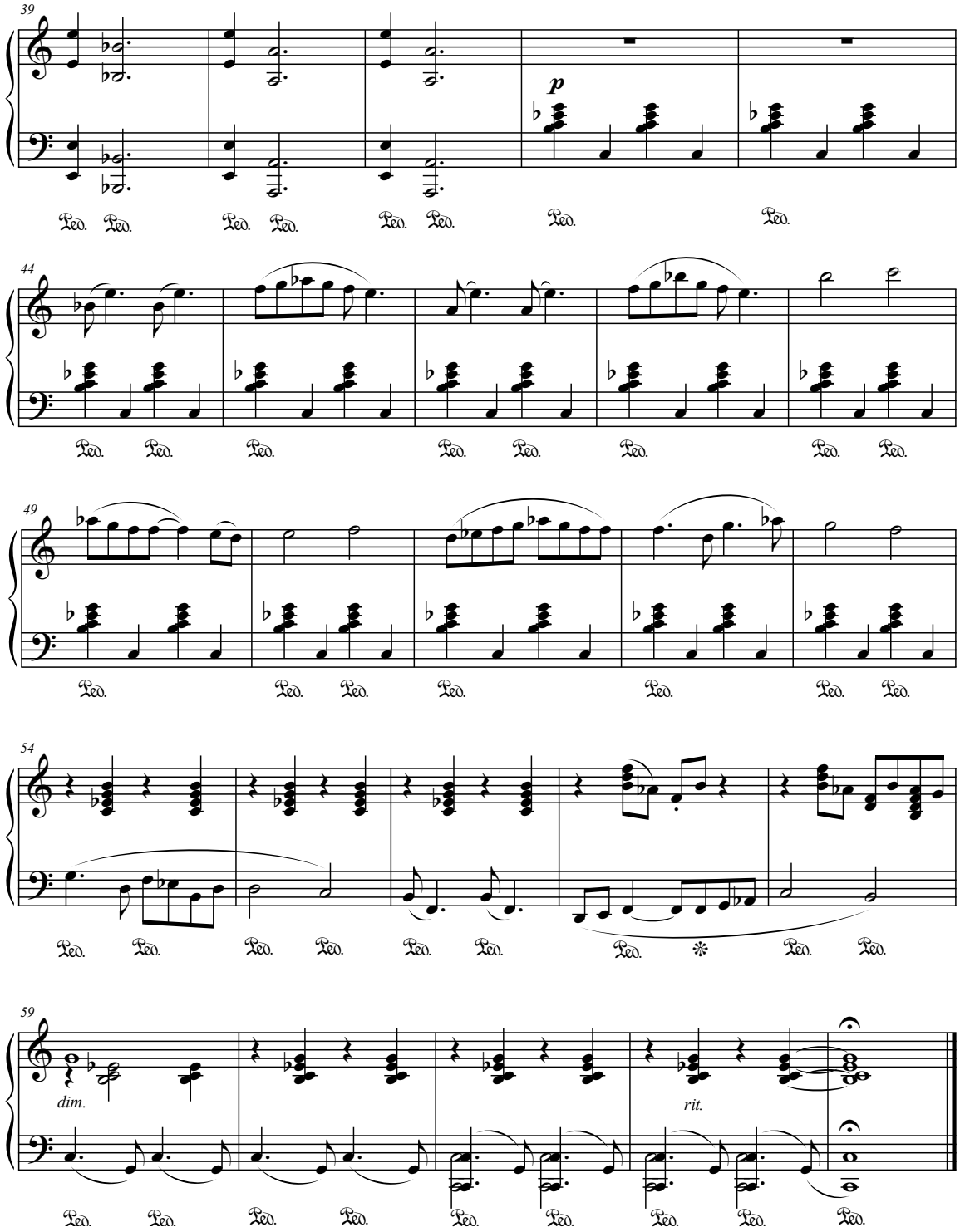

137
cresc.
fff
f
141
fff
145
cresc.
sf sf
sf sf
sf sf
fff seco
149
f stacc.
fff seco

II
Elegía

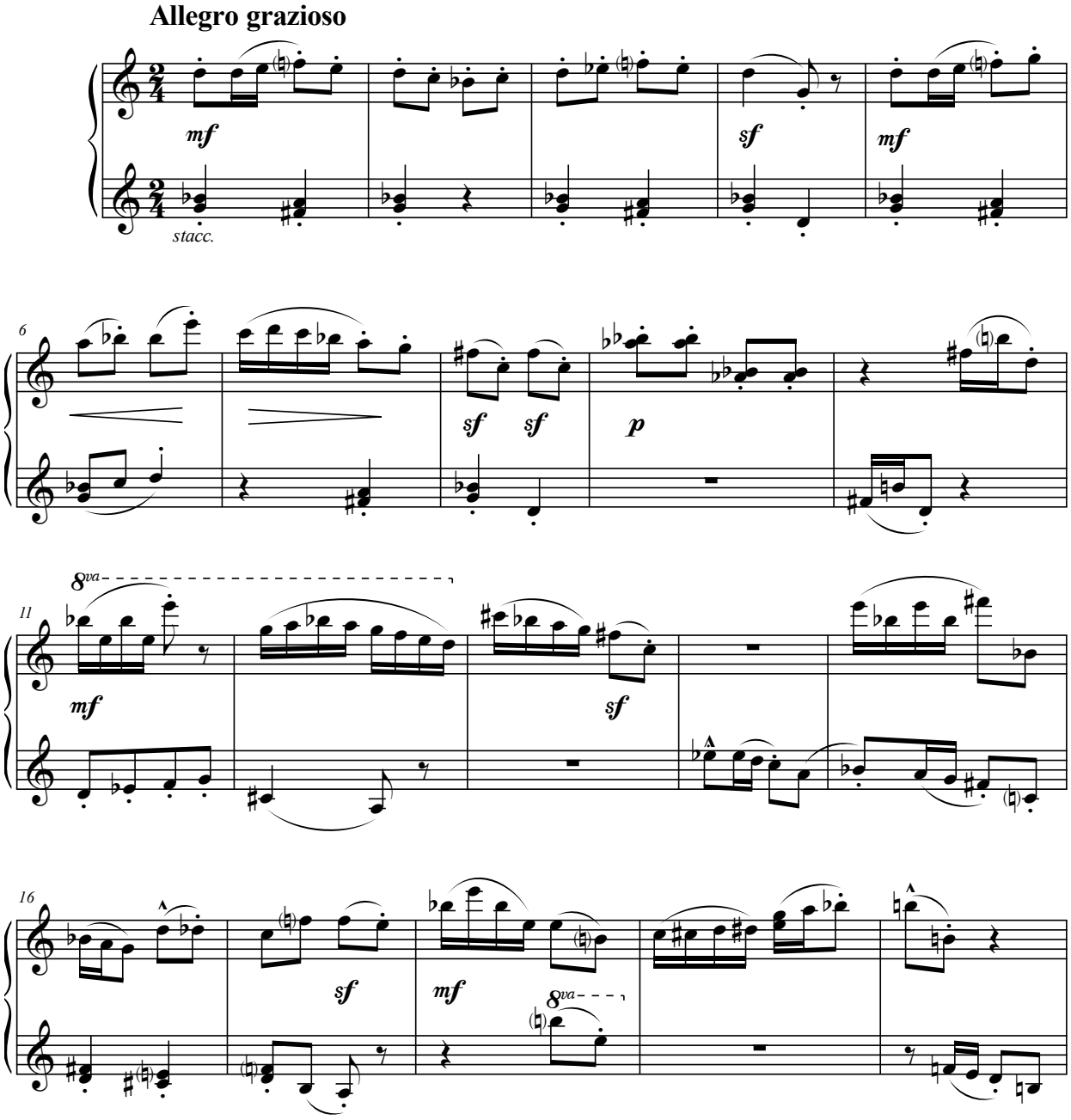
Adagio rubato

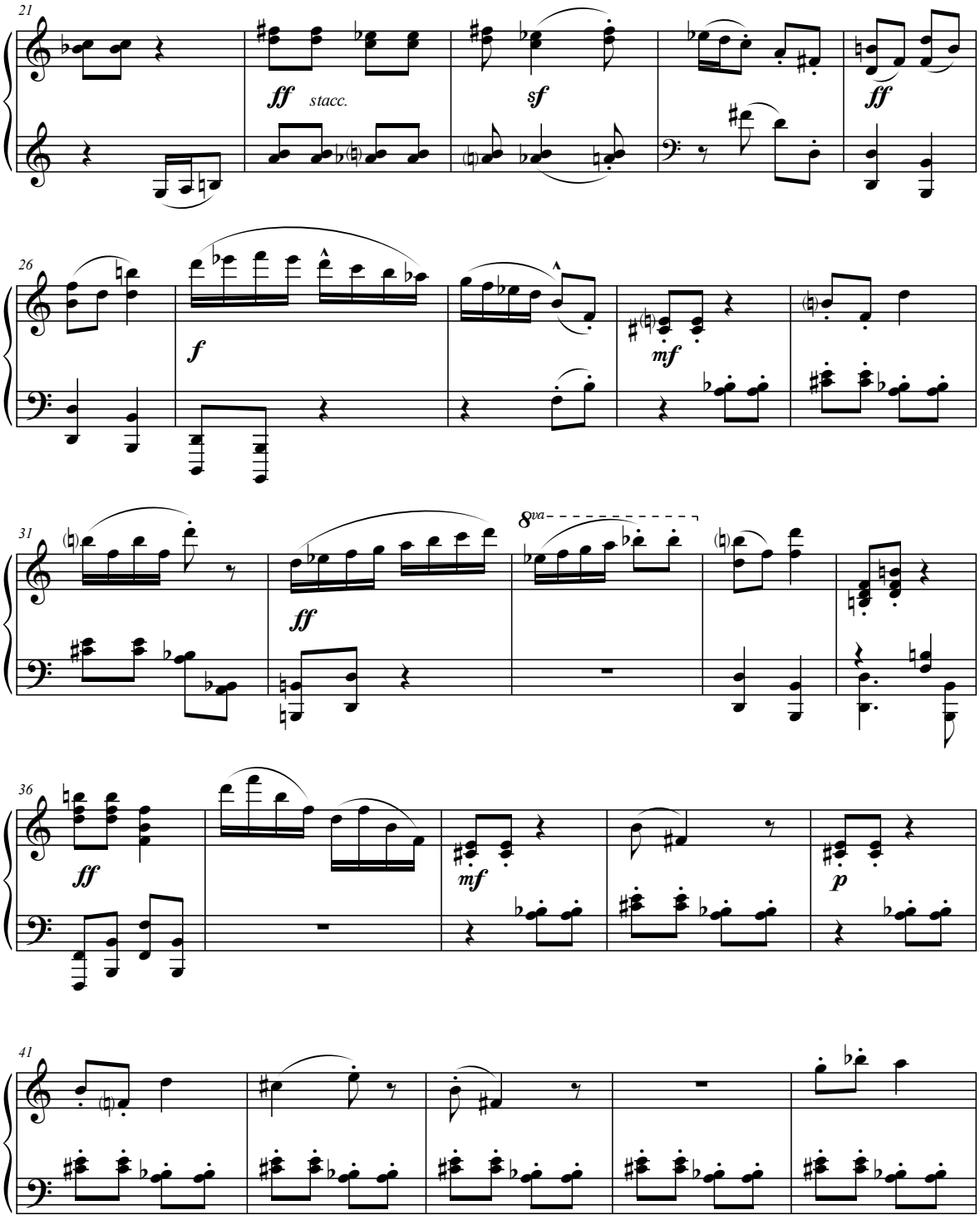


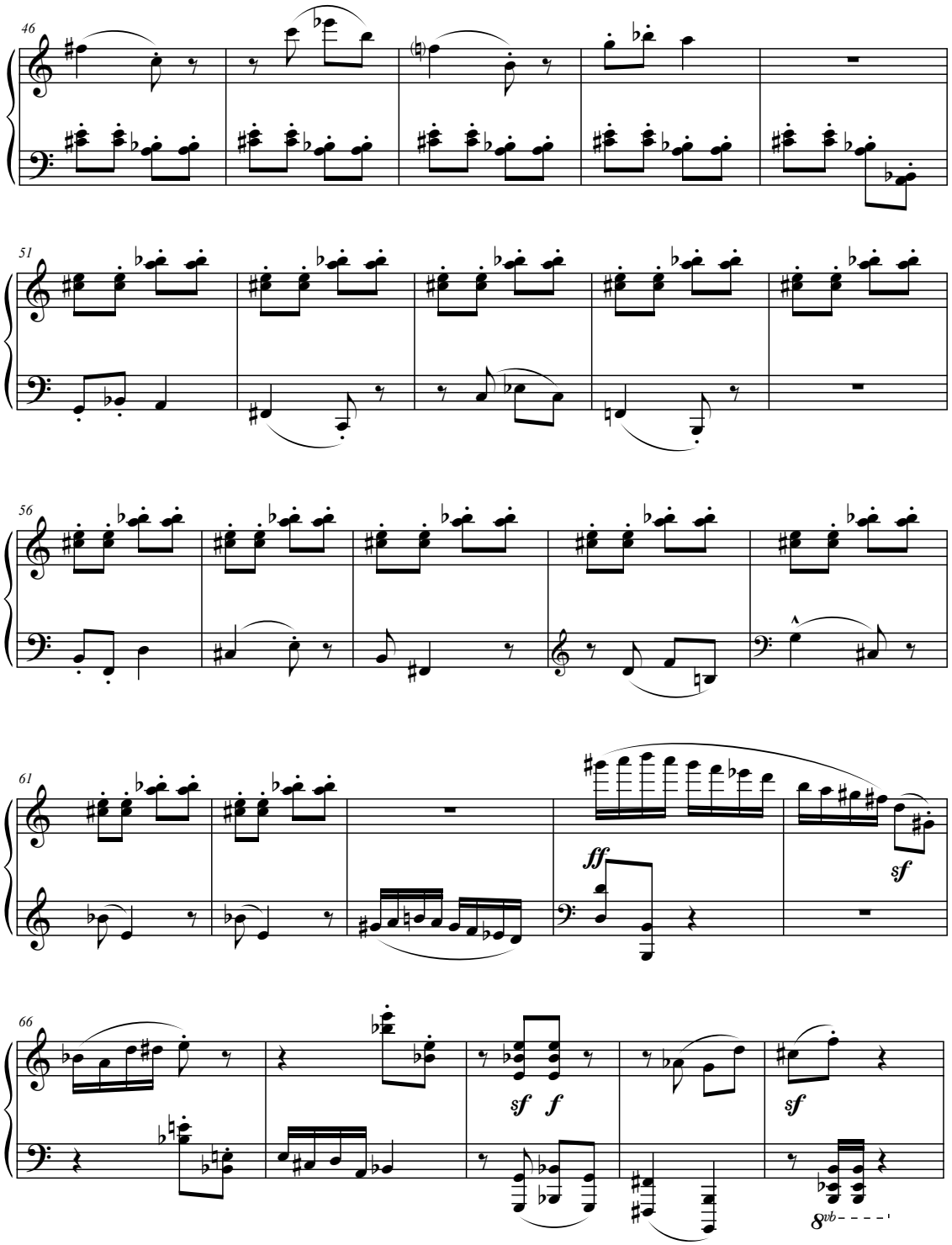

21
25
28
cresc.
31
f
ff
34
fff
f
mf
dim.

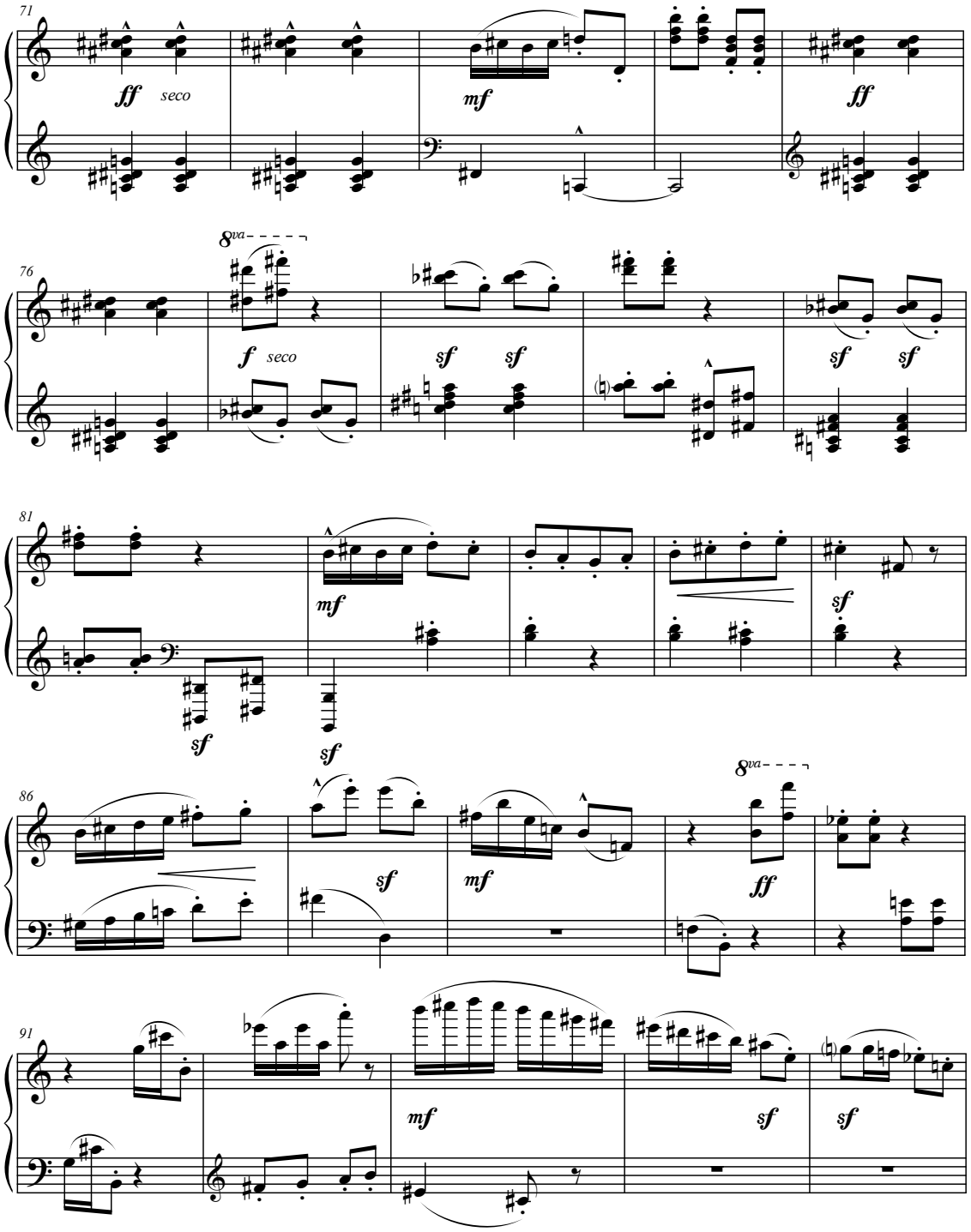

39
p
Ped.
44
49
54
59
dim.
rit.

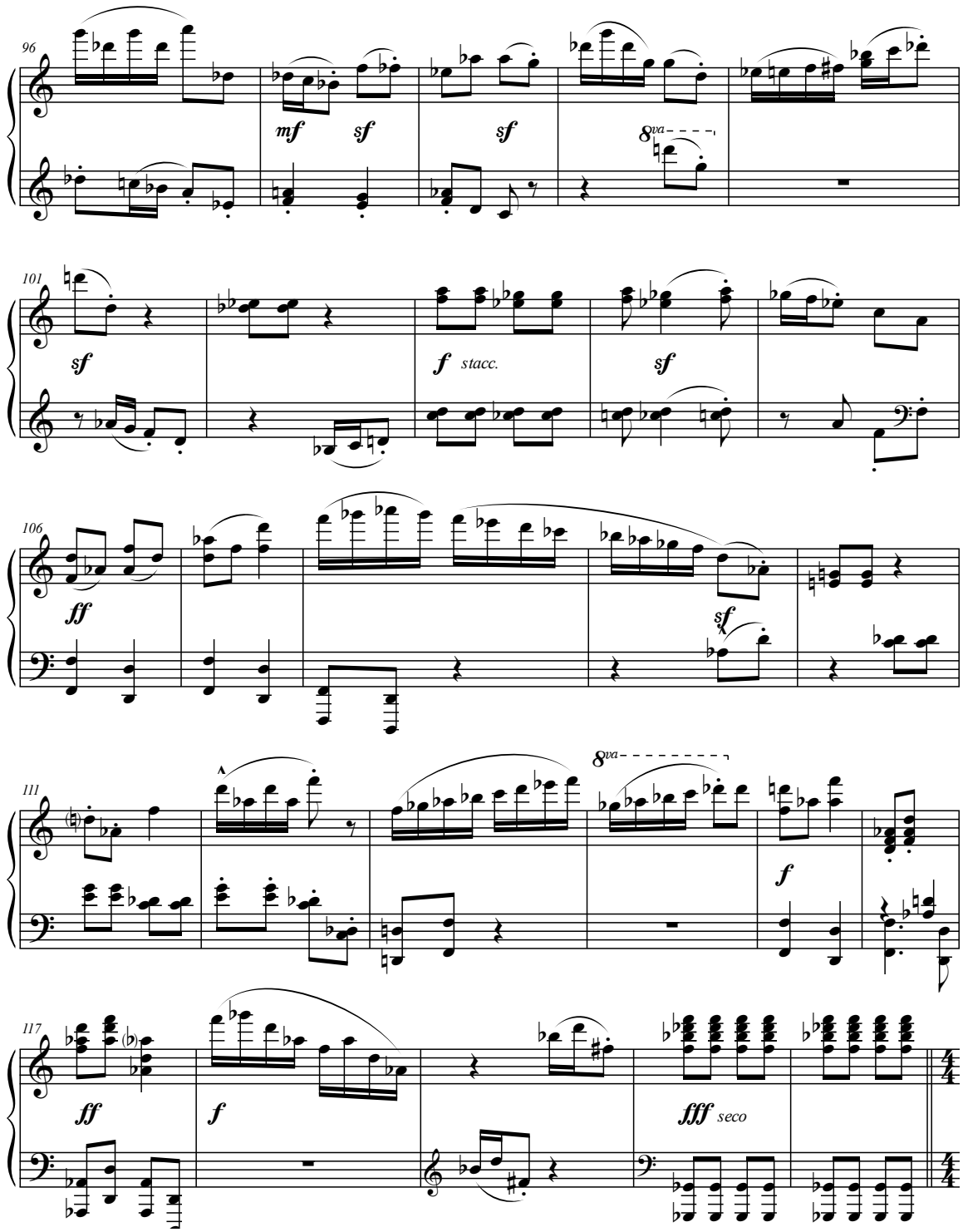
III

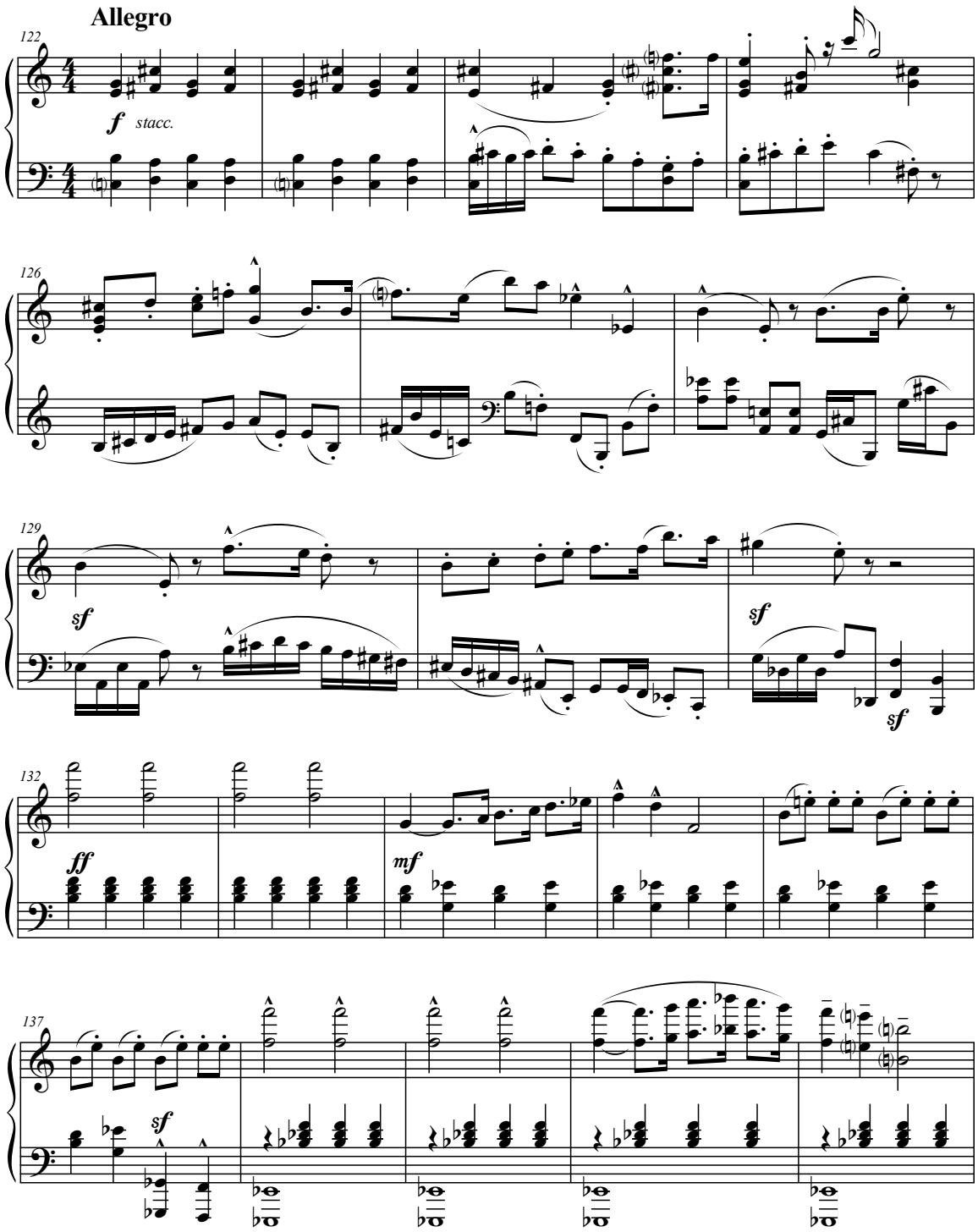

Allegro grazioso
mf
stacc.
sf
mf
6
sf
sf
p
11
8va
mf
sf
16
sf
mf
8va

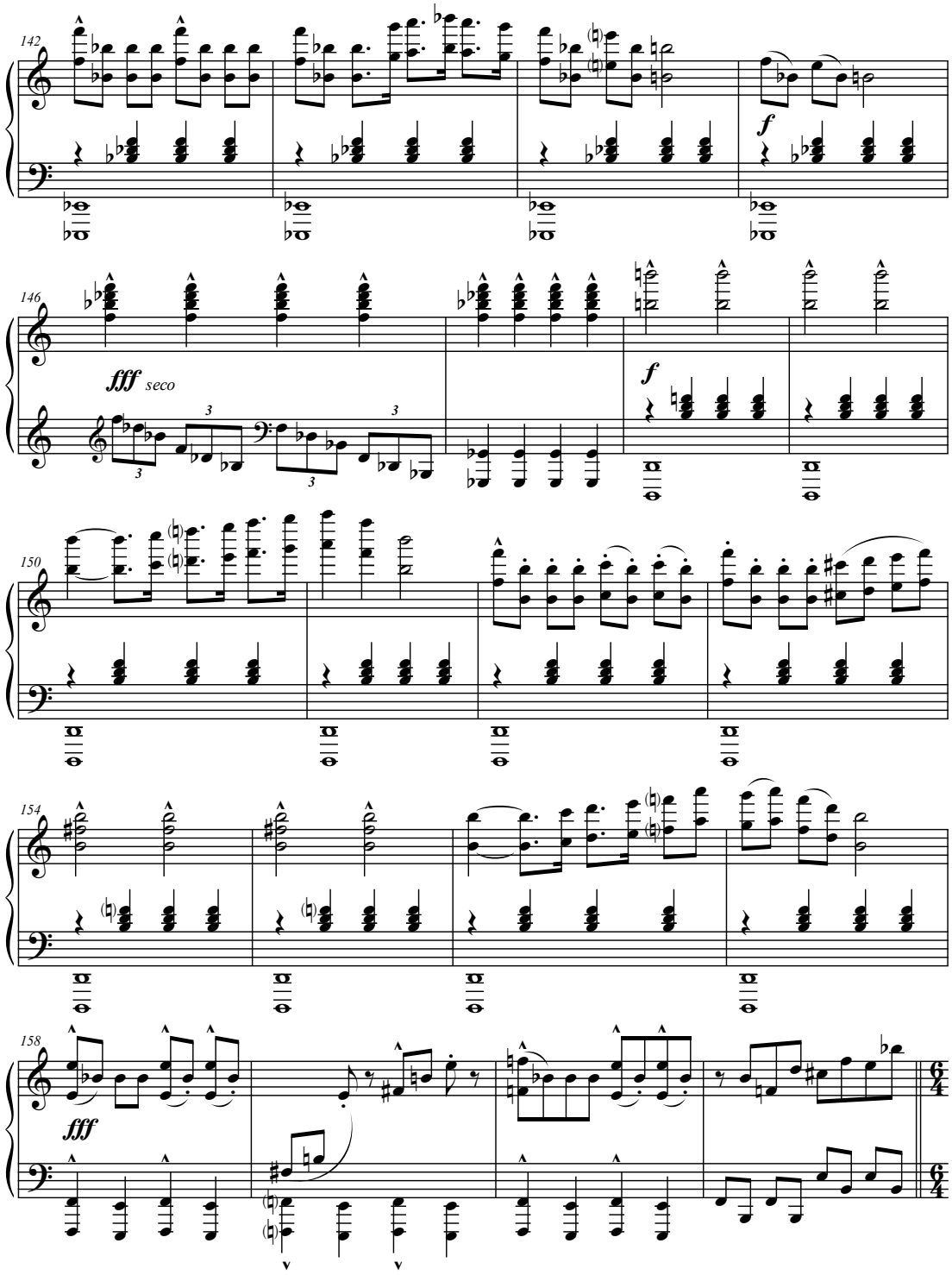

21
ff stacc.
sf
ff
26
f
mf
31
8va
ff
36
ff
mf
p
41

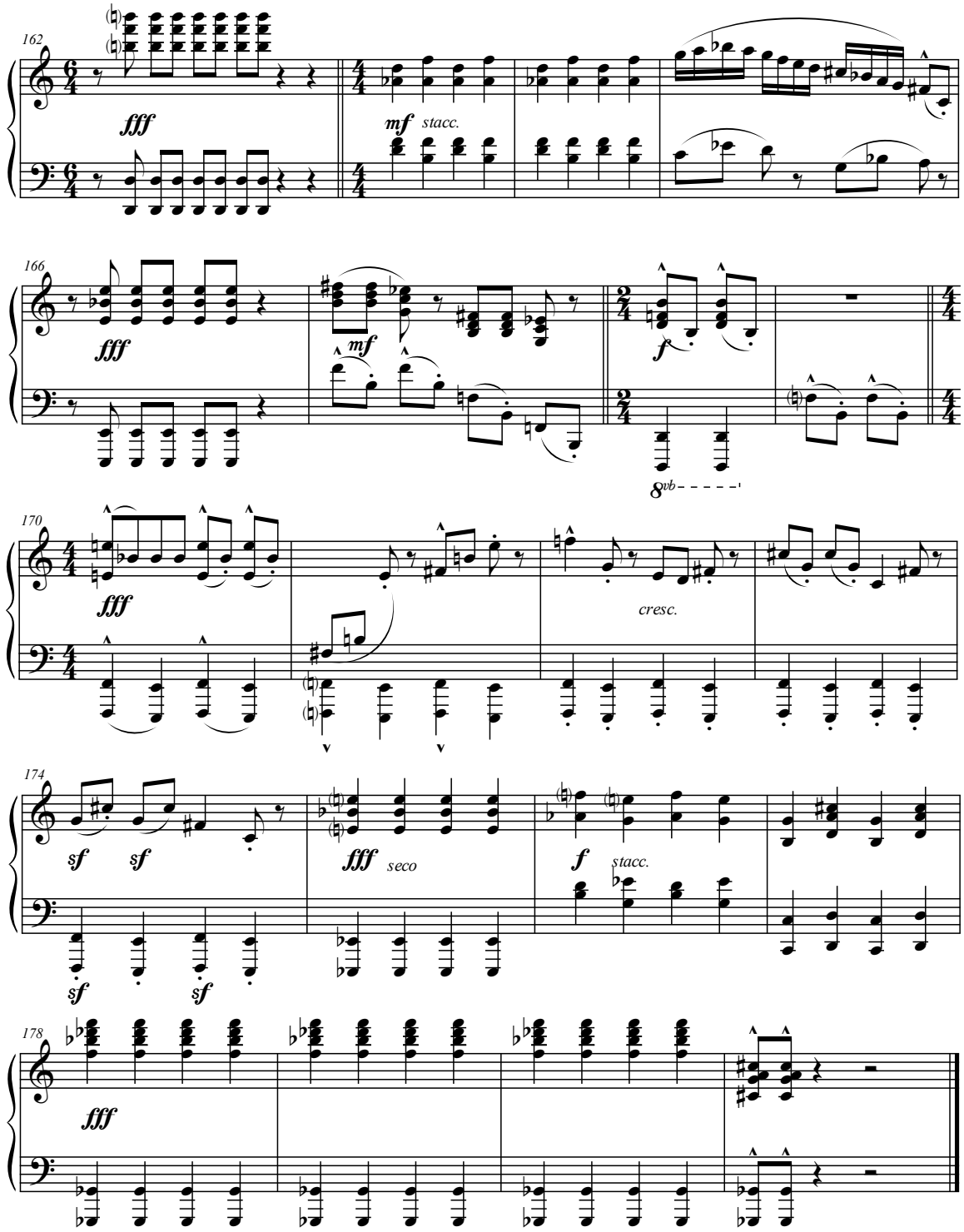

46
51
56
61
ff
sf
66
sf f
sf
8vb


71
ff seco
mf
ff
76
8va
f seco
sf sf
sf sf
81
mf
sf
sf
sf
86
8va
sf
mf
ff
91
mf
sf
sf


96
mf
sf
sf
8va
101
sf
f stacc.
sf
106
ff
sf
111
8va
f
117
ff
f
fff seco


Allegro
122
f stacc.
126
129
sf
sf
sf
132
ff
mf
137
sf


142
f
146
fff seco
f
150
154
158
fff


162
fff
mf stacc.
166
fff
mf
f
8vb
170
fff
cresc.
174
sf sf
fff seco
f stacc.
sf sf
178
fff

Notas a la edición: Suite n. 3

Notes to the Musical Edition: Suite n. 3

Manuel Matarrita Venegas[1]
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Se agregó el número 3 al título según criterios expuestos en la introducción de este estudio. También, se agregó el numeral romano I al primer movimiento, ya que no estaba en el manuscrito original. Se incluyeron algunas alteraciones de precaución para evitar ambigüedad o confusión, pero sin modificar nunca las notas originales.

- I. Allegro
  - cc. 37-38, mano derecha: se suprime el signo de octava y se escriben las notas en la altura respectiva.
  - c. 39, mano derecha, *ídem*.
  - c. 64, mano izquierda, *ídem*.
  - cc. 67-70, mano derecha, *ídem*.
  - cc. 77-88, mano izquierda, *ídem*.
- II. Elegía
  - cc. 31-35, mano izquierda: se suprime el signo de octava y se escriben las notas en la altura respectiva.
- III. Allegro grazioso
  - cc. 140-143, mano derecha: se suprime el signo de octava y se escriben las notas en la altura respectiva.
  - cc. 148-151, mano derecha, *ídem*.