

ANTONIO MARÍA VALENCIA
OBRAS PARA PIANO

ANTONIO MARÍA VALENCIA
OBRAS PARA PIANO



MEDELLÍN - COLOMBIA, 2017

Valencia, Antonio María, 1902-1952

Obras para piano / Antonio María Valencia. -- Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2017.

1 partitura (120 p.); 31 cm. -- (Rescates).

ISMN 979-0-801635-05-1

1. Música para piano – partituras. 2. Valencia, Antonio María, 1902-1952. I. Tít. II.

Serie

786.2 cd 21 ed.

V152

Universidad EAFIT- Biblioteca Luis Echavarría Villegas

OBRAS PARA PIANO

SEGUNDA EDICIÓN: FEBRERO DE 2017

© HEREDEROS ANTONIO MARÍA VALENCIA

© FONDO EDITORIAL UNIVERSIDAD EAFIT

CARRERA 48A No. 10 SUR - 107

TEL.: 261 95 23

WWW.EAFIT.EDU.CO/FONDOEDITORIAL

CORREO ELECTRÓNICO: FONEDIT@EAFIT.EDU.CO

EDITOR: MARIO GÓMEZ-VIGNES

DIGITACIÓN MUSICAL: ANAMARÍA GÓMEZ, KARYME GARZÓN Y JULIÁN BOTERO

REVISIÓN: JULIÁN BOTERO Y MARIO GÓMEZ-VIGNES

DISEÑO DE COLECCIÓN: ALINA GIRALDO Y.

ILUSTRACIÓN DE CARÁTULA: ALEJANDRO GARCÍA RESTREPO

ISMN: 979-0-801635-05-1

UNIVERSIDAD EAFIT | VIGILADA MINEDUCACIÓN RECONOCIMIENTO COMO UNIVERSIDAD: DECRETO NÚMERO 759, DEL 6 DE MAYO DE 1971, DE LA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA. RECONOCIMIENTO PERSONERÍA JURÍDICA: NÚMERO 75, DEL 28 DE JUNIO DE 1960, EXPEDIDA POR LA GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA. ACREDITADA INSTITUCIONALMENTE POR EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, MEDIANTE RESOLUCIÓN 1680 DEL 16 DE MARZO DE 2010.

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL, POR CUALQUIER MEDIO O CON CUALQUIER PROPÓSITO, SIN LA AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LA EDITORIAL

CONTENIDO

Prefacio para la segunda edición.....	vii
Biografía Antonio María Valencia (reseña biográfica)	ix
Notas de la revisión.....	xi

Obras para piano

Soledad (C. G-V. 4).....	1
Danza (C. G-V. 6bis).....	4
Pasillo (C. G-V. 8).....	8
Palmira (C. G-V. 9).....	10
Pasillo N° 4 (C. G-V. 12).....	13
Vals (C. G-V. 22).....	16
<i>Choral varié</i> (C. G-V. 26).....	18
<i>Berceuse</i> (C. G-V. 27).....	22
Suite (C. G-V. 29)	
<i>Fantaisie avec Fugue</i>	25
<i>Allemande</i>	35

<i>Minuet</i>	37
<i>Sarabande</i>	40
<i>Rondeau</i>	42
<i>Giga</i>	46
Élégie (C. G-V. 33)	49
Neblina (C. G-V. 34)	51
Ritmos y cantos suramericanos N° 5 (C. G-V. 35)	53
Ritmos y cantos suramericanos N° 8 (C. G-V. 36)	58
Impromptu (C. G-V. 37).....	64
Coral para órgano (C. G-V. 38)	67
<i>Aube estivale</i> (C. G-V. 39).....	69
<i>Mazurka pour endormir mon bébé</i> (C. G-V. 40)	72
Bambuco del tiempo del ruido (C. G-V. 42)	77
Chirimía y bambuco sotaareño (C. G-V. 43).....	81
Bambuco sotaareño en sol menor (C. G-V. 43bis)	86
Sonatina boyacense (C. G-V. 53)	90
Preludio (C. G-V. 65)	97

PREFACIO PARA LA SEGUNDA EDICIÓN

Gracias al decidido interés y al apoyo irrestricto del maestro Andrés Posada Saldarriaga, compositor y docente del Departamento de Música de la Universidad EAFIT (Medellín), sale a la luz esta segunda edición de un sector de la obra de Antonio María Valencia. Y bien que su protagonista la merece.

La primera edición, aparecida hace algo más de 23 años, pese a haber tenido una acogida relativamente aceptable, sobre todo en Bogotá, Medellín y Cali, con excelente crítica y difusión discreta gracias, ante todo, a personas ajenas a la entidad responsable de la edición –paradojas del destino–, permaneció olvidada y sin la debida y esperada distribución en un lugar recóndito “de cuyo nombre no quiero acordarme”.

Hoy, revisada, remozada, puesta al día, se da a la sanción pública.

Se han incorporado algunos cambios en comparación con la anterior edición, a saber:

- ♦ La obra musical, que en la primera edición figuraba en un segundo volumen pesado e incómodo, ha sido desglosada por géneros e irá siendo publicada escalonadamente en fascículos livianos y de fácil manejo. Así pues, la presente edición constituye el primer fascículo con la obra completa para teclado.
- ♦ Las partituras, que en la primera edición estaban copiadas a mano, han sido recopiadas en su totalidad mediante el programa *Finale* y revisadas minuciosamente a la luz de los manuscritos autógrafos.

Para concluir, no quiero omitir a ninguna de las personas que han hecho posible esta segunda edición y expresarles mi gratitud: al doctor Juan Luis Mejía Arango, rector de la Universidad EAFIT, quien acogió con beneplácito mi iniciativa, y al Fondo Editorial EAFIT, en especial a la doctora Esther Fleisacher Cohen y la diagramadora Alina Giraldo Yepes, por su compromiso frente al proyecto.

Y por fin, cómo no mencionar en párrafo aparte a tres puntales irremplazables y de primer orden que se dieron a la ingente tarea de recopiar toda la obra para piano de Antonio María Valencia: Anamaría Gómez Jaramillo, Julián Botero Vargas y Karyme Garzón Mahmud, a quien va mi gratitud muy especial por la revisión final en cotejo con los manuscritos y facsímiles de la obra pianística valenciana. La ayuda y la colaboración de todos ellos fueron fundamentales, sobre todo por su desinteresada dedicación y su probado profesionalismo.

Mario Gómez-Vignes
Medellín, abril de 2015

RESEÑA BIOGRÁFICA

Antonio María Valencia nació en Cali (Colombia) el 10 de Noviembre de 1902 en el seno de una familia musical. Su padre, Julio Valencia, violonchelista profesional, y su madre, Matilde Zamorano, pianista amateur, orientaron a su hijo por la senda de la música, dadas las dotes notables que demostró desde muy temprana edad.

Esto fue motivo para que el padre decidiera llevar al chico de escasos catorce años a través de una gira algo improvisada por Panamá y algunos pueblos del sur de los Estados Unidos; gira que no dio ningún resultado concreto, pese a que fue muy elogiado en los diferentes lugares en los cuales mostró sus talentos artísticos, pero sirvió para demostrarle que era menester continuar con su formación musical.

Posteriormente, y ya joven adolescente, recibió en Bogotá lecciones de Honorio Alarcón, destacado pianista samario que había estudiado en el Conservatorio de Leipzig. Junto a él, amplió su técnica y acreció considerablemente su repertorio.

Los señalados progresos del joven pianista fueron motivo para que los gobiernos departamental y municipal de su ciudad natal le confirieran una beca para realizar estudios avanzados en Europa.

En 1923, Antonio María llegó a París e ingresó en la *Schola Cantorum*, casa de estudios fundada por Charles Bordes en 1896, y que en aquel entonces era dirigida por el compositor Vincent d'Indy.

En ese plantel, Valencia ingresó a la clases de piano de Paul Braud y de composición de Vincent d'Indy, principalmente. Su designio era hacerse concertista y, en segundo término, compositor.

La permanencia en la *Schola* se extendió durante seis años hasta obtener los diplomas de maestro de piano y posteriormente, con honores, el de concertista. Su urgencia en regresar a Colombia, por los perentorios e insistentes ruegos de su madre, no le permitió concluir los estudios de composición.

Antonio María Valencia fue un artista nato y un pianista notabilísimo. Los testimonios de quienes le conocieron y escucharon tanto en Francia como en Colombia, de su mismo maestro Braud y de las abundantes críticas de prensa recibidas a raíz de los frecuentes recitales ofrecidos en París y en la provincia, dan cuenta de su valía como un intérprete destacado de talla internacional.

Paralelamente a su actividad recitalística y docente, Valencia fue formando un corpus de composiciones, principalmente para piano, para voz y piano, de cámara y coral. Este es su legado más notable junto a la ingente, difícil e ingrata labor de evangelizador cultural que *motu proprio* descargó sobre sus hombros una vez regresó a su país y a su ciudad natal. Allí se hizo cargo del Conservatorio de Música fundado para él y que hoy ostenta su nombre.

Mal comprendido, atacado por diferentes frentes, su persona y su labor fueron motivo de frecuentes invectivas, amén de verse enfrentado a un ambiente muy inferior a sus designios; un medio chato, abúlico, ignorante y paupérrimo en lo que a labores artísticas se refiere.

De más está decir que su carrera de concertista itinerante quedó sepultada para siempre en vista de que su obra de formación artística y de culturización del medio, según él, correría el peligro de malograrse o extinguirse durante sus ausencias.

La existencia de Antonio María Valencia en sus últimos veinte años se debatió entre el sincero reconocimiento y admiración de pequeños núcleos culturales del país, y las batallas que debió librar contra la envidia, la incompreensión y la bajeza de varios de sus compatriotas.

Desde Francia, su maestro y sus discípulos nunca lograron comprender a qué se debió el tenso y trágico silencio que Antonio María guardó hacia ellos una vez de regreso en su patria.

Su muerte, acaecida el 22 de Julio de 1952, tronchó una existencia de grandiosas esperanzas y promesas incumplidas por su arraigado amor a su madre y a su “Valle encantado”.

NOTAS DE LA REVISIÓN

Antonio María Valencia es, junto a Guillermo Uribe Holguín, el más importante representante de la tendencia musical nacionalista colombiana de la primera mitad del siglo xx. Echando una rápida mirada al grueso de su obra nos percatamos de la atractiva unidad que de ella dimana. Desde sus primeros trabajos –modestos ensayos de principiante– notamos su interés por lo terrígeno, por lo que habitualmente se llama “auténtico” en términos de música tradicional, por el empleo de ritmos y giros melódicos propios de las músicas folclóricas y típicas andinas de Colombia. Es un error considerar sin interés su copiosa producción previa a la *Schola Cantorum*.

Los estudios académicos le ampliaron los ámbitos de su visión estética, lo volvieron más reconcentrado y autocrítico. Su lenguaje se torna ponderado, su melodismo algo errático, escueto y modal, como que fue influido por el canto gregoriano, disciplina cuyo estudio hacía parte de los programas de la *Schola*. Si esta volvió a Uribe Holguín un compositor más docto y sabio, pero relativamente ajeno a las raíces propias y profundas de su país de nación, no ocurrió así con Valencia a su paso por el mismo plantel. Uribe Holguín nunca deja de ser un compositor cuyo nacionalismo –cuando quiere abordarlo– es exterior, no sentido, de cariz exótico y de origen científico más que artístico y menos aún espontáneo. No puede serlo, proviniendo de alguien que dice, por poner un ejemplo al azar:

“El tiple es una degeneración de la guitarra. [...] ¿A quién [se] le podría ocurrir el empleo del tiple en obras efectivamente artísticas? Inclusive como instrumento de acompañamiento, el tiple es rudimentario y deficiente. [...] La bandola [...] tiene la pretensión de ser instrumento melódico [...] en [el] que, para imitar la prolongación del sonido, ¡hay que tremolarlo por medio de una pluma!”.¹

Uribe Holguín –dentro de un contexto muy general– discurre, en verdad atinadamente, sobre los mal llamados nacionalismos, sobre todo del tipo chauvinista, que restan valor a la gran música artística en pro de un pseudoarte “nacional” asmático y endeble. Sin embargo, sus invectivas rebasan tal criterio y se vuelcan sobre asuntos que constituyen parte de la razón de ser de ese *arte nacional*.

Valencia, por el contrario, ya desde su permanencia en París, recuerda a su tierra en obras para piano sobre todo, en las que el expediente nacional está inmerso dentro de un lenguaje universal –si es que el lenguaje de la música puede serlo–. La diferencia de postura ante el arte nacional en uno y otro autor radica en que Uribe Holguín, por factores de índole social,

¹ Guillermo Uribe Holguín, *Vida de un músico colombiano*, Bogotá, Librería Voluntad, 1941, p. 137 y siguientes.

económica y cultural, no nació ni creció al abrigo de la música de tradición, así esta no fuera folclórica. Valencia, en cambio, y ya lo he señalado en su oportunidad, bebió desde niño en su lar paterno los aires de danzas colombianas que sus mayores tocaban en el seno del hogar: pasillos, bambucos, danzas; melodías ingenuas y sencillas que penetraron en la tierna memoria del niño y sirvieron de abono primordial a sus facultades creadoras, para que llegado el momento oportuno revivieran en forma de *Sonatina boyacense*, *Bambuco sotareño*, *Emociones caucanas*, por mencionar solo algunas de sus más notables producciones.

Aunque la obra musical de Valencia no es vasta, podemos detectar en ella las tres etapas creadoras que se dan en todo artista a lo largo de su vida productiva:

- ♦ Etapa de aprendizaje: 1914 a 1929, que culmina con el *Bambuco del tiempo del ruido*, C. G-V. 42.²
- ♦ Etapa de consolidación de su estilo: 1930 a 1937, que culmina con la *Canción del boga ausente*, C. G-V. 66.
- ♦ Etapa de madurez: 1938 a 1947, que se inicia con el trío *Emociones caucanas* y finaliza con su última composición terminada, el motete *Uxor tua*, C. G-V. 79.



Valencia copió y recopió muchas veces varias de sus obras, en especial aquellas por las cuales sintió cierta predilección. Esto significa una ventaja para nuestro estudio, puesto que con ello se pueden establecer comparaciones y cotejos entre una y otra versión.

Sus composiciones se encuentran diseminadas en cuadernillos sueltos, publicaciones facsimilares esporádicas y en cuatro cuadernos autógrafos que he denominado con las letras A, B, C y D; todos empastados con excepción del último.

El *Cuaderno A*, tamaño 24 x 32,05 cm, contiene gran parte de su música vocal (para voz solista y coral).

El *Cuaderno B*, tamaño 33 x 25 cm, contiene obras de cámara.

El *Cuaderno C*, tamaño 46 x 32 cm, contiene obras corales de gran formato, en especial de tipo religioso.

El *Cuaderno D*, tamaño 31 x 23 cm, contiene algunas, muy pocas, obras para teclado.

El fraseo y la articulación de los textos musicales es un aspecto que fue necesario aclarar sin traicionar el sentido original. El compositor con frecuencia descuidaba el fraseo, no indicándolo o poniéndolo de manera imprecisa. Para ofrecer al lector un texto musical lo más fiel posible, he

² Esta enumeración de las obras corresponde al Catálogo Gómez-Vignes, C. G-V. [nota del editor].

recorrido, siempre que esto se diera, al cotejo de secciones que ofrecen simetrías o paralelismos.

En general, todos los signos faltantes de dinámica y articulación tendientes a la inteligibilidad del texto musical han sido consignados entre paréntesis; del mismo modo las ligaduras de fraseo, de valor y de articulación, que debiendo estar no figuran en el original, las he puesto entre paréntesis o en líneas discontinuas.

Los siguientes acápite están destinados a mostrar al lector estudioso las discrepancias, diferencias o errores que he detectado a través del cotejo comparado de partituras. Las cifras entre paréntesis que figuran diseminadas a lo largo de las partituras remiten a la respectiva nota aclaratoria en la sección que viene en seguida.

Los comentarios a las obras y unos someros análisis de las mismas, los podrá hallar el lector, en el volumen de la biografía (virtual) de próxima aparición.

Mario Gómez-Vignes

Palmira, pasillo (C. G-V. 9).

- 1) Casilla 1, cc. 63-64: la tónica en estado fundamental en el mismo punto métrico de ambos compases es reiterativa. Para corregir este fallo sugiero el acorde señalado con NB (una subdominante ascendida con séptima en primera inversión). Este mismo acorde debería figurar también en el primer tiempo de la Casilla 2 del final:

c.c. 61 y sigts.



Choral varié (C. G-V. 26).

- 2) He aquí el penúltimo compás de esta obra que ofrece una digitación (original) defectuosa y poco explícita. Propongo la que se sugiere en el mismo lugar de la obra completa.

rallentissez beaucoup



Berceuse (C. G-V. 27).

He aquí las diferencias que ofrece otra versión posiblemente anterior de esta obra:

3) Compás 4, *vid.* la figura de la mano izquierda:

Musical notation for measure 4 of *Berceuse*. The left hand accompaniment is shown in the bass clef. It features a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The right hand has a melody with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The measure is marked with 'Ped.' at the beginning and an asterisk at the end.

4) Compás 7, falta la indicación *mezzoforte*.

5) Compás 11, falta la indicación *forte*.

6) Compás 17, falta la indicación *fortissimo* y el acompañamiento es ligeramente diferente:

Musical notation for measure 17 of *Berceuse*. The left hand accompaniment is shown in the bass clef. It features a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The right hand has a melody with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The measure is marked with 'Ped.' at the beginning and an asterisk at the end.

7) Compás 19, diferente redacción en la figura acompañante y faltan las indicaciones *forte* y *marquez*

Musical notation for measure 19 of *Berceuse*. The left hand accompaniment is shown in the bass clef. It features a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The right hand has a melody with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The measure is marked with 'Ped.' at the beginning and an asterisk at the end.

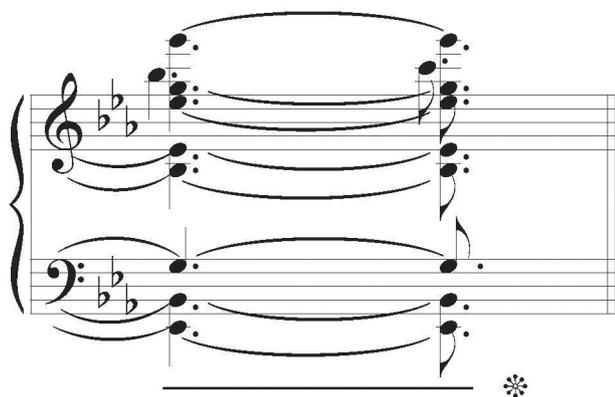
8) Compás 21, diferente redacción:

Musical notation for measure 21 of *Berceuse*. The left hand accompaniment is shown in the bass clef. It features a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The right hand has a melody with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The measure is marked with 'pp una corda' at the beginning, 'Ped.' at the beginning, and an asterisk at the end.

- 9) Compás 23, falta la indicación *en augmentant toujours*.
- 10) Compás 25, falta la indicación *fortissimo*.
- 11) Compás 27, diferente redacción, faltan las articulaciones, el sostenido al segundo FA del acompañamiento, el becuadro al tercer SI y la indicación *rit*.



- 12) Compás 28, falta la indicación *pianissimo*.
- 13) Compás 33, faltan las articulaciones.
- 14) Compás 35, falta la indicación *sfz* bajo el bicordio LA y RE bemoles.
- 15) Compás 39, *vid.* la mano derecha:



Ritmos y cantos suramericanos, N° 8 (C. G-V. 36).

- 16) Último compás; según la escritura original sobra un tiempo:



Coral para órgano (C. G-V. 38).

17) Compás 9, según la escritura original, falta un tiempo.



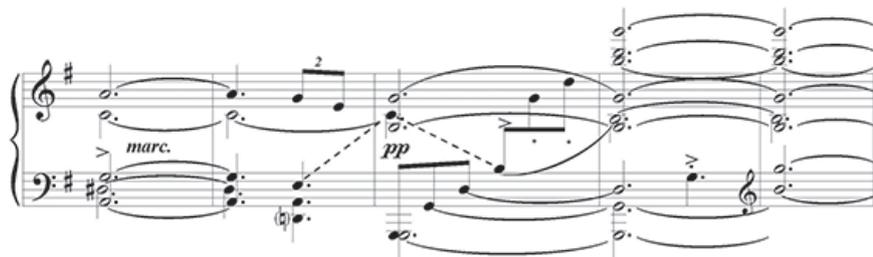
Aube estivale (C. G-V. 39).

La versión bajo el título de *Alba fresca*, presenta las siguientes variantes.

18) Compases 11-14:



19) Compases 41-45:



Mazurka pour endormir mon bébé (C. G-V. 40).

20) Aquí se muestra la escritura poco clara en el manuscrito autógráfico de los compases señalados.



21) Estos dos compases faltan en el manuscrito autógrafo.

Coda

Bambuco del tiempo del ruido (C. G-V. 42).

22) Compás 25, en el original falta el bemol al RE en la primera corchea.

23) Compás 58, la *acciaccatura* del primer tiempo en la mano derecha es FA natural en el original; debería ser un FA sostenido.

24) Compás 98, la escritura original es poco explícita:

8va

ff

NB!

Chirimía y Bambuco sotareño (C. G-V. 43).

25) Compás 8 del *Bambuco*, figura por error un silencio de corchea al final del compás en la mano derecha del original.

26) Compás 17 del *Bambuco*, figura por error un silencio de corchea al final del compás en la mano derecha del original.

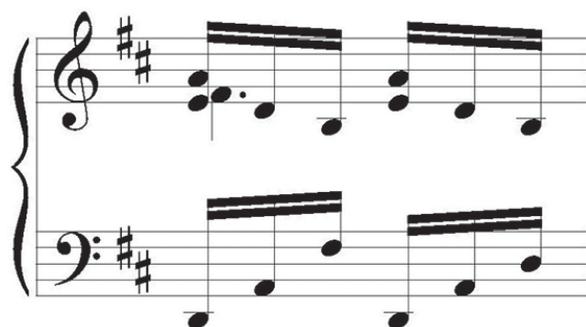
Sonatina boyacense (C. G-V. 53).

27) Compases 47-48 en el original faltan las ligaduras de valor en la mano izquierda y sobra un tiempo en el compás 48:

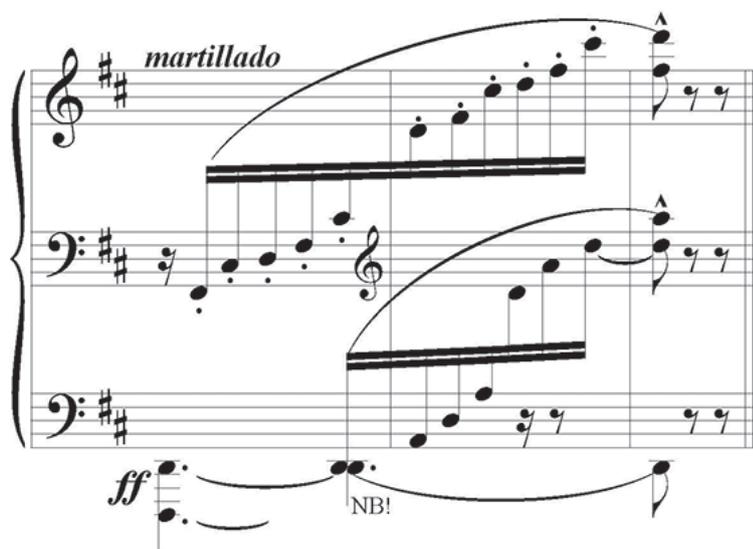
(3)

(8)

28) Compás 136, de la copia original, figura por error un RE en la última semicorchea de la mano izquierda:

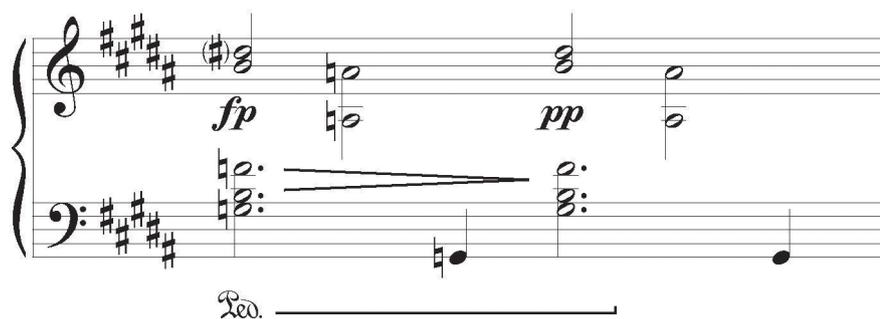


29) Compases 138-139, la grafía en los originales es poco explícita:



Preludio (C. G-V. 65).

30) Compás 6, el original muestra una escritura defectuosa, como puede observarse:



&

OBRAS PARA PIANO

Soledad

Vals

C.G-V 4 [1916?]

(Allegro)

(*f*)

5

10

15

20

24

Musical score for measures 24-27. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 24 has a dynamic marking of *(rinf.)*. Measure 27 has a dynamic marking of *(f)*.

28

Musical score for measures 28-31. The key signature is two sharps. Measure 28 has a dynamic marking of *dim.*. Measure 31 has a dynamic marking of *(f)*. A first ending bracket is present over measures 30 and 31.

32

Musical score for measures 32-36. The key signature is two sharps. Measure 32 has a dynamic marking of *(f)*. Measure 35 has a dynamic marking of *(f)*. A second ending bracket is present over measures 35 and 36. The word *(Fine)* is written in the left margin.

37

Musical score for measures 37-40. The key signature is two sharps. Measure 40 has a dynamic marking of *(f)*.

41

Musical score for measures 41-44. The key signature is two sharps. Measure 41 has a dynamic marking of *(f)*. Measure 43 has a dynamic marking of *(f)*.

45

Musical score for measures 45-48. The key signature is two sharps. Measure 45 has a dynamic marking of *(f)*. Measure 47 has a dynamic marking of *(f)*. First and second ending brackets are present over measures 47 and 48.

* En el manuscrito:

Musical score system 1, measures 48-53. The piece is in G major (one sharp). The first measure is marked *(mf)*. The system features a series of chords in the right hand, with some notes tied across measures. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

Musical score system 2, measures 54-59. Measure 54 is marked with the number 54. The system includes a melodic line in the right hand with a slur and a crescendo hairpin. The left hand continues with chordal accompaniment.

Musical score system 3, measures 60-65. Measure 60 is marked with the number 60. The system features a melodic line in the right hand with a slur and a crescendo hairpin. The left hand continues with chordal accompaniment. The system concludes with a *(mf)* dynamic marking.

Musical score system 4, measures 66-71. Measure 66 is marked with the number 66. The system includes a melodic line in the right hand with a slur and a crescendo hairpin. The left hand continues with chordal accompaniment.

Musical score system 5, measures 72-76. Measure 72 is marked with the number 72. The system features a melodic line in the right hand with a slur and a crescendo hairpin. The left hand continues with chordal accompaniment.

Musical score system 6, measures 77-80. Measure 77 is marked with the number 77. The system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is marked *(mf)* and the second ending is marked *(f)*. The system concludes with the instruction *D.C. al Fine*.